

LA HISTORIA ANTIGUA EN LA PEQUEÑA PANTALLA: LAS SERIES DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX

Miguel Dávila Vargas-Machuca

Universidad de Jaén & Grupo de Investigación UCA-PAIDI

«Imagen y Memoria» (Universidad de Cádiz), España

E-mail: mdavilavm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7442-4509>

RESUMEN

La presencia de la Antigüedad en la gran pantalla se remonta a los propios inicios del medio cinematográfico, pero en la pequeña pantalla tendría que esperar algo más. Después de algunos precedentes en televisiones de distintos países, en la década de 1970 se estrenó una de las series más importantes de la historia televisiva, *Yo, Claudio*, a cuya importancia se le suma una influencia posterior patente en series cercanas, pero también con ecos en nuestro siglo XXI. Este texto plantea un recorrido desde esos precedentes y esa serie de 1976 hasta llegar al cambio de milenio para reconocer un buen grupo de series que han legado una imagen de la Antigüedad al alcance de públicos muy variados de todo el mundo.

PALABRAS CLAVE: Antigüedad, televisión, audiovisual, series, siglo XX.

ANCIENT HISTORY ON THE SMALL SCREEN: THE SERIES OF THE LAST QUARTER OF THE 20TH CENTURY

ABSTRACT

The presence of Antiquity on the big screen dates back to the very beginnings of the film medium, but on the small screen it would have to wait a little longer. After some television precedents in different countries, the 1970s saw the premiere of one of the most important series in the history of television: *I, Claudius*, whose transcendence has had a subsequent influence that is evident in series close to it, but also with echoes in our 21st century. This paper proposes a journey from those precedents and that 1976 series to the turn of the millennium in order to recognise a good group of series that have bequeathed an image of Antiquity to very diverse audiences around the world.

KEYWORDS: Antiquity, Television, Audiovisual, Series, 20th Century.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2025.23.02>

REVISTA LATENTE, 23; octubre 2025, pp. 33-73; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Parece ya lejano ese siglo xx que fue marcado en el mundo audiovisual y en otros muchos aspectos culturales y sociales por dos grandes medios: el cine surgido a finales del siglo xix y la televisión, algunas décadas después, ya entrado el siglo xx. Las relaciones entre ambos no fueron siempre de convivencia pacífica, puesto que la competencia económica entre ellos hizo que cada uno intentara innovar para acaparar mayores cuotas de público y, de ese modo, controlar un mayor pedazo del pastel mediático. También hubo interacciones en forma de trasvases de producciones entre la gran y la pequeña pantalla, un hecho bien patente en las últimas décadas del siglo xx por los reestrenos y reemisiones de cintas cinematográficas en televisión, de producciones televisivas en cines, o también por la gran importancia del vídeo doméstico recogiendo indistintamente ediciones de obras cinematográficas y televisivas. Pero estos trasvases entre medios audiovisuales se producían normalmente con carencias cronológicas, permitiendo que una misma obra tuviera una vida durante un tiempo determinado en un medio y que, una vez agotado este recorrido, renaciera en otro, un camino que normalmente comenzaba en el cine y terminaba en la televisión y el vídeo doméstico.

En el siglo xx las fronteras entre cine y televisión estaban bastante marcadas como para poder diferenciar (casi siempre) el medio de origen de una determinada producción. Pero vivimos en un siglo xxi de posibilidades casi infinitas en el acceso a producciones audiovisuales. La proliferación de pantallas y dispositivos de reproducción, así como de plataformas de visionado bajo demanda en línea a través de Internet, ha diluido las diferencias básicas entre cine, televisión y otros medios. Resulta difícil poner límites entre producciones que ya no tienen por qué cumplir tiempos de exhibición o carencias de ella en un determinado medio y que pueden tener estrenos simultáneos en varios de ellos o estrenarse directamente en otro diferente al que supuestamente les correspondería por factura. Asistimos pues a una evolución de los medios audiovisuales y de su consumo que para algunas personas resultará lógico y positivo, mientras que para otras no tanto; sin embargo, de lo que no cabe duda es de la enorme versatilidad y universalidad de acceso a los contenidos audiovisuales en la actualidad.

Volviendo a ese siglo xx en el que el audiovisual mayoritario era cinematográfico o televisivo, una de las constantes de ambos medios ha sido la presencia del mundo antiguo en sus producciones. Evidentemente, las recreaciones de este pasado han tenido sus altibajos y vaivenes, sus momentos de esplendor cuantitativo y/o cualitativo y sus fases críticas con menor volumen e interés. La Antigüedad ya se asomó por primera vez a la gran pantalla a finales del siglo xix en la empresa de los mismísimos Lumière con *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (Georges Hatot, 1896), una presencia que se ha mantenido desde entonces hasta nuestros días. En la pequeña pantalla tuvo que esperar un poco más, puesto que el desarrollo técnico del invento y de sus prototipos comenzó en la segunda mitad de la década de 1920, pero no será hasta la parte central del siglo xx cuando ya puede hablarse de la televisión como un medio de comunicación de masas con emisiones regulares. Resulta paradigmático el caso de la proliferación de televisores domésticos en Estados Unidos entre las déca-



das de 1940 y 1950: «El precio de venta del televisor se redujo a la mitad del coste inicial de 1949 a 1953 pues, al incrementarse la demanda, pasó de ser un objeto de lujo a un artículo de consumo indispensable» (Caño Díaz 2022, 85). Mientras tanto, en Europa la televisión se desarrolló plenamente como medio a «finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, cuando sus respectivas televisiones públicas consiguieron una amplia cobertura en sus territorios» (Moragas Spà 2022, 80). La Antigüedad televisada se inicia con telefilmes y piezas independientes dentro de series antológicas en la década de 1950, a los que se añade la aparición de series propiamente ambientadas en el mundo antiguo al final de esa misma década, como se podrá comprobar más adelante.

Este texto pretende reconocer el desarrollo de series televisivas sobre la Antigüedad desde algunos precedentes a mediados del siglo xx, pero sobre todo en el último cuarto del siglo xx siguiendo la estela del gran éxito de *Yo, Claudio* (I, *Claudius*, Herbert Wise, 1976). Después del fracaso de *La caída del Imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964) y de la consiguiente crisis del «cine de romanos»¹ en un «largo coma que haría dormir el género, con escasísimos y desapercibidos despertares» (Cano Alonso 2014, 297), esta conocida serie marcó «su gloriosa recuperación televisiva» (Cano Alonso 2014, 297), un renovado interés por la representación del mundo antiguo en la pequeña pantalla. De este modo, entre 1976 y 1999 encontramos un buen número de series o miniseries que conforman lo que podría considerarse una edad dorada de la Antigüedad televisada, la cual también sirvió como base para el posterior desarrollo del interés en la recreación del mundo antiguo que tiene lugar en el siglo xxi, una coyuntura que ha tenido efectos en diversos medios, incluyendo cine y televisión, y que fue denominada por Antonio Duplá Ansuátegui en el ámbito cinematográfico como «el fenómeno *Gladiator*» (2011, 103).

Las posibles obras a analizar son muy numerosas, por lo que es necesario marcar ciertos límites conceptuales para discernir cuáles serán tratadas en profundidad en este texto. En cuestiones de formato de producción el análisis se circunscribe a series y miniseries (entendidas como obras audiovisuales por capítulos difundidas en emisiones sucesivas²) de recreación de la Antigüedad y surgidas directa o indirectamente en el medio televisivo; se descartan por tanto (salvo excepciones expresas) obras televisivas de no ficción (documentales, docudramas, filmaciones o retransmisiones de obras teatrales u operísticas), telefilmes, seriales cinematográficos, obras editadas solo en vídeo, así como capítulos sueltos en series televisivas antológicas de contenido no histórico. En términos histórico-geográficos, se tratan obras que recrean la Antigüedad entendida en el sentido amplio de base occidental, incluyendo culturas de Próximo Oriente y el Mediterráneo, dentro del segmento cronológico aceptado comúnmente, posterior a la Prehistoria y anterior a la Edad Media. Ade-

¹ Véase Duplá Ansuátegui 2011, 93.

² Recogemos las definiciones del *Diccionario* de la Real Academia Española: serie es una «obra que se difunde en emisiones sucesivas» y miniserie «una serie de televisión con pocos capítulos» (Real Academia Española 2024).

más, se contemplan también relatos mitológicos correspondientes a estas culturas del mundo antiguo, pero quedan descartadas fantasías épicas de datación o geografía indeterminada o sin base histórica evidente.

PRECEDENTES EN LOS INICIOS DEL MEDIO TELEVISIVO

Antes de abordar las primeras series sobre el mundo antiguo, deben ser mencionadas brevemente las primeras apariciones de la Antigüedad en series televisivas. Se trata de algunas dramatizaciones o piezas teatrales filmadas con ambientación temática o estética en el mundo antiguo que formaron parte de programas seriales de contenido temático heterogéneo. En la televisión estadounidense hay ejemplos de series como *Believe It or Not* (1949-1950)³, que incluyó el episodio «The Secret of Nefertiti» (1950), u *Omnibus* (1952-1961), con el capítulo «The Illiad» (1955). Y resulta mucho más patente en *Recuerde usted* (*You Are There*, 1953-1972), una serie de recreaciones históricas que contó con directores de ilustre carrera cinematográfica posterior como Sidney Lumet o John Frankenheimer, y que incluyó episodios ambientados en la Antigüedad como «The Assassination of Julius Caesar (March 15, 44 B.C.)» (1953), «The Death of Socrates (399 B.C.)» (1953), «The Death of Cleopatra (30 B.C.)» (1953), «The Fall of Troy» (1953), «The Return of Ulysses» (1954), «The Burning of Rome» (1954), «The Plot Against King Solomon (965 B.C.)» (1954), «The Triumph of Alexander the Great (324 B.C.)» (1955) o una nueva versión de «The Assassination of Julius Caesar (March 15, 44 B.C.)» (1955). Esta fórmula de episodios individuales de recreación de la Antigüedad en series televisivas centradas en dramatizaciones o piezas teatrales filmadas tuvo más ejemplos en décadas posteriores, como en la serie británica *BBC Play of the Month* (1965-1983) con su episodio «Electra» (1974) o en la española *Estudio 1* (1965-2016) con «No habrá guerra de Troya» (1971), «A César lo que es de César» (1973) y «Orestes» (1977).

La aparición de las primeras series televisivas de recreación histórica centradas en coyunturas, hechos o personajes de la Antigüedad tuvo lugar de manera paralela al esplendor de la representación del mundo antiguo en la gran pantalla con los *blocbusters* épicos de Hollywood rodados en Estados Unidos o en Europa. Los ejemplos más tempranos surgieron en el Reino Unido, siendo el primero *The Riddle of the Red Wolf* (Desmond O'Donovan, 1958), miniserie de seis capítulos de la BBC destinada a un público juvenil, que planteaba una trama protagonizada por unos jóvenes en la Roma del año 100 a.n.e., adaptando la novela *Caius ist ein Dummkopf* (*Detectives in togas*, 1953), del autor germano-estadounidense Henry Winterfeld⁴. Por su parte, la miniserie de ocho episodios de la cadena ITV *The Angry Gods* (Pat Baker, 1961)

³ En este texto se unifican criterios sobre los datos de las obras mencionadas (títulos, formatos, personal técnico-artístico, fechas, etc.) tomando como referencia la base de datos en línea *Internet Movie Database* (IMDb.com, 1990-2025), salvo alguna mención concreta.

⁴ Véase Dumont 2013, 288.



Fig. 1. Fotograma de *The Caesars*, 1968.

adaptó obras de Esquilo y Shakespeare ambientadas en la Antigüedad también para audiencia joven. Ya para un público general, la serie *The Spread of the Eagle* (Peter Dews, 1963) recreaba a lo largo de nueve episodios tres tragedias de Shakespeare situadas en la Roma antigua: *Julio César* (*Julius Caesar*, 1599), *Coriolano* (*Coriolanus*, 1605/1608) y *Antonio y Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606/1607). Quizá la serie más importante e influyente de estos inicios del medio televisivo en el Reino Unido sea la serie de Granada TV *The Caesars* (Derek Bennett, 1968) (fig. 1), que recuperó la tradición del teatro shakespeariano filmado para televisión para recrear las vidas de importantes personajes político-militares de los inicios del Imperio romano en seis episodios («Augustus», «Germanicus», «Tiberius», «Sejanus», «Caligula», «Claudius»)⁵. Igualmente surgida en tierras británicas, debe ser mencionada la serie cómica de la BBC *Up Pompeii!* (David Croft, 1969-1970), desarrollada en dos temporadas y ambientada en la antigua Pompeya⁶.

Evidentemente, hay otros ejemplos más allá del Reino Unido, como ocurre en el ámbito estadounidense con dos episodios piloto de series que no llegaron a desarrollarse, pero que tuvieron su estreno televisivo en otra serie. Uno es *Alexander*

⁵ Como podrá comprobarse más adelante, su trama es bastante similar en lo cronológico a la de *Yo, Claudio*, en la que tuvo bastante influencia.

⁶ El éxito de esta serie dio lugar poco después al estreno de la versión cinematográfica *Up Pompeii!* (Bob Kellett, 1971) y más adelante a un par de episodios televisivos especiales: *Further Up Pompeii!* (David Croft, 1975) y *Further Up Pompeii* (Ian Hamilton, 1991).



the Great (Phil Karlson, 1963), sobre la vida del gran personaje histórico griego, con un reparto de nombres ilustres del cine y la televisión (William Shatner, Adam West, John Cassavetes⁷), y que sería emitido finalmente años después en la serie infantil de contenidos variados *Off to See the Wizard* (1967-1968)⁸. El otro es *Great Bible Adventures: Seven Rich Years and Seven Lean* (Boris Sagal⁹, 1966), que recreó la historia del patriarca José recogida en el libro del Génesis para una serie bíblica que no se estrenó, pero sería emitido en el programa de la ABC *Preview Tonight* (que precisamente emitía episodios pilotos para futuras series).

En Francia, dentro del serial dedicado a reconstrucciones y docudramas históricos *Présence du Passé* (1965-1968), se realizó la serie *Présence du Passé: La naissance de l'Empire romain* (Pierre Kast, 1966), una narración de los inicios del Imperio romano a través de tres capítulos («César», «Auguste, Tibère», «Néron, Trajan, Hadrien») que adaptaban obras de Racine, Corneille y Shakespeare sobre esas importantes figuras de la Roma antigua, aunque reflexionando sobre el poder con un sentido muy actual en cuanto a ambientación e insertos de imágenes del mundo actual, además de algunas entrevistas, como, por ejemplo, a Marguerite Yourcenar¹⁰. Sin abandonar Europa, la coproducción entre Alemania Federal y Austria *Die Nibelungen* (Wilhelm Semmelroth, 1967), en forma de miniserie de dos episodios, adaptaba la conocida obra épica homónima de Friedrich Hebbel¹¹ ambientada en la Antigüedad tardía, en un legendario siglo V en el que pueblos bárbaros como los godos o los hunos se han asentado en tierras europeas.

Cuando pensamos en producciones sobre el mundo antiguo la mirada se dirige normalmente hacia los mencionados *blockbusters* épicos de Hollywood. Pero antes ya hubo una sólida tradición de la representación cinematográfica del mundo antiguo en Italia, desde el esplendor del *Kolossal* en las dos primeras décadas del siglo XX hasta el enorme éxito e impacto del péplum entre 1957 y 1965, e incluso algunos años más adelante¹². Precisamente tras el agotamiento generalizado del género cinematográfico de recreación histórica del mundo antiguo en la segunda mitad de

⁷ Shatner fue conocido principalmente como el capitán Kirk de la serie original y las primeras entregas cinematográficas de *Star Trek*, West como el protagonista de la serie original de *Batman* (1966-1968) y Cassavetes, que ya venía de una carrera prolífica anterior, lo sería después por sus papeles en películas como *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) o *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), pero sobre todo por su labor como director en cintas como *Rostros* (*Faces*, 1968) o *Una mujer bajo la influencia* (*A Woman Under the Influence*, 1974).

⁸ Véase Dumont 2013, 240-241; y Aprile 2024, 68-69 (nota 3).

⁹ Experimentadísimo director televisivo estadounidense de origen ucraniano, autor de series muy conocidas y cuya vida finalizó de manera trágica. Hablaremos más adelante de él a propósito de la serie *Masada* (1981).

¹⁰ Autora de la famosa novela *Memorias de Adriano* (*Mémoires d'Hadrien*, 1951). Véase Dumont 2013, 364.

¹¹ Esta obra ya había sido adaptada en 1924 en el genial díptico cinematográfico de Fritz Lang: *Los nibelungos* - 1.ª parte: *La muerte de Sigfrido* (*Die Nibelungen: Siegfried*) y *Los nibelungos* - 2ª parte: *La venganza de Krimilda* (*Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*).

¹² Véase Lapeña Marchena 2012, 7.



Fig. 2. Fotograma de *Las aventuras de Ulises*, 1968.

la década de 1960, y aprovechando la arraigada tradición del cine épico italiano mudo y la reciente experiencia del péplum italiano, la cadena televisiva estatal italiana RAI «recoge el testigo y vuelve a los héroes del pasado» (De España 2009, 293) en un buen número de series, marcando un nuevo e importante hito en la creación de estereotipos de la Antigüedad. La primera gran serie sobre el mundo antiguo de la RAI (en coproducción con otras cadenas de Francia, Alemania Federal, Austria y Yugoslavia) fue *Las aventuras de Ulises* (*Odissea: dal poema di Omero / L'Odyssée / Die Odyssee / Avanturama Odiseja*, Franco Rossi, Mario Bava, Piero Schivazappa, 1968), una adaptación de la *Odisea* en ocho capítulos¹³ «que intentaba seguir con cierta fidelidad el texto de Homero y recuperaba el relato de Ulises a los feacios con la voz del héroe para acompañar la imagen» (Cano Alonso 2014, 196), siendo considerada como una de sus mejores transposiciones al audiovisual; el impulsor del proyecto fue el gran productor italiano Dino De Laurentiis, que «empezaba a apostar por el medio televisivo» (De España 2009: 294) y pudo aprovechar su experiencia como productor de la película *Ulises* (*Ulisse*, Mario Camerini, 1954) para plantear la primera gran producción televisiva en Technicolor y la mayor realizada hasta el momento en Europa, incluyendo un reparto plagado de nombres ilustres del momento a nivel europeo (como Irene Papas o Bekim Fehmiu) (fig. 2), una ambientación realista (sin la ostentación estridente de los *blockbusters* y más cercana a la estética del péplum)

¹³ La serie tendría también una versión reducida estrenada en cines, *Las aventuras de Ulises* (*Le Avventure di Ulisse*, Franco Rossi, Mario Bava, Piero Schivazappa, 1969). Véase De España 2009, 294.

y un rodaje de ocho meses en localizaciones de Italia y Yugoslavia, tras haber tenido que descartar el plan inicial de rodar en Grecia por el golpe de Estado militar de 1967 y la instauración de la dictadura de los coroneles (1967-1974)¹⁴.

Uno de los padres del neorrealismo italiano, el gran cineasta Roberto Rossellini, decidió también abandonar el cine en la segunda mitad de la década de 1960, desengañado «después de algunas obras que habían sido acogidas con poco calor por la crítica y frialdad general por el público» (De España 2009, 369). Rossellini consideraba entonces al cine como un medio moribundo y decidió decantarse por la televisión, a la que consideró como el futuro del audiovisual y en la que «consigue aplicar sus desarrolladas teorías documentales a la reconstrucción histórica» (Torres 1994, 85). En lo referente a la recreación de la Antigüedad, dirigió la miniserie de cinco episodios *Hechos de los Apóstoles* (*Atti degli Apostoli / Les actes des apôtres / Die Geschichte der Apostel*, 1969), dentro de su «ambicioso proyecto didáctico [...] que iba a explicarnos la Historia de la Humanidad a través de series temáticas» (De España 2009, 294); coproducida entre Italia, Francia, España y Alemania Federal, era una adaptación del libro bíblico homónimo que narraba la vida de los apóstoles y de la primera comunidad cristiana inmediatamente posterior a la figura de Jesús de Nazaret, desde tierras de Judea a Antioquía, Atenas o Roma¹⁵. Dentro de este proyecto televisivo sobre grandes personajes de la historia, Rossellini realizaría también con ambientación en el mundo antiguo *Socrate* (1970)¹⁶, que abordaba los últimos días de este filósofo griego del siglo en el albor del siglo IV a.n.e. y fue rodada íntegramente en España. Rossellini también participó, esta vez en tareas de productor y guionista, en la serie dirigida por su hijo Renzo *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1970), una coproducción de Italia con Francia, Rumanía y Egipto que planteaba un recorrido por diversos momentos históricos en doce episodios, dos de los cuales recreaban la Antigüedad: «La civiltà che nacque da un fiume» (ambientado en el Egipto antiguo) y «Dall'angoscia dei miti al Dio che è salvezza» (narración sobre el fin del mundo antiguo y la expansión del cristianismo).

Después del éxito cosechado por *Las aventuras de Ulises*, la RAI (en coproducción con Francia y Alemania) contó de nuevo con Franco Rossi como director para *La Eneida* (*Eneide - Le avventure di Enea / L'Enéide / Die Äneis*, 1971), una serie en siete capítulos¹⁷ que adaptaba de manera libre la obra épica homónima de Virgilio y que aprovechaba que «el formato de serie de TV permitió en este caso un seguimiento próximo al poema, partiendo del naufragio de los troyanos en las playas de Cartago» (Cano Alonso 2014, 202). Se trata de otra obra de ambientación realista e igualmente con un rodaje internacional (Yugoslavia, Túnez e incluso Afganistán),

¹⁴ Véase Dumont 2013, 206.

¹⁵ Véase Dumont 2013, 422-423.

¹⁶ Dumont (2013, 225) menciona esta producción como una miniserie de dos episodios, pero *Internet Movie Database* (IMDb.com 1990-2025) la considera un telefilme singular.

¹⁷ También sería adaptada a una versión estrenada posteriormente en cines, *Le avventure di Enea* (Franco Rossi, 1973), que pasó bastante desapercibida. Véase De España 2009, 294; y Dumont 2013, 261.



pero esta vez más modesta en recursos y reparto y con menor aceptación por la audiencia: «A pesar de su correcto acabado, esta nueva aproximación a los *nostoi* no repitió el éxito de la *Odisea*: en la pantalla pequeña por su inevitable repetición de motivos que habían quedado mejor resueltos en la serie anterior» (De España 2009, 294). En cualquier caso, por resultado y calidad, tanto esta serie de Rossi como su anterior *Las aventuras de Ulises* se adelantaron a *Yó, Claudio* y abrieron «el camino a las excelentes series italianas de los años ochenta y a la época dorada de los clásicos en TV» (Cano Alonso 2014, 197).

La RAI, por primera vez en coproducción con una cadena televisiva británica (la ITC) y con intenciones de llegar a un público anglófono e internacional, desarrolló también la serie de seis capítulos *Moisés* (*Mosè, la Legge del deserto / Moses the Lawgiver*, Gianfranco De Bosio, 1974). El papel protagonista corrió a cargo de toda una estrella como Burt Lancaster, mientras que Anthony Burgess¹⁸ colaboró en un guion caracterizado por desmitificar la figura del patriarca bíblico, sin olvidar que una de las grandes curiosidades de su rodaje es que se llevó a cabo en el desierto del Negev en Israel, coincidiendo con la guerra del Yom Kipur (octubre de 1973)¹⁹.

Por último, en esta etapa inicial son varias las series de ciencia ficción que están relacionadas directamente con la Antigüedad en algunos de sus episodios. Por ejemplo, la conocida producción británica *Doctor Who* (Donald Wilson y Sydney Newman, 1963-1989) planteaba viajes en el tiempo hasta ese pasado en sus episodios «The Myth Makers» (1965) y «The Romans» (Christopher Barry, 1965), mientras que la estadounidense *El túnel del tiempo* (*The Time Tunnel*, Irwin Allen, 1966-1967) hacía lo propio en los episodios «Revenge of the Gods» (1966) y «The Walls of Jericho» (1967). En otros casos la relación se traza a través de representaciones de culturas o mundos futuros inspirados en el mundo antiguo, como ocurre con la serie francesa *Les voyageurs de l'espace* (Edmond Tyborowski, 1966), que plantea un mundo postapocalíptico tras la destrucción de la Tierra por una explosión atómica en el que unos astronautas se encuentran en una estrella desconocida a los reyes del Olimpo, expulsados de la Tierra 2000 años antes²⁰; o la celeberrima serie estadounidense original *Star Trek* (USA, 1966-1969), en cuyas tres temporadas hay diversas referencias y alusiones al mundo antiguo, incluyendo algunos episodios que desarrollan más ideas vinculadas con la Antigüedad²¹.

¹⁸ Escritor británico conocido en el ambiente cinematográfico principalmente por la adaptación de su novela *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1962) por parte de Stanley Kubrick en la película homónima de 1971.

¹⁹ Véase De España 2009, 295; y Dumont 2013, 51.

²⁰ Cabe plantearse la posible influencia de este argumento en la serie de animación *Ulises 31* (*Ulysse 31*, 1981-1982), que será tratada más adelante.

²¹ Véase Lapeña Marchena 2023.

YO, CLAUDIO, EL PRIMER GRAN HITO DE LA ANTIGÜEDAD TELEVISIVA

Teniendo en cuenta los distintos precedentes directos de series ambientadas en el mundo antiguo y fijándose especialmente en el buen resultado de la mencionada *The Caesars*, la BBC se propuso, en coproducción con la London Films, una serie muy ambiciosa a partir de *Yo, Claudio* (*I, Claudius*, 1934) y *Claudio, el dios, y su esposa Mesalina* (*Claudius the God and his wife Messalina*, 1935), las dos novelas de Robert Graves sobre Tiberio Claudio Druso Nerón Germánico, el cuarto emperador romano de la dinastía Julio-Claudia, que gobernó entre los años 41 y 54. No era la primera vez en que se planteó adaptar estas novelas, ya que hubo un ilustre intento en 1937 para la gran pantalla de la propia London Films, que también marcó un claro precedente:

I, Claudius iba a convertirse en una superproducción británica producida por la London Films y por Alexander Korda. La dirección del proyecto se encargó al realizador austriaco Josef Von Sternberg, mientras que la pareja sería la formada por Charles Laughton como Claudio y Merle Oberon en el papel de Mesalina. Aunque se rodó parte del metraje, finalmente la película quedó inconclusa (Lapeña Marchena 2010, 175).

Tres décadas más tarde se recuperaron y reunieron las escenas rodadas aún sin editar de ese proyecto fallido, junto con entrevistas a algunas de las personas implicadas, en el documental de la BBC *The Epic That Never Was* (Bill Duncalf, 1965), conducido por el actor Dirk Bogarde. Esta obra dejaba claro que «desde luego Sternberg no queda muy favorecido» (De España 2009: 105), confirmando que fue uno de los responsables del abandono de la película en 1937:

La anécdota puede resumirse así: el problema radicó en una tormentosa relación entre el director y el protagonista, Charles Laughton, líder de su generación actuarial, shakespearano consumado y estrella de *La vida privada de Enrique VIII* y *Rembrandt*, previos éxitos de Korda. El choque de ambos egos amargó la producción, que fuera cancelada so pretexto de un accidente automovilístico sufrido por Merle Oberon, quien interpretaba a Mesalina. A pesar de que la actriz salió casi ilesa, el proyecto fue abandonado (Escoto 2019).

El proyecto de la BBC y London Films tomó forma en la siguiente década en *Yo, Claudio* (1976), una serie que se desarrolló en trece capítulos de unos cincuenta minutos de duración (para un total de casi once horas) y cuya emisión de estreno tuvo lugar en la BBC entre el 20 de septiembre y el 6 de diciembre de ese mismo año²². La dirección corrió a cargo de Herbert Wise, director teatral y televisivo de

²² En España hubo un primer estreno de una versión censurada el 22 de octubre de 1978, siendo emitida en su versión íntegra con nuevo doblaje once años más tarde, desde el 31 de octubre de 1989.



origen austríaco que por entonces ya tenía una abultada experiencia en la televisión británica, incluyendo capítulos de series o telefilmes que recreaban el pasado²³. El encargado del guion que adaptaba las obras de Graves fue Jack Pulman, quien también atesoraba una carrera amplia y asentada en producciones de cine internacional y en la televisión británica²⁴.

En cuanto a la puesta en escena, «la serie prescindió de algunos de los significantes más espectaculares y épicos del péplum, para reducir sus escenarios a los interiores» (Unceta Gómez 2017, 289), por lo que sus seis meses de rodaje tuvieron lugar por completo en estudios londinenses. Se puso un especial cuidado en los campos técnicos de decoración y vestuario (con Tim Harvey y Barbara Kronig como diseñadores de ambos, respectivamente), lo que redundó en una estética que pretendía ser correcta para recrear los ambientes domésticos y públicos (recordemos, casi siempre de interior): «Muy pocos minutos [...] representan alguna otra localización aparte del palacio imperial o la villa, incluso las escenas de los juegos muestran únicamente el palco imperial, con las voces de fondo de la multitud entusiasta» (Beard 2013, 186). Por cierto, merece ser destacado el esmerado trabajo de peluquería y maquillaje (con Pam Meager acreditada al frente de ese departamento) no solo para conseguir hacer convincente la estética de los personajes en concordancia con las referencias arqueológicas y artísticas disponibles, sino también para que algunos de ellos pudieran ser encarnados de manera orgánica y natural a diferentes edades por los mismos intérpretes, una labor que dio unos resultados de enorme calidad. Y deben ser mencionados también los inolvidables títulos de crédito iniciales, que muestran mosaicos con la efigie del personaje principal y el título de la propia serie recorridos por una serpiente (fig. 3), y son acompañados de la música de Wilfred Josephs, convertida ya en un tema muy destacado de la historia televisiva.

En el reparto hay que reconocer una excelente conjunción de intérpretes que mayoritariamente tenían una experiencia consolidada en el cine y la televisión británicos, junto a algunas figuras que experimentaron con esta serie su confirmación definitiva. Precisamente dentro de esta última categoría se encuentra Derek Jacobi, un actor que ya había hecho algunos papeles en cine y televisión, pero que con su convincente y meritorio papel protagonista de Claudio (fig. 4) apuntaló una carrera prolífica y prolongada que también incluye algunas producciones ambientadas en el mundo antiguo²⁵. Siân Phillips, que ya había participado anteriormente con papeles

²³ Entre otros ejemplos, las series *Elizabeth R* (1971) y *Arriba y abajo* (*Upstairs, Downstairs*, 1971-1975) o el telefilme *The Gathering Storm* (1974).

²⁴ Aportaría guiones a varias producciones de recreación del pasado, ya fueran películas como *Su mejor enemigo* (*The Best of Enemies*, Guy Hamilton, 1961), *Jane Eyre* (*Alma rebelde*) (*Jane Eyre*, Delbert Mann, 1970) y *David y Catriona* (*Kidnapped*, Delbert Mann, 1971), o series como *The Portrait of a Lady* (James Cellan Jones, 1968), *Guerra y paz* (*War & Peace*, John Davies, 1972-1973), *La caída de las águilas* (*Fall of Eagles*, 1974) y *Poldark* (1975-1977).

²⁵ Entre otras, la miniserie *Jason y los Argonautas* (*Jason and the Argonauts*, Nick Willing, 2000) y las películas *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) o *Gladiator II* (Ridley Scott, 2024).

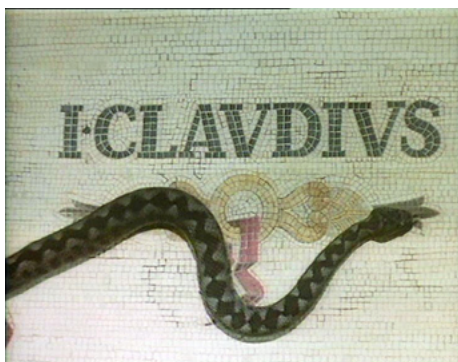


Fig. 3. Fotograma de *Yo, Claudio*, 1976.



Fig. 4. Fotograma de *Yo, Claudio*, 1976.

menores en producciones de recreación histórica²⁶, dejaría para la posteridad una legendaria interpretación de Livia, a la que seguiría después una carrera prolongada en otras muchas producciones televisivas o cinematográficas importantes²⁷, además de algunas de recreación de la Antigüedad²⁸. Brian Blessed, que ya tenía bastante experiencia con papeles secundarios en cine y televisión, incluyendo producciones de recreación histórica²⁹, realizó otra interpretación inolvidable de Augusto, con notoria influencia artística y estética posterior³⁰. Por su parte, George Baker, con una amplia experiencia audiovisual previa principalmente en papeles secundarios³¹, encarnaba a un Tiberio igualmente secundario, pero muy importante en la serie. Uno de los papeles más sorprendentes por lo extremo del personaje fue el Calígula encarnado por John Hurt, un actor que ya había hecho algunos papeles en cine de recreación del pasado³², pero que sobre todo desarrollaría posteriormente una carrera prolífica

²⁶ Como *El día más largo* (*The Longest Day*, Ken Annakin, Andrew Marton y Gerd Oswald, 1962) o *Becket* (Peter Glenville, 1964).

²⁷ Por ejemplo *Dune* (David Lynch, 1984) o *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993).

²⁸ Serán mencionadas más adelante en este texto.

²⁹ Entre otras las películas *El último valle* (*The Last Valley*, James Clavell, 1971), *Las troyanas* (*The Trojan Women*, Michael Cacoyannis, 1971), *Enrique VIII y sus seis mujeres* (*Henry VIII and His Six Wives*, Waris Hussein, 1972), *El hombre de La Mancha* (*Man of La Mancha*, Arthur Hiller, 1972) o la serie *Arturo de Bretaña* (*Arthur of the Britons*, 1972-1973).

³⁰ La caracterización de Blessed como Augusto sirvió como base para la representación de algunos personajes romanos en los cómics de Astérix y Obélix y en algunas de sus adaptaciones en películas de animación.

³¹ Además de varios papeles en *thrillers* y obras de espionaje (incluyendo algunas de la saga 007), ya había participado en recreaciones del pasado como *La espada de Lancelot* (*Lancelot and Guinevere*, Cornel Wilde, 1963) o la mencionada serie paródica *Up Pompeii!* (1969-1970).

³² Por ejemplo, *Un hombre para la eternidad* (*A Man for All Seasons*, Fred Zinnemann, 1966), *El flautista* (*The Pied Piper*, Jacques Demy, 1972) o *La línea del fiume* (Aldo Scavarda, 1976).

y de calidad plagada de personajes icónicos³³. En el resto del reparto deben ser también destacadas otras figuras que se han convertido en leyendas del audiovisual posterior a la serie, como Patrick Stewart³⁴ en el papel de Sejano o John Rhys-Davies³⁵ como Macrón (Macro en el original).

El guion de Jack Pulman adaptaba las dos novelas de Graves sobre este emperador romano: «*Yo, Claudio* (que abarca su vida desde el nacimiento hasta la proclamación como emperador) y *Claudio, el dios* (desde el comienzo de su gobierno hasta los últimos días de su vida)» (Escoto 2019). En ellas se otorgaba una «autonomía al personaje de Claudio que en las fuentes clásicas quedaba a merced de sus esposas y libertos. Con la ficción de la autobiografía del mismo Claudio asistimos a un detallado análisis de los comienzos del imperio» (Lillo Redonet 1994, 20). De hecho, el papel protagonista de Claudio introducía una perspectiva pocas veces vista en las producciones audiovisuales de recreación de la Antigüedad: servirse de un personaje no demasiado glorioso ni épico para crear una narración muy interesante y llena de suspense y vaivenes emocionales. Pulman aprovechaba así el sentido otorgado por Graves en sus novelas al personaje de Claudio:

La premisa [...] es la siguiente: un individuo ninguneado por su debilidad física, fealdad, desaliño y una modestia a menudo malinterpretada como bajo intelecto, logra sobrevivir por su bajo perfil a la guerra incesante de sus poderosos y poderosas parientes, bellos y protagónicos, quienes a lo largo de las décadas se exterminan los unos a los otros en la senda por el poder (Escoto 2019).

El guion de Pulman para *Yo, Claudio*, al igual que ya ocurriera en la mencionada serie *The Caesars*, «abarca el reinado de los cuatro primeros emperadores de Roma» (Unceta Gómez 2017, 289). Concretamente, la distribución de los mandatos imperiales según los trece episodios que la componen es la siguiente:

- Augusto 1-5: «Un toque de asesinato» («A Touch of Murder»), «Asuntos de familia» («Family Affairs»), «Esperando entre bastidores» («Waiting in the Wings»), «¿Qué hacemos con Claudio?» («What Shall We Do about Claudius?»), «El veneno es la reina» («Poison Is Queen»).
- Tiberio 6-8: «Un poco de justicia» («Some Justice»), «Reina de los cielos» («Queen of Heaven»), «El reinado del terror» («Reign of Terror»).

³³ Quizá los más destacados y conocidos sean en *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) o *1984* (Michael Radford, 1984), sin olvidar su fugaz papel de Jesús de Nazaret en *La loca historia del mundo* (*History of the World: Part 1*, Mel Brooks, 1981).

³⁴ Destacan sus secundarios en *Excalibur* (John Boorman, 1981) o *Dune* (David Lynch, 1984) o su papel de Jean-Luc Picard en diversas series y películas de la saga *Star Trek*.

³⁵ Prolífico actor con una carrera llena de papeles secundarios en diversas producciones de cine y televisión, siendo quizá los más recordados el de Sallah en la saga de Indiana Jones y el de Gimli en la trilogía de adaptaciones de *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*) de J.R.R. Tolkien por Peter Jackson.

- Calígula 9-10: «¡Zeus, por Júpiter!» («Zeus, by Jove!»), «Salve: ¿Quién?» («Hail Who?»).
- Claudio 11-13: «La suerte del tonto» («Fool's Luck»), «Un dios en Britania» («A God in Colchester»), «El viejo rey leño» («Old King Log»).

El inicio de la acción en el primer capítulo de la serie es una muestra perfecta de las mencionadas intenciones respecto al personaje principal de Claudio. La narración comienza con él ya como anciano emperador recordando su vida y la de quienes le rodearon mientras se propone escribir una historia de sus parientes cercanos (es decir, la familia imperial de la dinastía Julio-Claudia) y, por consiguiente, del fin de la República romana. En ese inicio alude a la profecía de la Sibila de Cumas cuando él era joven, que predijo que diez años después recibiría un regalo que todos ansiaban menos él (el trono imperial) y que mil novecientos años después hablaría con claridad y sería escuchado (en clara referencia a las novelas de Graves)³⁶. Este aviso anima a Claudio a escribir esas memorias en secreto y a esconderlas para que los conspiradores a su alrededor no las destruyeran y pudieran llegar a esa gente del futuro. Sus sospechas son más que fundadas, ya que mencionar en ellas los entresijos de su familia (incluyendo graves acusaciones de actos criminales) o sus preferencias por la República eran temas complicados que podrían conllevar acusaciones de traición incluso para el propio emperador. A partir de entonces se abre un amplio *flashback* en el que se van recreando escenas de esos testimonios de sus allegados o recuerdos de sus propias vivencias, para volver al final al presente con Claudio anciano enfrascado en sus memorias. Esta estructura es la que se repite de manera aproximada en cada episodio, culminando en el último de la serie con un emotivo reencuentro fantástico de Claudio desde su lecho de muerte con sus parientes ya fallecidos (sus abuelos Augusto y Livia, su madre Antonia, su tío Tiberio o su sobrino Calígula) y con la Sibila de Cumas.

La correcta sobriedad de la puesta en escena permitió que el guion se centrara en los personajes y en los diálogos entre ellos, que son la verdadera base de la narración, demostrando cómo la serie «da mayor valor a la palabra que a lo espectacular y se acerca al teatro» (Lillo Redonet 1994, 20). De hecho, la serie constituyó una combinación «entre espectáculo de masas y la pátina cultural que le proporcionaba su teatralidad, su temática y su referente literario» (Unceta Gómez 2017, 288). Sin necesidad de exteriores y con unas escenas tan centradas en las conversaciones entre los personajes, también las voces fuera de campo (normalmente del propio personaje de Claudio recordando) son muy importantes para contextualizar la acción, pero también para facilitar la comprensión de las transiciones en los saltos temporales (entre los recuerdos de Claudio y los *flashbacks* recreándolos) y para permitir al

³⁶ No es la única profecía relacionada con el protagonista que aparece en la serie, ya que en el episodio 3 («Esperando entre bastidores») el augur Cneo Domicio, después de ver cómo Claudio (por entonces en edad infantil) recoge entre sus ropas un lobeño caído del cielo después de que dos águilas se lo disputaran, vaticina que Roma llegaría a estar desgarrada como el lobeño, pero que precisamente sería protegida por Claudio.

público ser partícipe de los pensamientos del protagonista y así poder identificarse de manera clara y positiva con él.

Alejado de los personajes heroicos de la Antigüedad, Claudio se muestra a lo largo de la serie como el hilo conductor de su argumento, siendo convertido por Graves y Pulman en un estereotipo de «un encantador viejo erudito y chiflado (no exactamente lo que muchas personas del mundo romano habrían pensado)» (Beard 2013, 148). Como corresponde a su protagonismo, su arco narrativo es el más desarrollado de la serie, recibiendo diversos datos contextuales que acercan la realidad histórica a su personaje; por ejemplo, se muestra lo cultivado que estaba en historia, religión, tradiciones o en otras culturas como los etruscos y cartagineses, concordando con su autoría real de varias obras sobre esos temas. Claudio es retratado esencialmente como una persona buena, positiva, emotiva y empática, pero sobre todo prudente después del desprecio sufrido por sus deficiencias y peculiaridades desde que era pequeño (empezando por su propia madre, Antonia, pero generalizado a su alrededor) y también por sus propias suspicacias y el rechazo hacia los despreciables hechos de los que es testigo. Claudio es un verdadero superviviente en un entorno de personajes ávidos de poder que no dudan en usar todos los medios (por abominables que sean) para alcanzarlo: libertinaje, depravación, ejecuciones, traiciones, manipulaciones, chantajes, suicidios, torturas, acoso, intrigas y asesinatos horribles³⁷. De hecho, a lo largo de la serie Claudio llega a confiar en muy pocas personas, principalmente en su hermano Germánico y en su amigo desde edad infantil Herodes Agripa, su único apoyo y consejero continuo a lo largo de la serie (hasta su rebelión y muerte en Oriente).

La empatía de Claudio le lleva a apenarse enormemente cuando conoce los crímenes perpetrados por su familia o los que esta sufre, como los asesinatos producidos justo después de la conspiración contra su sobrino el emperador Calígula de su mujer Cesonia y de la hija de ambos. De hecho, este momento de la serie, coincidiendo con la elección de Claudio como emperador por la guardia pretoriana, es la confirmación de todo lo que se iba apuntando en los primeros diez episodios y que se desarrolla en los tres últimos: Claudio puede ser una persona torpe y deforme, pero no el inútil que todos (o casi todos) veían, sino la figura más sensata de toda la familia Julio-Claudia. Precisamente en estos tres últimos episodios tienen lugar dos importantes detalles que podrían restar rectitud o inteligencia a Claudio, pero que poco a poco demuestran ser equívocos. Por una parte, a pesar de sentir simpatía por el régimen republicano, Claudio acepta ser emperador con vistas a unas consecuencias positivas, tanto para salvar su propia vida como para evitar más muertes de inocentes (sobre todo justo después de los mencionados asesinatos de la mujer y la hija de Calígula); y, principalmente, acepta su nueva condición para evitar esa otra posible guerra civil que planeaba en las conversaciones con su familia desde que era pequeño.

³⁷ «Seuls comptent leur soif vampirique du pouvoir et les moyens de s'en emparer: débauches, dépravations, exécutions, trahisons, manipulations, chantages, suicides, tortures, traquenards, intrigues et meurtres crapuleux» (Dumont 2013, 476).



Por otra parte, las consecuencias de su enamoramiento repentino de Mesalina³⁸, su matrimonio con ella y su inicial desconocimiento de cómo fue engañado por ella (buscando alcanzar su propia ambición y alimentar a su incontrolable ninfomanía) pueden ser disculpados por haber creído el protagonista que al fin alguien le había amado de forma sincera³⁹, pero no son más que otra desilusión y otra piedra en el camino de Claudio. Tras la caída en desgracia de Mesalina y después de su ejecución, en el decimotercer y último capítulo de la serie se menciona el matrimonio de Claudio con su propia sobrina Agripina la menor (hermana de Calígula) y la adopción del hijo de esta, Nerón, como su sucesor en el trono imperial, lo cual llegó a concretarse, aunque no llegue a aparecer en la serie. Precisamente la elección de Nerón era el intento del propio Claudio de acabar de una vez por todas con la monarquía y que fuera restaurada la República, tal como le comenta a su ayudante Narciso:

Toda mi vida he deseado la restauración de la república. Pero dejé que me hicieran emperador. Eso también estaba escrito. Pero cometí un error. Intenté gobernar con prudencia y justicia, embotando el filo de la monarquía, reconciliando al pueblo con ella. Al hacerlo, ayudaba a la monarquía. Ahora la destruiré para siempre. Mejor dicho, Nerón la destruirá. Está tan loco como mi sobrino Calígula. Los césares estamos locos. Cuando nos hayamos ido, el pueblo acabará con la monarquía y volverá a la cordura de la República⁴⁰.

El personaje de Augusto tiene gran importancia en los primeros cinco capítulos de la serie, en los que aparece ya como emperador. Resulta reseñable que, después de algunas interpretaciones cinematográficas o televisivas no muy destacables, el «rostro para la posteridad es el Augusto maduro que interpreta Brian Blessed» (Cano Alonso 2014, 92) en esta serie, una caracterización «con la que el espectador puede simpatizar rápida y fácilmente, dados su carácter afable y su preocupación honesta por la rectitud en el gobierno de Roma y de su propia casa» (Unceta Gómez 2017, 289). Algunos de los detalles que apuntalan esta afabilidad, que por momentos roza lo cómico, son algunas frases hechas detestadas por su esposa Livia («en menos que se chupa un espárrago») o su afición por la jardinería, que en alguna ocasión también es reprochada por esta («Si lo podas tanto, te vas a quedar sin rosal»). En ese tramo inicial de la serie, Augusto se erige como el garante de la unidad de Roma, pero también de su familia, considerando en todo momento que esta debe dar ejemplo, como menciona en alguna ocasión («somos una gran familia y todos y cada uno de nosotros, luchamos por la grandeza de Roma»). Y precisamente este paternalismo sincero provoca su ira en varias ocasiones cuando es consciente de ciertas prácticas

³⁸ «Como en el caso de Augusto, el mejor estudio de Mesalina se halla en la serie de TV, *Yo, Claudio*» (Cano Alonso 2014, 132).

³⁹ «Yo era su esclavo. ¿Hay algo más tonto que un viejo enamorado?» (tomado de los diálogos de la serie).

⁴⁰ Tomado de los diálogos de la serie.



Fig. 5. Fotograma de *Yo, Claudio*, 1976.

indignas en su propia familia, como ocurre con la infidelidad de Tiberio respecto a su segunda esposa Julia (precisamente hija de Augusto).

Augusto fue un personaje fundamental en la historia de Roma y universal, pero en esta serie resulta eclipsado por Livia:

La trama fundamental de los primeros episodios soslaya en buena medida cualquier representación de la tarea política llevada a cabo durante el principado y se articula en torno a la eliminación sistemática de cualquier posible sucesor de Augusto llevada a cabo por Livia, hasta conseguir finalmente el derecho de sucesión para Tiberio, su propio hijo, previamente adoptado por su marido (Unceta Gómez 2017, 291).

Tal como el propio Claudio refiere al inicio del primer capítulo de la serie con una frase tomada de la novela de Graves *Yo, Claudio*: «Augusto gobernaba el mundo, pero Livia gobernaba a Augusto» (fig. 5). Al igual que ocurre con el personaje protagonista, estas «novelas y serie de televisión son las principales responsables del estereotipo [...] de la mujer de Augusto, la emperatriz Livia, como una manipuladora y envenenadora ligeramente irónica» (Beard 2013, 148). El personaje interpretado por Siân Phillips aparece en todo momento como una persona digna, altiva y tradicional como corresponde a su condición aristocrática (no solo como emperatriz, sino también como orgullosa integrante de la familia Claudia), que mantiene las costumbres romanas y una aparente corrección frente a los demás. Pero el guion de Pulman «moldea las novelas de Graves (*Yo, Claudio* y *Claudio el dios*) de un modo mucho más radical de lo que suele reconocerse, en particular haciendo de Livia la

presencia malvada y dominante de la primera mitad de la serie» (Beard 2013, 178). En efecto, la emperatriz mantiene y ejecuta de manera implacable un intrincado plan que incluye matrimonios de conveniencia y envenenamientos para ir facilitando que su hijo Tiberio (nacido de un matrimonio anterior y adoptado por Augusto) sea el legítimo sucesor del trono imperial:

La versión televisiva de Pulman, en contraste, hace de los asesinatos de Livia el hilo conductor que articula los primeros episodios, con una completa sucesión de escabrosas escenas de muerte por envenenamiento. La propia Livia es sacada del segundo plano para convertirse en la memorable, si acaso ligeramente sobreactuada, anti-heroína, con una línea espectral de ironía teatral para el deleite de los espectadores versados (las ambigüedades de la palabra «veneno» son finalmente explotadas, ya que dicho término también hace referencia a la intoxicación alimentaria). Pulman incluso recrea las líneas de Livia de tal modo que resuenan otras «mujeres fatales» de película y ficción. «Es muy bondadoso por tu parte», dice con voz ronca el príncipe Marcelo, mientras ella le asiste en su lecho de muerte. «No, no, querido, la bondad no tiene nada que ver con esto», le replica ella (Beard 2013, 179).

Los designios de Livia en cuanto a la línea sucesoria imperial la convierten así en un poderoso e inolvidable prototipo de *femme fatale* o mala mujer que sobre-dimensiona su entidad en la serie respecto a su marido, el emperador Augusto: «Y es que, si los buenos hombres perecen a manos de las malas mujeres, las segundas resultan ser mucho más atractivas para los públicos masivos contemporáneos que los primeros» (Unceta Gómez 2017, 293). De hecho, puede considerarse que por méritos propios la Livia encarnada por Phillips es el personaje más recordado de la serie (solo después del propio Claudio), y que sus pérfidas prácticas de tintes mafiosos para mantener la línea sucesoria imperial tienen incluso su eco reelaborado en una ilustre serie televisiva del siglo XXI:

Este es el caso de la célebre serie de televisión *Los Soprano*, acerca de la vida personal y laboral del mafioso de Nueva Jersey Tony Soprano, cuya intrigante y complicada madre se llama también Livia. Lo que podría entenderse como una mera coincidencia onomástica se revela como una base para los argumentos que encuentra su manifestación más diáfana en el episodio *Pax Soprano* (temporada 1, capítulo 6), que, por si no quedara claro por el título, incluye una referencia explícita al emperador Augusto (Unceta Gómez 2017, 292).

Si el personaje de Livia aparece en ocho de los trece episodios, el de Tiberio, interpretado por George Baker, aunque tenga menor peso en la trama que el de su madre, aparece nada menos que en diez, siendo el segundo más retratado, después de (lógicamente) Claudio. Él mismo se considera inicialmente como soldado, elogiando la vida castrense y renegando en varias ocasiones de las ansias de poder de su madre y de sus intrigas criminales. Pero su condición de títere de los mencionados designios de Livia o el sentirse siempre despreciado por su padre adoptivo Augusto provoca que poco a poco su figura atribulada vaya derivando en un personaje malvado, del cual se insinúan más o menos explícitamente ciertas prácticas sexuales depravadas y que genera un «reinado del terror» (precisamente el título del octavo





episodio de la serie) dejando a Sejano en Roma mientras él se retira a Capri⁴¹. Resulta especialmente irónica y cruel la muerte del personaje al principio del noveno capítulo, cuando Calígula se proclama como emperador para, acto seguido, tener que retractarse porque Tiberio aún no había fallecido... Hasta que el Prefecto del Pretorio Macrón le ahoga con su propia almohada para «acelerar» la sucesión.

También tiene un gran peso en la serie el personaje del mencionado Calígula, interpretado por John Hurt con todo su histrionismo y exageración, pero también con una representación seria⁴². Los dos episodios en los que es el protagonista principal (el noveno y el décimo) contienen todo tipo de comportamientos extravagantes, como la condescendencia con la que trata a los demás «mortales» (incluidas mofas a su tío Claudio), pasando por múltiples amenazas de ejecuciones sumarias por capricho o la «invitación» al senador Léntulo a suicidarse después de que este hubiera ofrecido su vida (en un discurso adulador, ya fuera por interés o por miedo) a cambio de la recuperación de la «extraña enfermedad» del emperador, así como la institución del burdel en palacio al que senadores y matronas estaban obligados a acudir como una maniobra más de humillación, pero también de recaudación de dinero. Pero la extravagancia es llevada al extremo con temas bastante incómodos como la relación incestuosa con su hermana Drusila o la consideración divina de ambos después de la «metamorfosis» que sufrió al recuperarse tras una reclusión por supuesta enfermedad (la culminación de los dolores de cabeza que él consideraba un continuo «galope de caballos» dentro de ella). Calígula se cree divino, aunque se aparezca con su «disfraz de mortal», pero no se cree Júpiter, al que considera «una mala copia romana», sino el Zeus del panteón griego, incluyendo entre sus delirios un plan para cambiar las cabezas de las estatuas de los dioses por representaciones de la suya y la de Drusila. Y es en este punto donde la serie se aleja de la recreación histórica o del *thriller* de intrigas palaciegas para acercarse al cine de terror, algo no demasiado usual en las producciones sobre el mundo antiguo. Su ensoñación divina le hace creerse una conversación con su tío Claudio sobre la diosa griega Metis: «Y temiendo que el hijo fuera más poderoso que él y gobernara los cielos, lo sacó del cuerpo de la madre y se lo tragó entero. Y Atenea brotó de su cabeza». Y esto provoca una terrible escena en la que Calígula hace realidad su propia versión del mito griego:

En sus novelas, Robert Graves había usado los antiguos rumores de que Calígula había tenido una sospechosa estrecha relación con su hermana Drusila. La creatividad de Jack Pulman, autor del guion, fue aún más lejos. En una terrorífica escena de la que no se conoce ninguna fuente ni en los relatos clásicos ni en la narrativa de Graves, muestra cómo Calígula (interpretado por John Hurt) disfrazado de Júpiter

⁴¹ Quizá la representación audiovisual más recordada de Tiberio sea la de Peter O'Toole en la polémica producción cinematográfica *Calígula* (*Caligola*, Tinto Brass, 1979), que resulta mucho más explícita en muchos aspectos, incluyendo las mencionadas depravaciones del personaje en su retiro.

⁴² Para Cano Alonso su «descripción más seria se logró en la impecable serie *Yo, Claudio*» (2014, 164), aunque su retrato más profundo tuvo lugar en el mencionado largometraje *Calígula*, con interpretación de Malcolm McDowell.

arranca el niño que Drusila lleva en su vientre y, siguiendo el modelo de algunas versiones de gestación y paternidad divina de la mitología grecorromana, se come el feto. La cesárea en sí no se muestra en pantalla, pero sí el rostro ensangrentado de Calígula (Beard 2013, 191-192).

La serie de Wise recogía una larga y consolidada tradición de representación del mundo antiguo en los medios audiovisuales, pero, aunque pertenecía a «un género tan tradicional como la adaptación literaria de tipo histórico, [...] sorprendió por una escabrosa representación del Imperio Romano» (Cascajosa Virino y Zahedi 2016, 26), trasladando «a los cánones televisivos el espectáculo de la crueldad, la depravación y la decadencia que ya había consagrado el género péplum en épocas anteriores» (Unceta Gómez 2017, 288-289). Al no ser una producción centrada en escenas espectaculares de masas en exteriores, se separaba de los cánones de los *blockbusters* de Hollywood o de las producciones del péplum italiano, y se aprovechaba de los planteamientos de los seriales televisivos sobre sagas familiares, tan conocidos en el medio, aunque hasta entonces no explotados para recreaciones de la Antigüedad:

De esta manera, con la reclusión de estos personajes en el ámbito doméstico, la unidad familiar se convierte en metonimia de todo el Imperio romano. Sin duda, esta opción se vio favorecida por la temática de la obra adaptada [...] y por razones de índole económica, pero también debido a los códigos propios de la ficción serial televisiva, y en concreto de las series folletinescas que en inglés reciben el nombre de *soap opera*, en las que la vida privada se convierte en el centro del espectáculo (Unceta Gómez 2017, 289).

El retrato de la familia imperial a través de los recuerdos de Claudio surgido en las novelas de Graves y tamizado por el guion de Pulman se convirtió en una forma novedosa de retratar el poder romano en los medios audiovisuales, abandonando la grandilocuencia y los fastos de la corte o de los actos públicos de las grandes figuras históricas para inmiscuirse en disputas domésticas. Se trataba de un camino de ida y vuelta, en el que se reconocía a unos personajes por su peso en la posteridad, pero se les daba una dimensión mucho más mundana y cercana al público potencial (esencialmente adulto, pero no necesariamente cultivado en temas históricos), para que cualquiera que se pusiera delante de su televisor pudiera comprender la narración e identificarse con mucho (no todo, evidentemente) de lo que se veía y escuchaba en la serie:

La televisiva *Yo, Claudio* era «doméstica» en más de un sentido: llevó la vida hogareña de la corte romana hasta la sala de estar corriente, y con su énfasis en la conversación entre los personajes principales, primeros planos persistentes y el sexo explota las convenciones no ya de la extravagancia épica, sino de una telenovela familiar. Tal como el material promocional de la emisión norteamericana hace explícito, es un programa acerca de «la familia que gobernaba el mundo» (Beard 2013, 186).

La serie contó también con múltiples referencias sobre la vida cotidiana o las costumbres en la antigua Roma, que añadían contexto y demostraban el interés por una recreación histórica verosímil y respetuosa con las fuentes literarias y



las referencias estéticas. Así, encontramos numerosas situaciones relacionadas con la adivinación y los ritos propiciatorios, tanto con la mencionada Sibila de Cumas como con augures, cuyas predicciones o lecturas (más o menos interesadas) influyen en las decisiones de muchos personajes. También hay referencia al ejercicio físico en la palestra, la importancia de los baños o el uso del estrigilo en ellos para retirar la suciedad y limpiar la piel. E incluso se representa algo tan doméstico, natural y poco épico como las letrinas, como ocurre con Claudio anciano, que se sienta en una con sus papeles al inicio del sexto capítulo mientras recuerda el pasado, apareciendo allí dormido al final del mismo. Las variadas menciones al matrimonio, el divorcio o las adopciones introducían prácticas cotidianas que, en el caso de la aristocracia romana, que centra la acción de la serie, se convertían en importantes herramientas para la consecución o el mantenimiento del poder. También hay menciones sobre la homosexualidad, quizá usadas interesadamente de una forma más negativa de lo que corresponde al mundo romano, aunque con intenciones relacionadas con el devenir de la trama (por ejemplo, las insinuaciones de Julia, la segunda esposa de Tiberio, sobre la homosexualidad o la depravación de este, aunque tuviera más que ver con el rechazo que ella provocaba en Tiberio). Otro caso son las diversas muestras de adulterio y promiscuidad (principalmente por parte de personajes femeninos como Julia, Livila o Mesalina), o de incesto y otras prácticas sexuales no demasiado ortodoxas para un público potencial occidental (principalmente con Calígula y su hermana Drusila), que inciden en la imagen de libertinaje sexual relacionada con el mundo antiguo en general, pero que en este caso también se entremezclan con las intrigas de poder de la familia Julio-Claudia.

También con la intención de añadir contexto histórico, y como herencia de las novelas de Graves, son muchas las menciones a hechos y figuras coetáneos o pasados respecto a los personajes de la serie, siempre en busca de mayor verosimilitud. Por ejemplo, en el primer episodio comienza su relato del pasado evocando una escena situada en el año 24 a.n.e. (es decir, catorce años antes de su propio nacimiento) que él habría conocido de manera indirecta, un banquete en el palacio imperial conmemorando el séptimo aniversario de la batalla de Actium, en la que las tropas de Octavio (posteriormente Augusto) y Agripa derrotaron a las de Marco Antonio y Cleopatra; se trata de un episodio muy importante para comprender el contexto de las guerras civiles que acabaron con la República y dieron paso al principado de Augusto, que además supone el punto de partida de la narración de Claudio para introducir a algunos de los miembros más importantes de su familia y el inicio de las intrigas que protagonizarían a lo largo de la serie. Resulta también importante la secuencia al final del segundo episodio en la que aparece por primera vez Claudio, entonces un bebé presentado por su madre Antonia a su padre Druso en el lecho de muerte de este en un campamento romano en Germania. Y precisamente en Germania tuvo lugar el desastre de Teutoburgo del año 9, con la aniquilación de tres legiones romanas por una coalición de tribus germanas y uno de los mayores reveses del ejército romano en época imperial; el hecho es referido en el cuarto capítulo por el testimonio de un soldado huido de allí, causando gran revuelo e incertidumbre al carecer de tropas al este del Rin y dejar así desguarnecidas las provincias galas ante un hipotético avance de los enemigos germanos. Otro hecho bien contextua-





lizado y conectado directamente con las intrigas urdidas por Livia, que se muestra en el sexto episodio (ya con Tiberio como emperador), es la misteriosa muerte de Germánico en Oriente en el año 19 y el consiguiente juicio contra Pisón y su mujer Plancina, sospechosos de haberlo envenenado. Entre otros hechos extraídos de las fuentes clásicas, está la escena al final del décimo capítulo en la que los pretorianos encontraron a Claudio detrás de una cortina (escondido y temiendo por su propia vida después del asesinato de Calígula, su mujer y su hija) y cómo le eligieron como nuevo emperador, un hecho refrendado en el campamento pretoriano ya en el undécimo capítulo. En el duodécimo y penúltimo episodio es mencionada la conquista de Britania, el mayor logro territorial de Claudio en su reinado, que él mismo explica ante el Senado⁴³ con la presencia allí del líder britano Caractato, cuya vida es perdonada y le es permitido vivir en Roma. También en el capítulo duodécimo, hay referencia a la rebelión de Herodes Agripa en Oriente, tras haber sido nombrado rey de Judea por el propio Claudio, y cómo de algún modo se había visto imbuido de un fanatismo religioso mesiánico, lo que lleva al magistrado Marso a explicarle ciertos testimonios sobre un supuesto Mesías muerto quince años antes llamado Josué, hijo de José, en clara referencia a Jesús de Nazaret, siendo también mencionados sus seguidores (discípulos) Santiago y Simón.

Otra característica de la serie, que entronca con la mayoría de producciones audiovisuales de recreación del pasado, es la presencia de proyecciones de nuestro presente en el contexto retratado, que intentan de algún modo conectar con el público potencial. Este hecho se hace patente a lo largo de la serie en muchas de las conversaciones relacionadas con las intrigas palaciegas, con un lenguaje muy moderno y comprensible en el mundo de la década de 1970: «Por supuesto, la audiencia británica era perfectamente consciente de la relevancia contemporánea de *Yo, Claudio* en los debates sobre el poder y su corrupción» (Beard 2013, 186). Pero también había otras muestras, como la alusión al mundo del teatro de una forma muy actual en el primer episodio, cuando el liberto Talo menciona amargamente que ha debido abandonar su profesión como actor⁴⁴. Otra conversación en el primer capítulo entre Marcelo y su esposa Julia⁴⁵ trata sobre el pasado de Roma como una ciudad bulliciosa y cosmopolita, pero también podría hacer referencia a temas demográficos de actualidad en el Reino Unido⁴⁶. De hecho, hay varios comentarios a Britania a lo largo de la serie como un lugar de poco valor, una proyección con mucha sorna para criticar el

⁴³ «Senadores, hemos restablecido Britania como provincia de Roma. Ciento ocho años después de que el divino Julio la dejara no muy bien asegurada, otra vez vuelve a ser parte del mundo romano. Cuando la dejé, Caractato, nuestro principal enemigo, estaba en franca huida. Hemos logrado una gran victoria» (tomado de los diálogos de la serie).

⁴⁴ «Todo el mundo se cree actor en Roma y no hay trabajo para todos». «El teatro ya no es lo que era...» (tomado de los diálogos de la serie).

⁴⁵ Marco Claudio Marcelo, sobrino de Augusto y casado con su prima Julia la Mayor (la única hija y única descendiente natural de Augusto).

⁴⁶ Julia: «Hay demasiada gente en Roma y siguen viniendo y viniendo de todas partes. De Siria, de Galia, de Germania...» / Marcelo: «Son la sangre que da vida a la ciudad. Han hecho de Roma lo que es». / «Ruidosa, sucia e inhabitable. Ja, ja, ja» (tomado de los diálogos de la serie).

Reino Unido del presente. Aunque no se refiera al Reino Unido coetáneo al estreno de la serie, otro comentario en el décimo capítulo tiene unas resonancias de solo unas décadas atrás, cuando Calígula, en uno de sus delirios de grandeza, menciona unas tesis muy parecidas en lo ideológico a las del nacionalsocialismo y el Tercer Reich:

Mientras tanto, Júpiter debe purificarse en la batalla. He jurado llevar a los germanos a una guerra que acabará con su total aniquilación. Traeré un inmenso botín a Roma y llenaré sus arcas hasta rebosar. Casio, ordena a los destacamentos que comiencen las levas. Yo forjaré en el fuego incandescente de la guerra un nuevo y bien templado espíritu romano que se mantendrá durante mil años⁴⁷.

Yo, Claudio fue «todo un fenómeno mediático desde el momento de su estreno y galardonada con varios premios» (Unceta Gómez 2017, 288), entre ellos los BAFTA TV a Mejor Actor (Derek Jacobi), Mejor Actriz (Siân Phillips) y Mejor Diseño (Tim Harvey), y el Primetime Emmy a la Mejor Dirección de Arte en Serie Dramática (Tim Harvey). Y, en términos culturales, audiovisuales y de recreación del pasado, supuso otro importante hito en la creación de estereotipos de la Antigüedad y, más concretamente, de los inicios de la etapa imperial romana.

LAS HEREDERAS DE *YO, CLAUDIO* HASTA EL CAMBIO DE MILENIO

El impacto de *Yo, Claudio* marcó un resurgir del interés en la representación de la Antigüedad en televisiones de todo el mundo⁴⁸, que se extendería con posterioridad marcando una edad dorada de la Antigüedad televisada y que aún se mantiene en el siglo XXI. Los temas egipcios, bíblicos, griegos o romanos volvieron a ser recurrentes en la pequeña pantalla, no al nivel cuantitativo alcanzado con los *blockbusters* de Hollywood o el prolífico péplum italiano, pero en un número nada despreciable. Una prueba más de la constante presencia del mundo antiguo en los medios audiovisuales, que en el último cuarto del siglo XX resultó patente en la televisión con diversas series.

La temática bíblica ha sido una de las preferidas del audiovisual en general en cuanto a la recreación histórica, con adaptaciones más o menos libres de relatos recogidos en el Antiguo o el Nuevo Testamento, y en la televisión se continuaron produciendo series bíblicas después de 1976⁴⁹. Teniendo en cuenta que en «el cine religioso de las filmografías occidentales una de las figuras más representadas es [...]

⁴⁷ Tomado de los diálogos de la serie.

⁴⁸ Un impulso paralelo se generó en la gran pantalla tras el estreno en 1979 (y la consiguiente polémica) del citado largometraje *Calígula*.

⁴⁹ Se tratan aquí las series que, por temática, están referidas directamente al pueblo hebreo y a temas religiosos judíos y cristológicos. Quedan para más adelante, cuando se traten las series sobre la antigua Roma, las que se relacionan con la zona sometida bajo el poder romano.



Fig. 6. Fotograma de *Jesús de Nazaret*, 1977.

Jesús de Nazaret, el Cristo del Nuevo Testamento» (Dávila Vargas-Machuca 2021, 262), no es de extrañar que una de las primeras series importantes con posterioridad a *Yo, Claudio* fuera precisamente *Jesús de Nazaret* (*Gesù di Nazareth* / *Jesus of Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977) (fig. 6):

... un producto televisivo que encontró gran aceptación en la pantalla pequeña como en la grande [...], [un] espectáculo de más de seis horas de duración que fue retransmitido por primera vez en abril de 1977, si bien en diversas presentaciones según el país: en Italia la RAI lo ofreció en cinco capítulos, mientras que en Estados Unidos la NBC sólo hizo dos largas partes, algo que en sucesivas reediciones se modificó (en 1979 se pasó en cuatro capítulos con un total de ocho horas); en España se estrenó en forma cinematográfica, bastante abreviada y dividida en dos jornadas (De España 2009, 402).

Esta gran superproducción entre Italia, Reino Unido y Estados Unidos (con la participación de RAI, ITC y NBC, respectivamente) contó con un gran presupuesto, un reparto de excepción (Claudia Cardinale, Rod Steiger, Laurence Olivier, Anthony Quinn...) y un rodaje en localizaciones de Túnez⁵⁰ y Marruecos. En su guion participaron Suso Cecchi d'Amico y Anthony Burgess, que conjugaron el tono de la escritura con el propio alineamiento ideológico de Zeffirelli con la política de la curia vaticana (por entonces con el papa Pablo VI, posteriormente con el efímero Juan Pablo I y con Juan Pablo II), la cual bendecía su propuesta⁵¹. El resultado fue una producción con audiencias millonarias por todo el mundo y que

⁵⁰ La excelente comedia británica *La vida de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, Terry Jones, 1979) tiene relación directa con esta serie, ya que «para la ambientación de la Jerusalén evangélica se reutilizaron los decorados construidos en Túnez para el *Jesús de Nazareth* de Zeffirelli, producto de intenciones bien diferentes al de los Monty Python» (De España 2009, 405).

⁵¹ Véase De España 2009, 402-403; y Dumont 2013, 428.

a pesar de estar cronológicamente lejos de las obras cristológicas clásicas del Hollywood dorado, puede ser considerada como su deudora y heredera, como otra obra audiovisual canónica en cuanto a su representación idealizada de Cristo; de hecho, resulta reseñable que su imagen del actor Robert Powell sirvió de modelo desde entonces para representaciones sacras de la Iglesia católica como estampas o postales impresas (Dávila Vargas-Machuca 2021, 266).

Todavía en la década de 1970, la serie antológica estadounidense *Greatest Heroes of the Bible* (1978-1979), creada por James L. Conway y Charles E. Sellier Jr., desarrollaba en sus diecisiete episodios diversas historias del Antiguo Testamento, pero con unos medios modestos y un resultado «difícil de digerir»⁵². Sin abandonar Estados Unidos, ya en la década siguiente fue estrenada *The Greatest Adventure: Stories from the Bible* (1985-1992), una serie de animación de la factoría Hanna-Barbera editada en vídeo, pero con difusión televisiva, que desarrollaba en trece episodios las aventuras de tres jóvenes que viajan en el tiempo hasta el pasado para ser testigos de episodios bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento.

En el contexto europeo de la década de 1980 hay que mencionar una nueva serie ambientada en la Antigüedad dirigida por Franco Rossi (después de sus experiencias en *Las aventuras de Ulises* y *La Eneida*), *Un niño llamado Jesús* (*Un bambino di nome Gesù* / *Ein Kind mit Namen Jesus*, 1987); esta coproducción entre Italia y Alemania Federal se acercaba en dos episodios a la infancia de Jesús de Nazaret a partir de los evangelios apócrifos, con rodaje de nuevo en un lugar recurrente para estas producciones como Túnez, y un gran éxito de público⁵³.

En la década siguiente, la serie antológica de coproducción internacional (entre Italia, Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Francia y República Checa) *La Biblia* (*La Bibbia* / *The Bible Collection* / *Die Bibel* / *La Bible*, 1993-2002) se desarrolló a través de varias miniseries o telefilmes, cada uno de ellos dedicado a un pasaje o personaje bíblico, en su mayoría del Antiguo Testamento, pero llegando hasta el Nuevo con una parte dedicada al propio Jesús de Nazaret; se trata de otra producción de gran presupuesto, rodaje en Marruecos, un reparto plagado de nombres importantes del cine mundial (Richard Harris, Vittorio Gassman, Barbara Hershey, Irene Papas, Christoph Waltz, Sean Bean, Ben Kingsley, Christopher Lee, Dennis Hopper, Max von Sydow, Oliver Reed, Jacqueline Bisset... y así hasta un larguísimo etcétera) y una terna de directores experimentados (como Joseph Sargent, Ermanno Olmi, Roger Young o Nicolas Roeg).

En el caso del antiguo Egipto, si bien la gran fascinación por esa civilización histórica y su legado patrimonial ha derivado en numerosos documentales y docudramas, en el caso de las ficciones ambientadas en ella el resultado es mucho menor. De hecho, en varias ocasiones el retrato del Egipto antiguo se relaciona directamente con la conversión del reino faraónico de la dinastía ptolemaica en una provincia romana, coincidiendo con la coyuntura de crisis de la República, el principado y el

⁵² «Série biblique indigente (et indigeste)» (Dumont 2013, 30).

⁵³ Véase Dumont 2013, 434.



nacimiento del imperio. En cualquier caso, con posterioridad a *Yo, Claudio*, puede mencionarse la serie británica de la BBC *The Cleopatras* (John Frankau, 1987), que recreaba en ocho episodios la vida de las reinas ptolemaicas, desde Cleopatra III hasta la más conocida de ellas, Cleopatra VII, que ya engazaría con la historia de Roma propiamente dicha.

En lo referente a las series del último cuarto del siglo xx que recrean la Grecia antigua, hay un buen número de ellas, demostrando el gran interés potencial de una cultura tan potente e influyente. Ya sean de contenido histórico o mitológico, e incluso fantástico relacionado directamente con la cultura griega antigua, algunas de ellas han sido notorias en su momento y han generado gran influencia posterior. La miniserie británica de la BBC *The Serpent's Son / Oresteia* (Bill Hays, 1979) desarrollaba en tres episodios la trilogía trágica de Esquilo *Orestíada* (*Oresteia*, siglo v a.n.e.), formada por *Agamenón*, *Las cóeforas*, *Las euménides*; su ambientación y su vestuario fueron bastante libres y contó con un reparto de renombre en el cine y la televisión, incluyendo a intérpretes como Diana Rigg, Anton Lesser, Helen Mirren, Claire Bloom o la ya mencionada Siân Phillips⁵⁴.

También desde el Reino Unido, en coproducción con Estados Unidos, la miniserie *The Search for Alexander the Great* (Peter Sykes, 1981) recreaba a lo largo de cuatro episodios la vida de Alejandro Magno a partir de los testimonios de personajes coetáneos (amigos o enemigos, vivos o muertos) reunidos junto al mar, con rodaje en varias localizaciones de Grecia⁵⁵; en el reparto, hay que destacar a James Mason como narrador, Nicholas Clay como Alejandro⁵⁶ y un grupo de nombres conocidos (Gabriel Byrne, Julian Glover, Jane Lapotaire, Michael Byrne) como esos personajes coetáneos.

En ese mismo año se estrenó *Ulises 31* (*Ulysse 31*, Jean Chalopin y Nina Wolmark, 1981-1982) (fig. 7), una serie de animación con participación japonesa al ser «animada en TMS Entertainment» (Zanoletty 2021, 148), pero con impulso y producción principal por la productora francesa DIC Entertainment⁵⁷. No se trata propiamente de una obra de recreación en el mundo antiguo, ya que está situada en un contexto cronológico muy alejado (el siglo xxxi mencionado en el título) y

⁵⁴ Phillips aparecería también poco después en todo un clásico de la representación de los mitos griegos en la gran pantalla, además de la última gran muestra de la maestría con el *stop-motion* de Ray Harryhausen: *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*, Desmond Davis, 1981).

⁵⁵ Véase Dumont 2013, 242.

⁵⁶ Un actor con varios papeles relacionados con la historia o la mitología, que acababa de encarnar a Lancelot en *Excalibur* (John Boorman, 1981) y que también participaría en series de recreación de la Antigüedad que serán tratadas más adelante, como *Los últimos días de Pompeya* (*The Last Days of Pompeii*, Peter R. Hunt, 1984) o *La Odisea* (*The Odyssey / Homer's Odyssey / Odissea*, Andrei Konchalovsky, 1997).

⁵⁷ «A diferencia de lo ocurrido con otras series europeas que habían sido animadas en Japón, el estudio francés estuvo más implicado en las tareas creativas, además de contar con un equipo de guionistas totalmente francés, la dirección artística también recayó en nombres franceses y la animación nipona fue supervisada conjuntamente por directores franceses y japoneses, una colaboración que no fue un camino de rosas y que pudo haber dado al traste con el proyecto» (Zanoletty 2021, 150).



Fig. 7. Fotograma de *Ulysès 31*, 1981-1982.

en el espacio extraterrestre, además de sumarse a la corriente televisiva de series de ciencia ficción que se subieron al carro del éxito de las *Space operas* que marcó sobre todo *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977)⁵⁸. A pesar de las mencionadas peculiaridades, esta serie animada francesa tiene una enorme importancia por su gran impacto para toda una generación que pudo conocer, aunque fuera con naves espaciales, robots, extraterrestres y láseres, una adaptación de la *Odisea* «fidedigna que recoge todos los temas planteados en la epopeya griega: el viaje del héroe hacia la sabiduría, la fidelidad marital, el valor de la familia y la importancia de la tierra natal» (Zanoletty 2021, 149), si bien no hay que dejar de mencionar algunos cambios argumentales, como la amistad inicial entre Odiseo/Ulises y Príamo, o que el griego sea aquí un famoso explorador espacial que, en su camino de vuelta hacia la Tierra, es enviado a otro universo por los dioses del Olimpo⁵⁹. Además de contar con un diseño estético muy atractivo y con soluciones realmente ingeniosas⁶⁰, el tono argumental serio «fue capaz de dirigirse por igual a un espectador infantil y a otro adulto, y esta diversidad de audiencia [...] fue clave para el rápido éxito de la serie. [...] los guionistas infantilizan lo menos posible la adaptación de la obra

⁵⁸ Véase Zanoletty 2021, 149.

⁵⁹ «The hero is a famous space explorer desiring to return to his wife on Earth. He sets out with his son Telemachos in a spaceship named “Odyssey”, but on their way they have to fight the Cyclops, a huge robot with one eye, and to outsmart the ancient gods of the Olympos who sent them to another universe» (Verreth 2008, 71-72).

⁶⁰ Como darle a la nave Odiseus la forma en volumen de un ojo como los que tradicionalmente se pintaban en las proas de los navíos griegos antiguos, o a la base espacial Troya la de un casco militar.

de Homero, respetando la inteligencia del menor de edad y la esencia de la fábula» (Zanoletty 2021, 151).

Algunos años después, la miniserie británica de la BBC *The Theban Plays by Sophocles* (Don Taylor, 1986) adaptaba en tres episodios la trilogía de obras sobre Edipo creada por Sófocles (*Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*), pero con una ambientación contemporánea. También desde el Reino Unido, pero con un sentido muy diferente y con un público potencial infantil y juvenil, la serie *El cuentacuentos: mitos griegos* (*The Storyteller: Greek Myths*, 1991), creada por Anthony Minghella para la factoría de Jim Henson, unía las famosas marionetas de este con intérpretes reales⁶¹ para desarrollar en cuatro episodios los mitos griegos de Teseo y el Minotauro, Perseo y la Gorgona, Orfeo y Eurídice y Dédalo e Ícaro.

También en la década de 1990 se desarrolló la serie estadounidense *Hércules: sus viajes legendarios* (*Hercules: The Legendary Journeys*, 1995-1999), creada por Christian Williams después de que en 1994 la productora Renaissance⁶² realizara «cinco filmes directamente para la televisión con el “gigante” Kevin Sorbo en el papel del legendario héroe Hércules: *Hercules and the Amazon Women*, *Hercules and the Lost Kingdom*, *Hercules and the Circle of Fire*, *Hercules in the Underworld* y *Hercules in the Maze of the Minotaur*» (Dávila Vargas-Machuca 2003, 6) y de que se sumaran a la producción la Universal Studios y (sorprendentemente, aunque acorde con su tono) la World Wrestling Entertainment (WWE). La exitosa serie, desarrollada en seis temporadas con ciento once capítulos, trata la figura de Hércules y sus aventuras como héroe mitológico, pero librándose de la imagen de culturista hipertrofiado creada en el péplum italiano para convertirse en un joven sabio, ágil, políticamente correcto, un poco puritano y amante de la justicia; de hecho, la recreación visual de las localizaciones diluye la identificación con la Grecia o el Mediterráneo antiguos y está más cerca de una fantasía heroica desarrollada por lugares bastante indeterminados, mientras que las interacciones de Hércules sobrepasan a los protagonistas de los mitos griegos para sumar personajes históricos o mitológicos de otras culturas (Egipto, Roma, Persia, Sumeria, Roma, los vikingos, las leyendas artúricas), que son prácticamente despojados de sus respectivas idiosincrasias, conformando una pléyade «americanizada» y globalizada que fuera fácilmente comprensible para un público juvenil estadounidense⁶³ (y, por extensión, mundial), entroncando con lo que Cano Alonso identificaba como «contaminación del neomitologismo y los cuentos de espada y brujería» (2014, 237).

⁶¹ Un reparto conocido sobre todo en el ambiente televisivo y cinematográfico británico, que incluía a Michael Gambon como el cuentacuentos o a Derek Jacobi, protagonista de *Yo, Claudio*, como Dédalo.

⁶² Creada en 1979 por el director Sam Raimi, el productor Rob Tapert y el actor Bruce Campbell.

⁶³ Véase Dumont 2013, 172.



El éxito de *Hércules: sus viajes legendarios* derivó en la creación de otras producciones⁶⁴, siendo la más destacada otra serie protagonizada por un personaje que ya había aparecido en el noveno capítulo de su primera temporada («The Warrior Princess»). Se trata de *Xena: la princesa guerrera* (*Xena: Warrior Princess*, 1995-2001), producción también estadounidense creada por Sam Raimi, John Schullian y R.J. Stewart y protagonizada por la princesa amazona guerrera Xena (interpretada por Lucy Lawless), que «intenta expiar sus anteriores excesos buscando el camino del bien a través de la lucha constante contra el dominio de los poderosos y los dioses del Olimpo, siendo ayudada en su cometido por Gabrielle, una joven a la que la amazona había rescatado de la esclavitud» (Dávila Vargas-Machuca 2003, 6). Nacida como *spin-off*, finalmente se desarrolló de manera independiente a lo largo de seis temporadas, con un total de ciento treinta y cuatro episodios, y el «enorme tirón mediático de ambos personajes llevó incluso a su aparición conjunta en más de un capítulo de ambas series de la Renaissance» (Dávila Vargas-Machuca 2003, 6)⁶⁵. Igualmente plagada de personajes y situaciones anacrónicos o sin relación verosímil con su supuesto contexto mitológico griego (emperadores romanos, ninjas del Japón feudal, personajes de sagas escandinavas o bíblicos), alcanzó un éxito incluso mayor que su matriz, «convirtiéndose de hecho en una obra de culto y en un verdadero fenómeno de masas a nivel mundial» (Dávila Vargas-Machuca 2003, 6), pero siempre pensando en un público potencial «adolescente no demasiado observador, y sobre todo inculto»⁶⁶. Para cerrar el arco de la *exploitation* de *Hércules: sus viajes legendarios*, hay que mencionar otra producción estadounidense derivada de ella, la serie-precuela *El joven Hércules* (*Young Hercules*, 1998-1999), creada por Andrew Dettmann, Rob Tapert y Daniel Trully, USA-NZL, con una temporada desarrollada en cincuenta capítulos, que narraba de manera imaginaria y sin base mitológica aparente una pretendida juventud de Hércules (interpretado por Ryan Gosling) entrenándose como guerrero e interactuando con otros héroes, dioses y monstruos «extremadamente buenos»⁶⁷.

Quizá la última gran serie de temática griega antigua del siglo xx sea la coproducción entre Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Italia y Turquía *La Odisea* (*The Odyssey / Homer's Odyssey / Odissea*, Andrei Konchalovsky, 1997). Esta

⁶⁴ «... aprovechado por su misma productora para ampliar el espectro sobre el héroe con la serie televisiva *The Young Hercules* y la película animada hecha directamente para uso doméstico *Hercules and Xena—The Animated Movie: The Battle for Mount Olympus*. El propio éxito y recuperación del personaje de Hércules llevaría a la Disney a realizar una película de animación (*Hercules*) en 1997, con su propia serie televisiva asociada al año siguiente y una nueva película animada (*Hercules: Zero to Hero*), en este caso para uso doméstico, en 1999. Tampoco habría que olvidar otras producciones menores, como *The amazing feats of young Hercules* (1997)» (Dávila Vargas-Machuca 2003, 6).

⁶⁵ Estos episodios en forma de *crossover* de ambos personajes llegarían a tener una edición directa en vídeo (DVD): *Xena Warrior Princess and Hercules the Legendary Journeys* (Bruce Seth Green, 2003).

⁶⁶ «... le tout visant un public adolescent pas trop regardant, et surtout inculte» (Dumont 2013, 155).

⁶⁷ «Des super-héros super-niais» (Dumont 2013, 173).



Fig. 8. Fotograma de *La Odissea*, 1997.

miniserie de dos episodios contó con un gran presupuesto y muchos medios de producción, incluyendo ilustres productores (Francis Ford Coppola, Nicholas Meyer, Robert Halmi Sr.), profusión de efectos especiales convincentes (en los que participó Jim Henson)⁶⁸ (fig. 8) y un rodaje internacional (Turquía, Malta, estudios en Reino Unido)⁶⁹, además de un reparto lleno de nombres conocidos, como Armand Assante en el papel protagonista de Odiseo/Ulises, acompañado de Isabella Rossellini, Irene Papas⁷⁰, Geraldine Chaplin, Greta Scacchi, Vanessa Williams, Eric Roberts o Christopher Lee. Se trata de una adaptación en dos episodios de la *Odissea*, considerada por Cano Alonso como «la versión más completa, y contaminada, hasta hoy» (2014, 192) de la obra de Homero, aunque «recalcando su universalidad, mediante contaminaciones iconográficas, vestiduras, decorados y espacios, de las viejas culturas europeas: Al fin y al cabo fue una obra de factura norteamericana, dirigida por un autor ruso y rodada en escenarios aproximados a los naturales» (2014, 197-198). Por su parte, Dumont, a pesar del esfuerzo y los talentos invertidos, la considera «decepcionante»⁷¹, aunque reconoce el novedoso planteamiento de Konchalovsky de usar

⁶⁸ Para Cano Alonso: «Fue la entrada de honor de la tradición clásica en la era digital [...], por más que ese honor parece usurparlo *Gladiator* (USA, 2000), en cuanto el cine continúa teniendo mayor difusión publicitaria» (2014, 198).

⁶⁹ Véase Dumont 2013, 208.

⁷⁰ Después de haber interpretado a Penélope, mujer de Odiseo, en la serie italiana homónima de 1968, en esta ocasión la actriz griega encarna a la madre del griego, Anticlea. Véase Dumont, 2013, 209.

⁷¹ «Néanmoins, compte tenu des talents investis, [...] l'ensemble déçoit» (Dumont 2013, 209).

este relato mitológico para redescubrir los orígenes de la civilización occidental y mediterránea como una mezcla de Europa, Asia y África⁷².

De nuevo en el terreno de la animación, hay que mencionar dos series en el tramo final del siglo xx que recrearon episodios y personajes de la antigua Grecia. Una es la canadiense *Mythic Warriors: Guardians of the Legend* (John Craig, 1998-2000), producida por Nelvana Productions para la CBS y desarrollada en dos temporadas con un total de veintiséis episodios, que recreaba diversos mitos griegos para un público potencial infantil a partir de la adaptación de la serie de cómics *Myth Men: Guardians of the Legend* (Laura Geringer, 1996-1997)⁷³. La otra es el anime japonés-surcoreano *Alexander Senki* (*Araekusanda Senki* / *Alexander* / *Reign: The Conqueror*, Yoshinori Kanemori y Rintaro, 1999), desarrollado como una serie de una temporada con trece episodios, en los que se planteaba una historia alternativa de Alejandro Magno con muchas libertades respecto al conocimiento histórico, además de la inclusión de diversos elementos fantásticos⁷⁴.

El éxito de *Yô, Claudio* abrió la puerta a la realización de otro buen número de series ambientadas en la Roma antigua hasta finales del siglo xx. La primera y más cercana e igualmente proveniente del Reino Unido fue la miniserie de la BBC *El águila de la novena* (*The Eagle of the Ninth*, Michael Simpson, 1977), que recreaba en seis episodios la legendaria desaparición de la Legio IX Hispana en el norte de Britania⁷⁵ y la búsqueda de su insignia en forma de águila años después para restaurar su honor perdido⁷⁶. También desde el Reino Unido, la miniserie de la Thames *Warrior Queen* (Michael Custance & Neville Green, UK, 1978) recreaba en seis episodios la figura de la reina britana Boudica/Boadicea (interpretada por Siân Phillips), con un tratamiento históricamente riguroso al rodar los exteriores en Butser Ancient Farm, un complejo agrícola de la Edad de Hierro en el sur de Inglaterra reconstruido algunos años antes⁷⁷.

En Alemania Federal encontramos la serie *Der Sklave Calvisius. Alltag in einer römischen Provinz-150 nach Christus* (Gerhard Schmidt, Stephan Rinser y Wolfgang F. Henschel, 1979), que narraba en trece capítulos la vida cotidiana en una provincia

⁷² «Kontchalovski veut faire redécouvrir les origines de la civilisation occidentale, le berceau de la culture méditerranéenne qu'il présente comme une synthèse de l'Afrique, de l'Asie et de l'Europe» (Dumont 2013, 209).

⁷³ Véase Dumont 2013, 135-136.

⁷⁴ Véase Dumont 2013, 242.

⁷⁵ El hecho habría tenido lugar años antes de la construcción del Muro de Adriano, tras haber sido masacrada por los pictos, una historia que ha tenido numerosas plasmaciones literarias y audiovisuales hasta nuestros días, pero que ya ha sido desmentida por las fuentes documentales y arqueológicas. Véase Aguado Cantabrana 2019.

⁷⁶ Véase Dumont 2013, 530.

⁷⁷ «Les extérieurs de cette production modeste mais historiquement rigoureuse sont tournés dans le complexe agricole de l'âge de fer reconstruit deux ans plus tôt à Butser Trust (Butser Ancient Farm), Petersfield, et aux South Downs (Queen Elizabeth Country Park) dans le Hampshire» (Dumont 2013, 509).



Fig. 9. Fotograma de *Masada*, 1981.

romana germánica, relatada por el esclavo Calvisius del título⁷⁸. Un poco más adelante en el mismo país, ya en la década de 1980, hay que mencionar *Rom ist in der kleinsten Hütte* (Michael Mackenroth, 1982), una miniserie de una temporada con trece episodios que, haciendo honor a su título original⁷⁹, trata sobre la vida cotidiana en la provincia romana de Germania Superior en el siglo III⁸⁰.

Una serie estadounidense de recreación histórica relacionada con la Roma antigua en este contexto es *Masada* (Boris Sagal, 1981) (fig. 9), que trataba sobre «las (malas) relaciones entre judíos y romanos en los primeros años del imperio» (De España 2009, 296). Desarrollada en ocho episodios⁸¹, posee un gran reparto con nombres muy destacados del cine y la televisión como Peter O'Toole, Peter Strauss, Barbara Carrera, Anthony Quayle o David Warner. Y muestra un gran despliegue de medios para dar lugar a un resultado «medianamente espectacular, con el atractivo añadido de haber sido rodado en los mismos lugares donde sucedieron los hechos que narra» (De España 2009, 297), es decir, el yacimiento arqueológico israelí de Masadá, una importante fortaleza en las cercanías del Mar Muerto que fue uno de los escenarios reales de la Primera Guerra Judeo-Romana (66-73). La serie adapta la novela *The Antagonists* (Ernest K. Gann, 1971), una obra a su vez inspirada en los testimonios del historiador «judío romanizado Flavio Josefo, que fue testigo de la

⁷⁸ Véase Dumont 2013, 530.

⁷⁹ Traducido al español como «Roma está en la cabaña más pequeña», con el sentido de que la romanización podía llegar hasta al último rincón de Germania.

⁸⁰ Véase Dumont 2013, 454.

⁸¹ También tuvo una versión para cines, *The Antagonists* (Boris Sagal, 1981). Véase De España 2009, 296; y Dumont 2013, 512.

caída de Jerusalén en el año 70 y redactó una crónica de los eventos bélicos conocida como Guerra de los judíos» (De España 2009, 296).

La trama, no exenta de ciertas libertades, se centra en la resistencia de los judíos rebeldes liderados por el zelote Eleazar ben Ya'ir (Strauss) y refugiados en la fortaleza de Masadá frente al largo e implacable (y penoso) asedio ejercido por las tropas romanas del gobernador de Judea Flavio Silva (O'Toole). Pero sobre todo se traza un paralelismo directo entre la heroica (y finalmente trágica) resistencia de esos judíos del siglo I (un hecho convertido en mito para la memoria judía⁸²) y la situación del Estado de Israel en el último cuarto del siglo XX, después de haber vencido a los diversos estados que lo rodean en varios conflictos bélicos desde su nacimiento en 1948 (no olvidemos que un año después del estreno de esta serie tendría lugar la guerra del Líbano)⁸³. La serie comporta un fuerte sentimiento nacionalista israelí, ya que la fortaleza a la que alude el título de la serie y que centra el argumento fue precisamente «el último bastión judío frente a la poderosa Roma, hoy punto turístico de primer orden, además de punto patriótico por excelencia» (Moreno Ferrero 2024, 54). Así, una voz en segundo plano pronuncia un diálogo elogioso mientras aparecen los créditos del primer episodio e imágenes de actualidad del asentamiento arqueológico:

Masadá, una palabra hebrea que significa fortaleza. Miles de personas de todas las partes del mundo visitan estas gigantescas cisternas, las ruinas de los vastos almacenes, la sinagoga y el palacio de la que fue una vez inexpugnable ciudadela. Todos se maravillan de esta brillante obra de ingeniería y del inmenso trabajo que supuso construir esta fortificación única en el mundo. Con casi ilimitadas provisiones y agua, un ejército podría sobrevivir aquí durante años y, lo que es más importante, tendría la seguridad de que un reducido grupo de hombres podría resistir a cientos de enemigos (tomado de los diálogos de la versión doblada al español).

En ese mismo prólogo se muestran también imágenes de tropas del ejército de Israel en el presente en Masadá, donde realizan una ceremonia para recordar lo ocurrido en el lugar y su simbología de resistencia frente al conquistador/opresor; estas imágenes de actualidad se acompañan de una voz en segundo plano en la que un narrador apunala este sentimiento patriótico y militarista con un discurso propagandístico exagerado:

El ejército israelí tiene aquí a unos cientos de jóvenes entrenados que, de acuerdo con la tradición, harán su juramento en la cúspide de Masadá. Parte de esta ceremonia está basada en los relatos de la historia, cuyos ecos continúan resonando hoy. La lucha de novecientos sesenta hebreos, hombres, mujeres y niños, contra los cinco mil soldados de la X Legión romana. Estos jóvenes soldados israelíes apren-

⁸² Véase Dumont 2013, 513.

⁸³ Dumont (2013, 513) también apunta la posibilidad de que para los estadounidenses esta resistencia de unos pocos frente a un ejército mucho mayor, convertida en un asedio interminable, podía remitir al «atolladero vietnamita» de las dos décadas anteriores.

den a conocer los hechos. Ellos saben que, junto con otros territorios del mundo, el Imperio Romano conquistó Palestina en el primer siglo a.C. y saben que finalmente los judíos se rebelaron contra la opresión romana. A estos soldados se les ha enseñado desde su niñez que se necesitaron cuatro años, todo el poderío militar de Roma y seiscientos mil judíos muertos antes de que Jerusalén cayera y los romanos pudieran decir que la rebelión había llegado a su término. Pero ellos saben también que, debido a los increíbles sucesos ocurridos en esta montaña, aquello era solo el principio (tomado de los diálogos de la versión doblada al español).

Para apuntalar este sentimiento nacionalista y militarista, el epílogo de la serie vuelve al escenario de presente con la ceremonia militar en la cúspide de Masadá, flanqueada de banderas israelíes, mientras la voz en segundo plano culmina el discurso grandilocuente iniciado en el prólogo:

Hoy, en la colina de Masadá, y en recuerdo a la tradición, estos jóvenes reclutas juran bandera en la división armada del ejército israelí. Bajo los ecos de un inexorable compromiso para salvaguardar la dignidad del espíritu humano, la promesa que Eleazar hizo a sus hombres hace casi dos mil años sigue estando vigente. Ellos son recordados y su recuerdo servirá para que nunca tengan que verse forzados a tomar tal resolución que obligó a hombres, mujeres y niños a morir en esta montaña. Masadá no debe caer otra vez (tomado de los diálogos de la versión doblada al español).

A mediados de la década de 1980 hubo otras tres series importantes y ambiciosas que recrearon la Roma antigua y que coinciden en ser adaptaciones de novelas, en poseer argumentos situados en los inicios de la etapa imperial en relación con los inicios del cristianismo y en ser coproducciones internacionales. Una de ellas es *Los últimos días de Pompeya* (*The Last Days of Pompeii*, Peter R. Hunt, 1984), producción conjunta entre Italia, Reino Unido y Estados Unidos, desarrollada en tres episodios, «de excelente factura» (Cano Alonso 2014, 152), que supone «una entretenida revisitación del clásico incombustible de Lord Lytton» (De España 2009, 297). Contó con un presupuesto bastante abultado, rodaje de interiores en los estudios londinenses Pinewood y de exteriores en Civitavecchia⁸⁴, y con un reparto de excepción que incluía nombres como Laurence Olivier, Franco Nero, Olivia Hussey, Lesley-Anne Down, Brian Blessed (recordemos, el Augusto de *Yo, Claudio*), Anthony Quayle, Ned Beatty, Ernest Borgnine...

Otra es *Anno Domini* (A.D., Stuart Cooper, 1985), coproducción entre Italia, Francia y Estados Unidos, «vinculada a Suetonio, Tácito y el Nuevo Testamento» (Moreno Ferrero 2024, 54) y desarrollada en cinco episodios que adaptaban un «relato de Anthony Burgess sobre los primeros años del cristianismo» (De España 2009, 297)⁸⁵.

⁸⁴ Véase Dumont 2013, 523.

⁸⁵ Se trata de *El reino de los réprobos* (*The Kingdom of the Wicked*, 1985), última obra de la trilogía religiosa de Burgess, después de *Moses* (1976) y *Man of Nazareth* (1979); de hecho, estos tres relatos de Burgess tienen relación directa con los guiones de Burgess para las series *Moisés* (1974), *Jesús de Nazaret* (1977) y esta *Anno Domini* (1985). Véase Dumont 2013, 433.

Puede considerarse como la continuación lógica de *Jesús de Nazaret* (1977), ya que comienza justamente donde terminaba la serie de Zeffirelli, con desarrollo del argumento geográficamente tanto en Roma como en Próximo Oriente, y cronológicamente entre los años 30 y 69 (bajo los reinados de Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón)⁸⁶, y unas intenciones en la trama de «combinar los diálogos de intriga palaciega según *Yo, Claudio*, con los cristianos fieles a sus principios, promesa de una Roma futura» (Cano Alonso 2014, 150). En el capítulo estético hay que reconocerle que la «reconstrucción arqueológica de ambientes es bastante correcta» (Lillo Redonet 1994, 85) y muestra un reparto de excepción (James Mason, Ava Gardner, Fernando Rey, Susan Sarandon, Richard Roundtree, Jennifer O'Neill, Jack Warden...), en consonancia con su abultado presupuesto. De hecho, «fue tan cara y pasó tan inadvertida para público y crítica que hizo que nadie más se animara a seguir con los temas antiguos hasta casi una década después» (Solomon 2002, 37) en Estados Unidos.

La tercera, dirigida por todo un experto en series sobre la Antigüedad como Franco Rossi (*Las aventuras de Ulises, La Eneida, Un niño llamado Jesús*), es la producción internacional impulsada por la RAI (con participación de productoras de Italia, Francia, Suiza, Yugoslavia, Reino Unido, España, Austria y Canadá) *Quo Vadis?* (1985). Desarrollada en seis episodios, esta serie era una adaptación del clásico homónimo de Sienkiewicz, y fue «rodada en Roma, con escenarios en Yugoslavia y Yemen del Sur» (Cano Alonso 2014, 148), marcando «el final de la era del cartón piedra, con sus excelentes decorados en materiales ligeros, en una especie de breve transición hacia lo digital. Y seguía la estela de la británica *Yo, Claudio*, y su minuciosidad narrativa, así como la quasi renuncia al espectáculo» (Cano Alonso 2014, 149). De hecho, la grandeza de la urbe romana que aparecía en los *blockbusters* de Hollywood es abandonada en esta serie, que muestra la suciedad y la miseria, los suburbios oscuros, las viviendas hacinadas e insalubres, conformando una imagen tan naturalista como decadente y con algunos momentos bastante crudos⁸⁷. Como de costumbre en estas series de los ochenta, su reparto está plagado de nombres muy conocidos por entonces en cine y televisión, sobre todo en el ambiente europeo, como Klaus Maria Brandauer, Cristina Raines, Max von Sydow, Ángela Molina, Massimo Girotti...

En la década de 1990 encontramos más series con temática romana, empezando por la italiana *Senator* (Gianfrancesco Lazotti, 1992), serie cómica de la RAI desarrollada en ocho capítulos que narraba las desventuras del senador (ficticio) César Tácito. Otra serie italiana de la RAI, igualmente cómica, es *SPQR-2000 anni fa* (Claudio Risi, 1998), adaptación en trece episodios del largometraje cinematográfico paródico *Golfos de broma (SPQR 2000 e 1/2 anni fa)*, Carlo Vanzina, 1994). Por su parte, la coproducción entre Estados Unidos y Australia *Connor, el rugido (Roar)*, Ron Koslow, 1997) desarrollaba en trece episodios una trama sobre la lucha de unos celtas irlandeses contra los romanos de Britania en el siglo v; destinada a un

⁸⁶ Véase Dumont 2013, 433.

⁸⁷ Véase Dumont 2013, 504.



Fig. 10. Fotograma de *La Víbora Negra: viaje en el tiempo*, 1999.

público juvenil, añadía a su planteamiento de acción y aventuras algunos elementos fantásticos (además de situar a romanos en Irlanda⁸⁸) relacionados con la leyenda de la lanza de Longinos, y contó como protagonista con el por entonces adolescente y prometedor actor australiano Heath Ledger.

Ya rozando el siglo XXI encontramos la coproducción entre Estados Unidos e Italia *Cleopatra* (Franc Roddam, 1999), una miniserie en dos episodios que recreaba la vida de Cleopatra VII (interpretada por la chilena Leonor Varela) y su relación con Julio César (encarnado por Timothy Dalton); se trata de una producción de gran presupuesto que abrió el camino para otras sobre grandes figuras de la Antigüedad que se realizarían ya en el siglo XXI, con un presupuesto abultado, rodaje en exteriores en Marruecos y profusión de efectos visuales digitales⁸⁹. Por último, hay que mencionar *La Víbora Negra: viaje en el tiempo* (*Blackadder: Back and Forth*, Paul Weiland, 1999), un capítulo especial de la serie británica cómica de la BBC *La Víbora Negra* (*Blackadder*, Richard Curtis y Rowan Atkinson, 1983-1989)⁹⁰, creado de manera independiente para cine, pero después emitido por televisión; su argumento recreaba diversos viajes con una máquina del tiempo de los protagonistas principales (Blackadder y Baldrick, interpretados por Rowan Atkinson y Tony Robinson, respectivamente), mostrando sus típicas aventuras y desventuras, incluyendo una fugaz aparición en la Britania romana, en pleno ataque de los pictos al Muro de Adriano (fig. 10).

⁸⁸ Véase Dumont 2013, 580.

⁸⁹ Véase Dumont 2013, 349.

⁹⁰ Esta serie rinde un pequeño homenaje a *Yo, Claudio* en los créditos iniciales de su segunda temporada (*Blackadder II*, 1986), en los que una serpiente también centra la acción, aunque en esta ocasión de una manera más cómica que en la serie de 1976.

APUNTE SOBRE LA ANTIGÜEDAD TELEVISIVA EN EL SIGLO XXI

La herencia del camino televisivo iniciado a mediados del siglo xx y apun- talado por *Yó*, *Claudio* y las series posteriores sobre la Antigüedad del último cuarto del siglo xx se mantiene en nuestro siglo xxi, en el que «las series con historias del Mundo Antiguo experimentarán un considerable resurgir, en algunos casos con pre- supuestos que no tienen nada que envidiar a los de los buenos tiempos de exhibición en las salas, pero no demostrarán el menor interés en salir del ámbito doméstico» (De España 2009, 297). Desde el año 2000 hay series muy importantes que no solo han añadido nuevas visiones y opiniones sobre el mundo antiguo, sino que también han demostrado su cuidado y calidad⁹¹ e incluso se han convertido en éxitos de con- sumo masivo. Y cuando esto ocurre, aunque no todo el público las reciba del mismo modo, la Antigüedad continúa haciéndose presente en nuestras televisiones y, por extensión, en toda nuestra realidad de multipantallas. Además, como se apuntó al principio de este texto, en la actualidad muchas producciones trascienden los lími- tes entre distintos medios y ya es difícil discernir si son televisivas, cinematográfi- cas o en línea, por lo que quizá haya que comenzar a reunir las en un concepto más amplio como «audiovisual». Son muchas las series estrenadas en el siglo xxi que se ambientan en la Antigüedad, y abordarlas excedería las intenciones de este texto, pero sí cabe mencionar algunas por su importancia y su conexión con la serie basada en las novelas de Graves.

Los ecos de *Yó*, *Claudio* y las conexiones directas con ella ya se hicieron patentes en el mismo año 2000, en ese momento crucial en el que *Gladiator* re- vivió el interés en la Antigüedad en los medios audiovisuales, una película en la que Derek Jacobi (recordemos, el actor que encarnó a Claudio en la serie de 1976) apa- recía como el senador Graco. En ese mismo año Jacobi también aparecía como Fineo en *Jasón y los Argonautas* (*Jason and the Argonauts*, Nick Willing, 2000), «una de las miniseries para TV, que siguió la estela de *La Odisea* de Konchalovsky (1997)» (Cano Alonso 2014, 227) y una muestra de las muchas en el siglo xxi que han revisitado algún clásico cinematográfico sobre la historia o la mitología del mundo antiguo. Precisamente la mencionada serie de Konchalovsky había sido pionera en recurrir a Malta como lugar de rodaje, un hecho que se ha repetido en varias ocasiones en lo que llevamos de tercer milenio en multitud de películas y series de recreación his- tórica, pero no exclusivamente. Y allí se rodaría también *Julio César* (*Julius Caesar*, Uli Edel, 2002), otra destacable miniserie sobre la Antigüedad de gran presupuesto y producción internacional (entre Países Bajos, Italia, Alemania y Estados Unidos).

Pero a mediados de la primera década del siglo xxi encontramos un enorme hito en la representación de la Antigüedad, reconocido por públicos de todo el

⁹¹ «En los inicios del tercer milenio, es un lugar común que la calidad narrativa reside en las series de TV, frente al gran espectáculo que ofrece el cine» (Cano Alonso 2014, 169-nota 1).

mundo: la serie *Roma* (*Rome*, 2005-2007)⁹². Esta coproducción entre HBO, BBC y RAI (es decir, con participación de Estados Unidos, Reino Unido e Italia) de dos temporadas recuperó el testigo de *Yo, Claudio*⁹³ y siguió sus pasos: «Creada por John Milius, director, productor y guionista ligado por vocación al cine épico, tuvo entre sus directores a Herbert Wise, de *Yo, Claudio*, y algunos de los nombres más prestigiosos de la nueva TV americana, guionistas destacados y excelentes intérpretes de carácter» (Cano Alonso 2014, 94). Su impacto traspasó géneros, públicos y fronteras para convertirse en una de las series más vistas de lo que llevamos de tercer milenio, con un nivel de popularidad y calidad a la altura de otras grandes producciones como *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, 2001), *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, 2011-2019) o *Chernobyl* (2019). Además, en términos de producción, fue la responsable de que los estudios romanos de Cinecittà, inaugurados en 1937 por Benito Mussolini y con un largo historial de localización para múltiples producciones a lo largo del siglo xx, se pusiera de nuevo de moda como importante recurso para producciones muy variadas; de hecho, los decorados construidos para *Roma* han tenido su uso en otras muchas series y películas y aún se conservan en la actualidad, convirtiéndose así en un símbolo de la regeneración de las recreaciones audiovisuales de la Antigüedad.

Otra importante serie es *Spartacus* (2010-2013), producción estadounidense desarrollada en cuatro temporadas cuyo «referente directo es *Roma*, y el de esta serie es *Yo, Claudio*» (Cano Alonso 2014, 75). Siendo una producción cuya trama está centrada en gladiadores y en la espectacularidad, su estética «está muy influenciada por lo que podemos denominar la estética 300, tanto a la hora de mostrar los cuerpos como los combates» (Lapeña Marchena 2021, 224). Además, en su «manera de abordar asuntos morales o sexuales, hay una clara presencia de títulos como el *Calígola* producido por la revista *Penthouse* y dirigido, aunque no reconocido, por Tinto Brass en 1979» (Lapeña Marchena 2021, 225), pero también son muchas sus escenas de intrigas entre distintos personajes que remiten, tanto en puesta en escena como en lo complicado de las distintas tramas y de sus diálogos, a *Yo, Claudio*.

Hay muchas otras series ambientadas en el mundo antiguo que cabría mencionar, como las españolas *Hispania, la leyenda* (2010-2012), *Imperium* (2012) y *Justo antes de Cristo* (2019-2020); las japonesas de animación *Thermae Romae* (*Terumae Romae*, Azuma Tani, 2012) y *Thermae Romae Novae* (Tetsuya Tatamitani, 2022); la británico-estadounidense *Britannia* (2017-2021)⁹⁴; las italo-británicas *Romulus* (2020-2022) y *Domina* (2021-2023); o la alemana *Bárbaros* (Barbaren, 2020-2022). Y la coproducción internacional (entre Estados Unidos, Alemania e Italia) *Those About To Die* (2024) ha vuelto a traer a las pantallas (ya no solo a las televi-

⁹² Como ya se ha mencionado algunas líneas más arriba, excede las intenciones de este texto tratar en profundidad una serie que merece análisis profundos y pormenorizados.

⁹³ «*Yo, Claudio* [...] es la primera serie que exige respeto frente al cine. *Roma* [...] recupera el testigo» (Cano Alonso 2014, 169 – nota 1).

⁹⁴ Que incluye una fugaz y bastante deformada aparición del personaje del emperador Claudio, interpretado por Steve Pemberton.

siones, sino a múltiples pantallas) la espectacularidad de la antigua Roma del siglo I bajo la dinastía Flavia.

CONSIDERACIONES FINALES

No cabe duda de que el público del siglo XXI puede llegar a sentirse muy afortunado por poder aprovecharse de la realidad de multipantallas que tenemos a nuestra disposición para acercarse a la Antigüedad. Según Monica Cyrino, en la actualidad podemos experimentar, comprender y conectar con el mundo antiguo más que nunca gracias a las recreaciones de sus imágenes e historias que nos ofrecen los diferentes medios audiovisuales; estos nos permiten salvar la distancia temporal entre ese pasado y nuestro presente mediante reinterpretaciones espectaculares y cautivadoras de la historia, la literatura y la mitología, las cuales poseen un contenido relevante y didáctico para el público contemporáneo⁹⁵.

Si hablamos de temas académicos y de investigación, también estamos en un momento muy importante: «Algunas películas y series modernas empiezan a comportarse como algunos textos antiguos: se liberan de la temporalidad, dejan de estar atrapadas en su época y llegan a cada nuevo espectador, porque están disponibles para cada generación» (González Iglesias 2024, 10). Comprender mejor estas producciones y combinar la experiencia con nuestro propio espíritu crítico es una estupenda manera de conocer mejor nuestro pasado y de aprovecharlo de la manera que mejor nos convenga, ya sea como entretenimiento y disfrute o como ampliación de conocimiento y opinión. Ahí reside el gran valor de las obras audiovisuales, el de su versatilidad y su esencia múltiple, el de su aprovechamiento desde distintos afanes.

Si *Yo, Claudio* atesora un valor enorme como un hito en la historia de la televisión y de los medios audiovisuales, también debemos reconocerle su valor como documento sobre el momento de su producción y sobre cómo entonces creó su propia visión de la Antigüedad apoyándose en las novelas de Graves de cuatro décadas antes. Identificar sus precedentes y las muchas producciones posteriores que se vieron influidas por ella no solo es una demostración plausible de la perenne presencia del mundo antiguo en el audiovisual, sino también de la gran influencia que una producción tan importante ha tenido también en todo el imaginario popular. Como puede comprobarse a lo largo de este texto, la representación de la Antigüedad en formato serie tiene ya un recorrido bastante largo. Y en lo que llevamos de siglo XXI goza de muy buena salud. Pero eso, como suele decirse, sería otra historia...

⁹⁵ «Today more than ever, popular images and stories projected onto movie, television, and computer screens invite us to experience, understand, and connect to the ancient world. Films about antiquity bridge the gap between the past and the present by offering spectacular and compelling interpretations of history, literature, and mythology that are relevant and educational for contemporary viewers» (Cyrino 2005, 1).



REFERENCIAS

- AGUADO CANTABRANA, Oskar. 2019. «El destino de la Legio IX entre la élite académica y los medios de masas: historiografía, novela y cine». *Coloquio Internacional ANIHO: «Antigüedad Clásica en el mundo moderno: del clasicismo de élite al clasicismo de masas»*. Acceso el 2 de marzo de 2025. <https://ehurb.ehu.es/video/5e159d97f82b2b733d8b4976>.
- APRILE, Guillermo. 2024. «Historia, vida y recepción de Alejandro Magno: entre los textos clásicos y la gran pantalla». *Textos e imágenes de la Antigüedad clásica: la didáctica del «cine de romanos»*, editado por Isabel Moreno Ferrero y Guillermo Aprile, 67-111. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BEARD, Mary. 2013. *La herencia viva de los clásicos. Tradiciones, aventuras e innovaciones*. Barcelona: Crítica.
- CANO ALONSO, Pedro L. 2014. *Cine de Romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico y Noticia breve acerca de las Vidas de Jesús y los primeros tiempos del Cristianismo de Enrique Otón Sobrino*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- CAÑO DÍAZ, Héctor. 2022. *Cómics en pantalla: adaptaciones al cine y televisión (1895-1989)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción y Farshad ZAHEDI. 2016. *Historia de la televisión*. Valencia: Tirant.
- CYRINO, Monica Silveira. 2005. *Big Screen Rome*. Malden / Oxford / Carlton: Blackwell Publishing.
- DE ESPAÑA, Rafael. 2009. *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T & B.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel. 2003. «La historia reinterpretada por el ludismo televisivo: Hércules y Xena». *HUM 736: Papeles de Cultura Contemporánea* 2: 5-8. Acceso el 2 de marzo de 2025. <https://www.ugr.es/~hum736/PDF/hum736%20N2.pdf>.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel. 2021. «La última tentación de Brian: de la subversión polémica a la reflexión actual». *Visual Review. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual* 8 (2): 261-279. Acceso el 28 de febrero de 2025. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v8.2837>.
- DUMONT, Hervé. 2013. *L'Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations* [version PDF augmentée et actualisée de l'ouvrage paru en automne 2009 à Nouveau Monde Editions (Paris) et à la Cinémathèque suisse (Lausanne)]. Acceso el 23 de febrero de 2025. <https://www.hervedumont.ch/page.php?id=fr10&idv=1>.
- DUPLÁ ANSUÁTEGUI, Antonio. 2011. «Noticia sobre el cine «de romanos» en el siglo XXI». *El cine «de romanos» en el siglo XXI*, 91-109. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- ESCOTO, Daniel. 2019. «Buscando desesperadamente a Claudio». *Iconica. Pensamiento filmico*. Acceso el 4 de marzo de 2025. <https://revistaiconica.com/buscando-desesperadamente-a-claudio-yo-claudio/>.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio. 2024. «Presentación. El cine y la buena fortuna de los clásicos». *Textos e imágenes de la Antigüedad clásica: la didáctica del «cine de romanos»*, editado por Isabel Moreno Ferrero y Guillermo Aprile, 9-11. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- IMDb.com. 1990-2025. *Internet Movie Database*. Acceso el 23 de febrero de 2025. <https://www.imdb.com/>.



- LAPEÑA MARCHENA, Óscar. 2010. «El fin de la utopía cosmopolita. El cine histórico sobre la Antigüedad realizado durante la II Guerra Mundial». *Cine y cosmopolitismo. Aproximaciones transdisciplinarias a imaginarios visuales cosmopolitas*, editado por Francisco Salvador Ventura, 171-190. Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones.
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar. 2012. *Sword-and-sandal movie guide: Hercules, Ursus, Samson and Goliath conquer Atlantis*. Roma: Profondo Rosso.
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar. 2021. «La presencia femenina en la revuelta de Espartaco: su recepción cinematográfica y televisiva». *Studia Historica. Historia Antigua* 39: 209-236. Acceso el 9 de marzo de 2025. <https://doi.org/10.14201/shha202139209236>.
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar. 2023. «Presencias de la Antigüedad terrestre en *Star Trek*: La serie original (1966-1969)». *Clío entre neones. El conocimiento histórico y la ciencia ficción*, editado por Antonio Míguez Santa Cruz y Juan Carandell Rojo, 75-94. Cádiz / Córdoba: Grupo de Investigación UCA-PAIDI HUM-1026 «Imagen y memoria: miradas transversales entre la Historia y los Medios Audiovisuales» (Universidad de Cádiz) / Diputación de Córdoba.
- LILLO REDONET, Fernando. 1994. *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- MORAGAS SPÀ, Miquel de. 2022. *La comunicación y sus cambios: de los orígenes al móvil*. Bellaterra / Castellón / Barcelona / Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat Jaume I / Universitat Pompeu Fabra / Universitat de València.
- MORENO FERRERO, Isabel. 2024. «Introducción: ¡Silencio! Se rueda, se proyecta, se lee. Texto e imagen, una vez más». *Textos e imágenes de la Antigüedad clásica: la didáctica del «cine de romanos»*, editado por Isabel Moreno Ferrero y Guillermo Aprile, 14-63. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2024. *Diccionario de la lengua española*. Acceso el 16 de febrero de 2025. <https://dle.rae.es/>.
- SOLOMON, Jon. 2002. *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- TORRES, Augusto M. 1994. *El cine italiano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- UNCETA GÓMEZ, Luis. 2017. «Los inicios del Imperio romano en los formatos contemporáneos (II): Augustos de celuloide». *Minerva. Revista de Filología Clásica* (30): 281-315. Acceso el 4 de marzo de 2025. <https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.281-315>.
- VERRETH, Herbert. 2008. «Odysseus' journey through film». *Hellas on Screen. Cinematic Reception of Ancient History, Literature and Myth*, editado por Irene Berti y Marta García Morcillo, 65-73. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- ZANOLETTY, Juan José. 2021. *La industria del anime en España. De Heidi a Dragon Ball*. Madrid: Diábolo Ediciones.

