

*Colonialismo visual en las excavaciones arqueológicas italianas en Libia**

Visual Colonialism in the Italian Archaeological Excavations in Libya

Jorge García Sánchez

Universidad Complutense de Madrid
jorgegar@ucm.es

Resumen: En este trabajo se examina cómo la arqueología fascista en Libia se convirtió en un instrumento de propaganda del régimen que utilizó la imagen para consolidar discursos coloniales y de poder. Desde el inicio de la ocupación, arqueólogos y militares colaboraron en la apropiación simbólica del patrimonio romano en tierras libias, presentando la intervención de Italia como una recuperación legítima del legado latino. La producción fotográfica, controlada y manipulada por el Estado, sirvió para reforzar el discurso de la misión civilizadora italiana, ocultando la verdadera violencia colonial. Las imágenes de la época mostraban soldados, arqueólogos y personalidades del fascismo posando como los genuinos propietarios de los vestigios antiguos, mientras que los libios quedaban reducidos a figuras subordinadas, presentadas como herramientas de trabajo forzado, a la vez que como un elemento pintoresco, que exaltaba el exotismo y la otredad. Esta representación visual reforzaba la jerarquía colonial y el estereotipo del libio como enemigo y ser inferior. Así, la producción gráfica funcionó como una herramienta de propaganda que entremezclaba ciencia, poder y exotismo para sostener la narrativa imperial fascista.

Palabras clave: fotografía arqueológica, Leptis Magna, Ghirza, prisioneros de guerra, orientalismo.

Abstract: This paper examines how Fascist archaeology in Libya became a propaganda tool for the regime, which used imagery to consolidate colonial and power-driven narratives. From the onset of the occupation, archaeologists and military personnel collaborated in the symbolic appropriation of Roman heritage on Libyan soil, presenting Italy's

* Trabajo realizado en el marco del proyecto «Colonialismo visual y descolonizaciones en el mundo ibérico contemporáneo» (AEI, ref. PID2023-146822NB-I00).



intervention as a legitimate recovery of the Latin legacy. Photographic production —carefully controlled and manipulated by the state— served to reinforce the discourse of Italy's civilizing mission, while concealing the underlying colonial violence. The images of the period portrayed soldiers, archaeologists, and Fascist figures posing as the rightful owners of ancient remains, while Libyans were relegated to subordinate roles, depicted either as instruments of forced labor or as picturesque elements meant to highlight exoticism and otherness. This visual representation reinforced colonial hierarchies and the stereotype of the Libyan as both an enemy and an inferior being. Thus, graphic production functioned as a propaganda tool that intertwined science, power, and exoticism to uphold the Fascist imperial narrative.

Keywords: Archaeological photography, Leptis Magna, Ghirza, prisoners of war, Orientalism.

Introducción

Casi veinte años antes de la célebre polémica que a mediados de los años noventa del siglo pasado enfrentó en los rotativos al historiador Angelo Del Boca y al periodista Indro Montanelli relativa al empleo de armas químicas —que contravenían la Convención de Ginebra— en la guerra de Etiopía (1935-1936), las investigaciones de Del Boca ya habían revelado la enorme violencia del fenómeno colonial italiano, a la par que desmontaban esa «amnesia colectiva», ese mito de *italiani, brava gente*, que había persuadido a la sociedad de posguerra del comportamiento tolerante, pacífico, civilizador y hasta hoy diríamos incluso de los agentes y habitantes de ultramar en relación con el súbdito colonizado¹. En 1996, la admisión del Ministerio de Defensa italiano del uso de gas mostaza y arsénico contra las tropas de Haile Selassie concluyó con la visión del colonialismo «particularmente humano» mantenida por Montanelli a propósito de sus compatriotas y asentó la realidad de una dominación feroz del Reino de Italia —sea de la época liberal o del fascismo, y entre 1936 y 1943 promocionado a Imperio— radicada en

¹ Angelo DEL BOCA: *Gli italiani in Africa orientale. Dall'unità all'arcadia su Roma*, Roma-Bari, Laterza, 1976; ID.: *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, BEAT, 2023, y Francesco FILIPPI: *Noi però gli abbiamo fatto le strade. Le colonie italiane tra bugie, razzismi e amnesie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2021, pp. 11-14.

la certeza de archivo. Supuso el punto de partida de una profundización científica en un debate plenamente actual, si bien más a un nivel académico que entre la ciudadanía de a pie, y con un patente desinterés de la clase política moderna².

El periodo colonial supuso un episodio fundamental de la historia contemporánea de Italia, y entronca con problemas de memoria y de identidad patria, por lo que la política de conquista del Reino, y en particular del régimen de Mussolini, se ha diseccionado desde muy diferentes puntos de vista y con distintas fuentes, incluida, por supuesto, la imagen. Ya a finales de los años ochenta se pretendió que el testimonio fotográfico de la cuestión colonial itálica fuese recopilado con ocasión de una exposición pionera, en la que se elegía precisamente esta técnica gráfica en calidad de producto del agente colonial que la adoptó en África para sus propios fines. Su comisario reivindicaba su validez como cualquier otro recurso documental en el que el acontecimiento histórico se fija, así que repasaba temáticas, clichés y autores en su objetivo de desentrañar el impacto del colonialismo en la sociedad africana³. Desde entonces se han multiplicado las publicaciones de fondos con reproducciones de carácter colonial, dotadas de análisis de mayor o menor amplitud: en ocasiones consisten en sacar a la luz el caudal fotográfico de un determinado organismo o repertorio privado, y en recopilaciones de imágenes diversas —pues las fotografías se complementan con viñetas cómicas, carteles propagandísticos, postales...—, como meras ilustraciones de breves textos que recorren de forma cronológica el fenómeno colonial italiano⁴. A finales del siglo pasado, Luigi Tomasini ya manifestó los límites epistemológicos de una recuperación

² Angelo DEL BOCA: «Introduzione», en Indro MONTANELLI (ed.): *XX Battaglione eritreo. Il primo romanzo e le lettere inedite dal fronte africano*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. V-XI. Un caso de estudio del uso del gas mostaza a través de la arqueología (en la cueva de Zeret, Etiopía), se puede leer en Alfredo GONZÁLEZ-RUIBAL, Yonatan SAHLE y Xurxo AYÁN VILA: «A Social Archeology of Colonial War in Ethiopia», *World Archaeology*, 43(1) (2011), pp. 40-65.

³ Luigi GOGLIA (ed.): *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Messina, Sicilia, 1989, p. 42.

⁴ Arrigo PETACCO y Mario LOMBARDO: *Terre promesse. Le colonie e l'impero dall'archivio fotografico TCI*, Torino, Touring Club Italiano, 2004, y Gianni OLIVA: *L'avventura coloniale italiana. L'Africa Orientale italiana 1885-1942*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2016.

historiográfica de la información fotográfica de este género, es decir, con finalidad accesoría, o cayendo en la simple reproducción mecánica de cómo se divulgaban determinados tipos de imágenes⁵. Este estadio, podemos decir «clásico» de los exámenes del instrumento gráfico, ha variado, o al menos se ha complementado con aproximaciones de mayor calado en el estudio de iconografías en el ámbito de la historia contemporánea. Superando el plano estético que ha podido predominar en ciertas elecciones editoriales más comerciales, la organización de archivos y fototecas, como el ejemplo del Istituto LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa), sí ha dado pie a esclarecimientos del marco histórico e iconográfico en el que las fotografías se encargaron, tomaron, difundieron, archivaron y, por último, se clasificaron e investigaron⁶. Al mismo tiempo, como apuntaba antes, más allá de la imagen fotográfica, otros soportes visuales, entre los que se agrupan los magazines y volúmenes ilustrados o escolares, la cinematografía —en forma de documentales, películas de ficción y noticieros—, la cartelería, las postales, los tebeos y la publicidad, se han abordado por su capacidad de vehicular y afianzar imaginarios colectivos, bien desde la idea del destino imperial italiano predominante durante el periodo fascista, bien desde la cultura visual de la alteridad de las poblaciones de las regiones ultramarinas⁷.

A diferencia de otros espacios ultramarinos gobernados por las potencias europeas, un ámbito de reflexión apenas frecuentado acerca de la comunicación figurativa italiana incumbe a los lazos entre imagen y arqueólogos/arqueología colonial⁸. La inves-

⁵ Luigi TOMASSINI: «Introduzione», en Nicola LABANCA y Luigi TOMASSINI (eds.): *Alberto Angrisani. Immagini dalla guerra di Libia*, Roma, Piero Lacaita, 1997, pp. 5-24, esp. pp. 8-10.

⁶ Angelo DEL BOCA: «Introduzione», en Angelo DEL BOCA y Nicola LABANCA (eds.): *L'impero africano del fascismo nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Reuniti, 2001, pp. 7-17.

⁷ Enrico CASTELLI: *Immagini e colonie*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2000; Luca ACQUARELLI: *Il fascismo e l'immagine dell'Impero. Retoriche e culture visuali*, Roma, Donzelli, 2022, y Maurizio ZINNI: *Visioni d'Africa. Cinema, politica, immaginari*, Roma, Donzelli, 2023.

⁸ Dilys Pegler WINEGRAD: *Though Time, Across Continents. A Hundred Years of Archaeology and Anthropology at the University Museum*, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 1993; Susana GONZÁLEZ REYERO: *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 años de*

tigación arqueológica ha indagado en la utilización de soportes visuales —cine, fotografía— en las estrategias políticas de apropiación histórica y patrimonial, del imperialismo intelectual y de la construcción de imaginarios arqueológicos entre un público moderno, sobre todo en los casos de Túnez y Argelia⁹. Al reconocer al arqueólogo como un productor y, a la vez, un receptor de documentos ilustrados, que derivan en discursos científicos, en Francia incluso se habla ya de una «arqueofotografía», una especialidad que profundiza en los archivos fotográficos y que abre perspectivas científicas estimulantes, tanto para la investigación historiográfica como para la arqueología de la arquitectura y de los monumentos¹⁰. Pero en lo que les corresponde, las iniciativas italianas se han demostrado bastante pobres respecto a la *Quarta Sponda* —la cuarta costa del país, es decir, Libia—, aparte de incluir el descubrimiento de antigüedades del África romana entre las representaciones de selecciones de postales —entendiendo su filón para observar el avance de las labores de excavación en los yacimientos de Libia, pero sin entrar en trabajar en él—¹¹ o de enseñar algunos álbumes fotográficos y tópicos de vestigios clásicos de la Tripolitania en exposiciones, como aludiremos más adelante, en realidad obsequios a modo de *souvenirs* ofrendados a las personalidades de gira política en las colonias¹².

En este artículo pretendemos profundizar en el papel desempeñado por los arqueólogos, en su condición de funcionarios coloniales, y los militares que participaron en exploraciones arqueo-

discurso arqueológico a través de la imagen, Madrid, Real Academia de la Historia, 2007, e Ismeth RAHEEM: *Archaeology and Photography. The Early Years 1868-1880*, Colombo, The National Trust Sri Lanka, 2009.

⁹ Anissa YELLES: *Aux origines de la photographie archéologique de Rome en Afrique*, Drémil-Lafage, Éditions Mergoïl, 2020, pp. 108-181, y Jorge GARCÍA SÁNCHEZ: «Colonialismo e imagen en las expediciones arqueológicas en el África francesa (1922-1925)», *Hispania Nova*, 22 (2024), pp. 365-395.

¹⁰ Anissa YELLES: «Archéophotographie?», *Les nouvelles de l'archéologie*, 170 (2023), pp. 4-5.

¹¹ André LARONDE y Gianpaolo NADALINI: *Images de la Libye à travers la carte postale (1900-1969)*, Paris, Association France-Libye, 2011, pp. 64-85.

¹² Rosario María ANZALONE: «L'archeologia italiana in Libia tra retorica della conquista, tutela e ricerca (1910-1943)», en Elena DE FILIPPIS, Enrica PAGELLA y Cecilia PENNACINI (eds.): *Africa. Le collezioni dimenticate*, Torino, Editris, 2023, pp. 166-171.

lógicas en la construcción visual de la alteridad autóctona de Libia a través de sus estudios y producción gráfica, eminentemente fotográfica. La agresión colonial de Italia en Libia comenzó en 1911 y hasta su finalización en 1943 conllevó la masacre de decenas de miles de civiles y combatientes libios con el objetivo de controlar el país, causa que los arqueólogos rentabilizaron en favor de sus propósitos científicos y que respaldaron ideológicamente, al concebir la intrusión en el norte de África como una recuperación justa de antiguos dominios pertenecientes al Imperio romano. No pocos autores han insistido en la conveniencia que tuvo para la investigación arqueológica la apertura de nuevos horizontes de la mano del desarrollo del imperialismo colonial; una relación, por añadidura, de reciprocidad, en la que los arqueólogos mostraron un perfil afín a la teoría y a la práctica de la expansión ultramarina y que por ende situó su ciencia como piedra angular de las cuestiones coloniales¹³. De modo consciente o inconsciente, las capturas fotográficas de los arqueólogos hicieron aflorar la categorización de relaciones entre súbditos nativos y colonizadores, así como los códigos de opresión que germinaron en la sociedad libia, en la que los arqueólogos abanderaron el mito de la incapacidad árabe de valorar y proteger sus antigüedades¹⁴. Los cargos patrimoniales acataron decretos de mandatarios que hoy definiríamos como criminales de guerra y genocidas, pero, con todo, en sus imágenes no hubo cabida para los estruendos del combate y las ejecuciones en masa, eliminados para modelar ilustraciones cautivantes de la destreza técnica italiana, en especial la que se creía extraordinariamente innovadora en la restauración arquitectónica. Adecuadamente desco-

¹³ Massimiliano MUNZI: «Archeologia e guerra in Libia. Archeologi e militari nella guerra italo-turca e nella Seconda guerra mondiale», en Hédi DRIDI y Antonella MEZZOLANI ANDREOSE (eds.): *Under Western Eyes. Approaches occidentales de l'archéologie nord-africaine (XIX^e-XX^e siècles)*, Bologna, BraDypUs, 2016, pp. 85-108, y Bonnie EFFROS y Guolong LAI: «The Global Reach of Imperial and Colonial Archaeology», en Bonnie EFFROS y Guolong LAI (eds.): *Unmasking Ideology in Imperial and Colonial Archaeology. Vocabulary, Symbols, and Legacy*, Los Angeles, University of California, 2018, pp. xxi-xxxi, esp. pp. xxi-xxii.

¹⁴ Silvana PALMA: «*Mirror with a Memory?* La confezione dell'immagine coloniale», en Paolo BERTELLA FARNETTI, Aldolfo MIGNEMI y Alessandro TRIULZI (eds.): *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra álbum privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 81-108.

dificada, la documentación gráfica de la arqueología libia arroja luz sobre las formas, prejuicios y temas de representación inherentes a los imaginarios coloniales unidos a la figura del otro, como ponen de relieve las teorías del colonialismo visual, que indaga en las articulaciones entre cultura figurativa, saber científico y producción de conocimiento, y la conformación del discurso legitimador del orden colonial¹⁵.

Los militares italianos y la fotografía arqueológica: Bu Njem y Ghirza

Libia se mantuvo en un casi perenne estado de guerra entre 1911 y 1943, consistente, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, en una fase de invasión de esta región dependiente de un otoñal Imperio otomano, en el retroceso de las armas italianas a los principales centros costeros y las capitales de la Tripolitania (Trípoli) y la Cirenaica (Bengasi) durante la Gran Guerra y en la «reconquista» de ambas provincias y el Fezán a partir del ascenso del fascismo en Italia en 1922. Las designadas como «rebeliones» de los nómadas del sur líbico y de la cofradía sanusi en la Cirenaica se zanjaron entre 1929-1930, la primera, y 1931, la segunda, mediante campañas que fueron testigo del empleo de una maquinaria bélica moderna, cruel e indiscriminada, diseñada para pacificar la colonia y preparar el camino de los miles de italianos que tendrían que poblarla. Las medidas militares adoptadas por el general Rodolfo Graziani implicaron desde el bombardeo de la población civil de oasis y asentamientos, la destrucción sistemática de bienes, cultivos y ganado, el uso del gas y de proyectiles incendiarios, los juicios sumarios y el consiguiente abuso de la pena capital, hasta la reclusión en campos de concentración de la mayoría de los habitantes del altiplano cirenaico (el Yebel Ajdar)¹⁶.

¹⁵ Pautas metodológicas en Miguel Ángel PUIG-SAMPER: *Miradas coloniales. Fotografía antropológica y colonialismo visual*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2024.

¹⁶ Eric SALERNO: *Genocidio in Libia. Le atrocità nascoste dell'avventura coloniale italiana (1911-1931)*, Roma, Manifestolibri, 2005, y Alessandro VOLTERRA y Maurizio ZINNI: *Il leone, il giudice e il capestro. Storia e immagini della repressione italiana in Cirenaica (1928-1932)*, Roma, Donzelli Editore, 2021.

Así, en los prolegómenos de la conquista, pero de igual manera en las fases de conflicto armado avanzada la década de 1920, solo las fuerzas militares o las misiones científico-económicas con escolta tuvieron acceso a determinadas zonas remotas del país, o a los escenarios en los que se desenvolvían las operaciones, que a menudo contenían restos arqueológicos. Centenares de fotografías, publicadas en prensa y revistas ilustradas, o incluso algunas hoy inéditas, reflejan ese encuentro del elemento castrense con las ruinas romanas, que en su eternidad se proponen como el jalón que marca el regreso de la estirpe latina a una patria arrebatada. Los soldados y oficiales posaron en solitario y en grupo delante de los monumentos contruidos siglos atrás por sus «antepasados» —no raras veces como sus excavadores *de facto*— y recuperados mediante esfuerzos sangrientos: en palabras de uno de los arqueólogos de mayor renombre de la época, Guido Calza, Leptis Magna y otros vestigios encarnaban notoriamente tanto el heroísmo como el sacrificio de los soldados italianos que habían permitido su resurrección¹⁷. Aunque numerosos clichés se comercializaron en formato de postal con fines de propaganda política, no se trataba aún de imágenes captadas con una intencionalidad de divulgación científica o de rudimentaria catalogación monumental, sino que se inscriben en una prolongada usanza estética de retratarse entre los vestigios clásicos mediterráneos, a lo que habría que añadir una conciencia de toma de posesión por parte de una nación «civilizada», con capacidad de ejercer un tutelaje efectivo sobre el patrimonio antiguo¹⁸. Cuando en la metrópoli se contemplaban estas tropas coloniales ligadas a las edificaciones de factura romana, se estaba comunicando al espectador el dominio firme del Estado sobre aquellas regiones desérticas, antaño recorridas por los pioneros del pueblo lacial¹⁹. Algunos enclaves resultaban especialmente

¹⁷ Guido CALZA: «Tripolitania romana: Sabratha e Leptis Magna», *Le vie d'Italia*, XXXI(7) (1925), pp. 723-732.

¹⁸ Anissa YELLES: *Aux origines...*, pp. 163, 165 y 186; Simona TROILO: *Pietre d'Oltremare. Scavare, conservare, immaginare l'Impero (1899-1940)*, Bari-Roma, Laterza, 2021, p. 86, e íd.: «Ruines de Libye. Le regard sur les antiquités dans la propagande coloniale italienne (1911-1937)», *Revue d'histoire culturelle*, 6 (2023), <http://journals.openedition.org/rhc/4348> (consultado el 7 de septiembre de 2026).

¹⁹ Bonnie EFFROS: *Incidental Archaeologists. French Officers and the Rediscovery of Roman North Africa*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2018, pp. 78-124.

simbólicos como fondo retratístico, como el *castellum* de Bu Njem (Fezán), donde en época de Septimio Severo se había acuartelado un destacamento de la III Legión Augustea, y tras los duros combates mantenidos entre italianos y libios en 1915, también aquellos habían construido un fortín reutilizando los paramentos romanos²⁰. Los soldados adoptaban en estas representaciones actitudes desenvueltas, de dominio, encaramados a los muros en un entorno patrimonial familiar, cuyas inscripciones, identificadas por la propia tropa, les trasladaban ecos de la cotidianidad, devociones y hazañas de centuriones, legados y legionarios destacados en el campamento y que les habían precedido en las conquistas africanas; todo lo cual contrasta con la figuración del elemento autóctono, privado de protagonismo y de participación en las escenas salvo para añadir una nota de pintoresquismo, y por supuesto, en el caso de las exploraciones arqueológicas lideradas por militares, haciéndose cargo de las tareas eminentemente físicas.

Si las legiones habían plantado cara al garamante, al mauritano, al númida y al púnico —tildados en los medios, respectivamente, de sucios, salvajes, sangrientos y falaces—, los modernos legionarios, el Regio Esercito, encaraba a los bereberes descendiente de los líbicos antiguos, todavía más fanáticos y feroces, a resultas de siglos de opresión y odios religiosos²¹. Gentes en cualquier caso extrañas a los vestigios y ciudades romanas, indiferentes a su decadencia, al tiempo que autores de esta, como se estimaba en las majestuosas sepulturas de la plaza líbico-romana de Ghirza²². Se conservan decenas de fotografías de combatientes, meharistas, guías y tropas indígenas en este paraje, que ofrecía un espectáculo inolvidable, en el que se daban cita la fascinación de los mausoleos monumentales y la misteriosa soledad del yermo predesierto líbico que los rodeaba²³. Ni siquiera el general Graziani se sustrajo a la fascinación

²⁰ Renato BARTOCCINI: «La fortezza romana di Bu Njem», *Africa Italiana*, II(1) (1928), pp. 50-58.

²¹ Silio CARPANI: «Un viaggio attraverso l'Africa Romana nel terzo secolo dell'Era volgare», *Touring Club Italiano*, XVIII(2) (1912), pp. 57-62, esp. p. 58.

²² Jorge GARCÍA SÁNCHEZ: «Colonialismo e imagen...», pp. 378-379.

²³ Hay varias colecciones fotográficas relativas a Ghirza. El Fondo Monneret de Villard del Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Roma) cuenta con cinco fotografías de alrededor de 1911 (67275-67279), y varias de ellas aparecen publicadas en S. A.: «Vestigia romane fra le sabbie del deserto», *Rivista Illus-*

FIGURA 1

Renato Bartoccini extrae con operarios libios —seguramente de la tribu orfella— la inscripción dedicada a Septimio Severo del ingreso occidental al campamento de Bu Njem. Escrito en el reverso: «La retirada de la lápida que ensalzaba la majestad del Imperio, que yacía abandonada en las arenas desde hacía unos quince siglos»

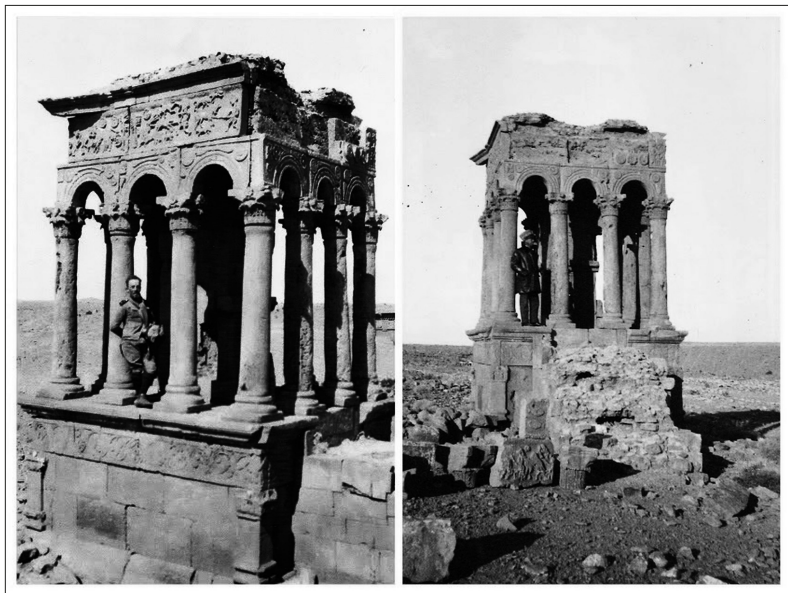


Fuente: Fotografía de Luigi Costa. Colección Jorge García Sánchez.

trata del Popolo Italiano, II(3) (1924), pp. 24-25; Louis CARTON: «Les antiques cités de l'Afrique du Nord», *Rivista della Tripolitania*, I(III) (1924-1925), fig. 10, y Amilcare FANTOLI: «Ghirza», *Le vie d'Italia*, XXXIII(1) (1927), pp. 43-51. En la Società Geografica Italiana hay seis fotografías (216/5/35-216/5/38, 27/104 y 27/108). En la fototeca del Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO) se localiza un legajo fotográfico —Libia. Archeologia. Ghirza 3/E— con decenas de imágenes, proceden de la fototeca del Museo dell'Africa Italiana y del Istituto Coloniale Italiano (IFAI) y entre ellas se repiten imágenes del Fondo Monneret y de Guido Bauer, a quien se apunta a continuación. En Donazione Famiglia Balbo dell'Istituto di Storia Contemporanea de Ferrara, núm. 15, Álbum fotográfico *Vestigia di Roma in territorio Orfella. III-IV secolo d. C.*, figuran once fotografías de Ghirza que pertenecen al comandante del cuartel de Beni Ulid, el teniente coronel Guido Bauer, y se fechan entre 1927 y 1933; además se encuentran en publicaciones como Guido BAUER: «Vestigia di Roma in territorio Orfella. Le due necropoli di Ghirza», *Africa Italiana*, VI(1-2) (1935), pp. 61-78, e *id.*: «Meravigliose vestigia romane in Tripolitania», *Tripolitania*, IV(1) (1934), p. 24.

FIGURA 2

Militar en un mausoleo de la necrópolis septentrional de Ghirza, c. 1911 (dcha.) y «Ghirza-Mausoleo romano» (izq.)



Fuente: Dcha.: Colección Jorge García Sánchez. También en Fondo Monneret de Villard. Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, inv. 67279. Izq.: «Ghirza- Mausoleo romano», Fotografía de Guido Bauer, 1933, Fondo Famiglia Paolo Balbo, Istituto di Storia Contemporanea di Ferrara, núm. 15, Vestigie di Roma in territorio Orfella III-IV Secolo d. C., núm. 4.

de captarse en pose altiva en uno de los panteones que le susurraban la «potencia y expansión de Roma» durante el avance de su columna por el Wadi Zemzem, en medio de su campaña en el Fezán en 1925²⁴. En una atmósfera de ocupación colonial, Ghirza despertaba en el ánimo castrense una emoción especial, porque la bibliografía histórica fascista, y a partir de ella la anglosajona de posguerra, dilucidó que esas tumbas y las fábricas asociadas se adscribían a

²⁴ Rodolfo GRAZIANI: *Verso il Fezzan*, Tripoli, F. Cacopardo, 1929, lám. XXXIX.

los *limitanei*, las milicias de guerreros-campesinos apostados en sus granjas fortificadas para la protección de sus propios campos de cultivo de la incursión de los pueblos nómadas, además de la defensa de la provincia tripolitana: un auténtico puesto avanzado en el desierto, oasis de romanidad, prueba del poder desmesurado y de la grandeza de la ciudad del Tíber, teoría que tan bien se avenía a la lógica de la colonización demográfica mussoliniana, cuyo capital humano tendría que alentar ambas facetas, la agrícola y la marcial²⁵.

La fotografía arqueológica colonial en Libia

El férreo control y la censura fascistas aplicados en todos los medios de comunicación de masas en Italia y ultramar, así como su instrumentalización destinada a los mismos fines —la propaganda y celebración del régimen y sus líderes—²⁶, no podía más que incidir en la fotografía y cinematografía arqueológicas. Según el artículo 54 del *Regolamento archeologico per la Tripolitania e la Cirenaica*, a la revista *Africa Italiana*, fundada en 1927 con la intención de divulgar los descubrimientos de los arqueólogos italianos en las colonias africanas, se le reservaba la exclusividad de hacer públicas las ilustraciones de las excavaciones que se llevasen a cabo, y, de hecho, su edición dependía del Ministerio de las Colonias. Esta prerrogativa no se halló exenta de críticas: el redactor jefe de *L'Italia Coloniale*, Giuseppe Borghetti, quien había acompañado a la expedición de ocupación de Al Yagbub en 1926, se quejaba de que al fotógrafo de su revista, Armando Bruni, no se le hubiese consentido hacer fotografías en el museo de Cirene

²⁵ Edgardo GIACCONE: «Tripolitania», *L'Illustrazione Coloniale*, XII(5) (1930), pp. 21-24, y Olwen BROGAN y David SMITH: «The Roman Frontier Settlement at Ghirza. An Interim Report», *The Journal of Roman Studies*, 47(1-2) (1957), pp. 173-184. Por el contrario, en época de la ocupación fascista de Etiopía esta categoría de puestos avanzados en la frontera occidental del país, «islotos fortificados en un mar hostil», se ha valorado, en términos de utilidad política, ideológica y militar, como testigos de la inestable posición italiana en tierra abisinia. Alfredo GONZÁLEZ-RUIBAL: «The Archaeology of Italian Outposts in Western Ethiopia (1936-41)», *International Journal of Historical Archaeology*, 14(4) (2010), pp. 547-574, esp. pp. 570-571.

²⁶ Angelo DEL BOCA: «Introduzione...» (2001), p. 11.

(yacimiento que la comitiva de periodistas visitó durante la campaña), y de que en 1929 el Ministerio le hubiese negado obtener reproducciones de Leptis Magna, argumentando que los descubrimientos, ni siquiera los más recientes, todavía no habían sido oficialmente publicados por los arqueólogos²⁷. La contravención de esta norma le ocasionaría al propio superintendente Renato Bartoccini —al frente de la Soprintendenza ai Monumenti e Scavi della Tripolitania desde 1923— ser reprendido por sus superiores, ya que si, por un lado, había negado clichés a sus colegas de profesión italianos; por el otro, había suministrado una efigie inédita de una estatua de Lebda a un arqueólogo alemán²⁸.

Al arrancar la década de 1920 la responsabilidad de reproducir las arquitecturas, materiales y piezas artísticas de las excavaciones con aparatos fotográficos recaía sobre diversas personas —restauradores, muy a menudo soldados y oficiales, el superintendente y su entorno—, y que determinados militares desatendiesen esta necesidad o no tuvieran a mano un profesional capaz de revelar las placas fotográficas retrasaba el envío de las imágenes a Trípoli²⁹. La progresiva monopolización del derecho a extraer imágenes de los yacimientos libios fue reduciendo los nombres que se leen en los créditos del aparato gráfico de *Africa Italiana* y en las colecciones visuales conservadas en el Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO). Además, lógicamente, de las superintendencias y sus gabinetes fotográficos, los arqueólogos detentadores de su dirección y el Instituto LUCE, en los yacimientos de la Tripolitania sobresalen el fotógrafo Luigi Costa y la empresa Aula & Bragoni (también Oddone Bragoni a secas), mientras que en los de la Cirenaica, radicados en Bengasi, los estudios Vittorio Dinami y G. Nascia e Figlio, o los fotógrafos Domenico Grandicelli y Rimoldi. Además del Ente

²⁷ Giuseppe BORGHETTI: «Gli scavi di Cirene», *L'Italia Coloniale*, III(4) (1926), pp. 69-71, e íd.: «La malattia degli archeologi», *L'Italia Coloniale*, VIII(11) (1931), p. 181.

²⁸ Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Ministero dell'Africa italiana, Ispettorato Scuole, busta 36, fasc. 543.

²⁹ Cartas de Giovanni Briulotta a la Soprintendenza ai Monumenti e Scavi della Tripolitania (17 de diciembre de 1921, 10 de febrero y 15 y 19 de noviembre de 1922, 14 de abril de 1924 y 28 de agosto de 1926), Centro di documentazione e ricerca sull'archeologia dell'Africa Settentrionale «Antonino Di Vita», Relazioni di scavo di Leptis Magna, 1921 (en adelante, CAS, Leptis Magna o Sabratha).

Turistico e Alberghiero della Libia (ETAL) y las citadas autoridades patrimoniales, estos profesionales se hicieron asimismo responsables de la producción y comercialización de postales —al menos desde 1927 Leptis Magna contaba con un puesto de venta de postales al lado de la taquilla—³⁰, así como del montaje cada vez más complejo de los armazones imprescindibles para cierto tipo de tomas especiales, como los andamiajes que Costa tuvo que instalar en cada nave de la basílica justiniana de Sabratha con motivo de la reproducción de sus mosaicos³¹.

El corpus fundamental de imágenes conocidas, ya fuesen publicadas o almacenadas en archivos, apuntaba a mostrar el avance de las excavaciones y restauraciones italianas. Las fotografías de las construcciones y las piezas desenterradas, al igual que las de los obreros locales que socavaban la tierra, secundaban el objetivo de presentar la arqueología como una praxis científica, si bien una práctica controlada por completo por los excavadores italianos. Estas manifestaciones gráficas reforzaban en el espectador de antaño la apreciación de las aspiraciones coloniales también sobre el patrimonio artístico y cultural de Libia. Los arqueólogos reivindicaron un papel rayano en lo heroico no solo por desarrollar su labor en una coyuntura bélica, en un país hasta hacía poco vetado a los occidentales, sino por las múltiples dificultades a las que se enfrentaban, los retos técnicos, ambientales y humanos que desafiaban con medios inicialmente rudimentarios³². El desierto, que se repu-

³⁰ Carta del restaurador G. Briulotta a la Soprintendenza ai Monumenti e Scavi della Tripolitania (16 de marzo de 1927), CAS, Leptis Magna.

³¹ Carta de Vittorio Veneziano a la Soprintendenza ai Monumenti e Scavi della Tripolitania (23 de abril y 25 de junio de 1932), CAS, Sabratha.

³² Jorge GARCÍA SÁNCHEZ: «Colonialismo e imagen...», pp. 367 y 384, y Simona TROILO: *Pietre d'Oltremare...*, p. 172. Ya desde finales del siglo XVIII, los responsables de expediciones arqueológicas en Grecia, Asia Menor, el norte de África y el Próximo Oriente propiciaron un discurso de heroísmo y superación, en el que la escasez de recursos, a la vez que el desarrollo de los trabajos en medio de la guerra, alimentaba el imaginario orientalista y servía de herramienta publicitaria perfecta para obtener titulares de prensa, giras de conferencias y suculentos contratos editoriales; véase Amara THORNTON: *Archaeologists in Print. Publishing for the People*, London, UCL Press, 2018, pp. 1-19 y 75-127. Podemos citar, en el ámbito del Marruecos colonial español, el caso del arqueólogo César Luis de Montalbán; véase Carlos CAÑETE JIMÉNEZ: «César Luis de Montalbán y Lixus. El discreto encanto de la heterodoxia», en Carmen ARANEGUI y Hicham HASSINI (eds.): *Lixus-3. Área su-*

taba como el elemento que había salvado la urbe de Leptis Magna de su destrucción completa —era el manto protector responsable de que las obras de arte clásicas, como la Venus de Cirene, no cayeran en manos de la barbarie musulmana—³³, ahora personificaba el obstáculo más formidable para su exhumación, escollo superado por la pericia metodológica de la arqueología patria. Los cronistas exaltaron el triunfo de conseguir la resurrección de las arquitecturas antiguas de las profundidades de un mar de arena, por lo que muchas de las fotografías del momento mostraban la miseria de las escasas ruinas observables en superficie durante el valiato turco en contraste con las prodigiosas metrópolis romanas que ofrecía la arqueología del fascismo, a las que, asimismo, el formato fílmico apeló con un metraje repetitivo y con un interés más encomiástico que verdaderamente científico³⁴.

A esa civilización urbana de Roma y, de manera implícita, de la Italia del Duce, se contraponía el hábitat del beduino, la landa yerma, que le allegaba a un estado más próximo a la naturaleza y, por consiguiente, a la animalidad, a las pasiones violentas y crueles sublimadas³⁵. A tono con la modernidad y la revolución tecnológica occidental, la vista de pájaro, es decir, la fotografía aérea, se avenía perfectamente a la hora de enfatizar la majestuosidad de un paisaje patrimonial que borraba cualquier huella de las gentes autóctonas y sus formas de vida en beneficio de robustecer de manera simbólica la inmortalidad de lo antiguo, reflejando una ciudad encapsulada

roeste del sector monumental [Cámaras Montalbán] 2005-2009, València, Universitat de València, 2010, pp. 13-20, esp. pp. 15-16.

³³ S. A.: «La Libia archeologica», *L'Italia Coloniale*, I(1) (1924), p. 17.

³⁴ Mario CORSI: «Leptis Magna risorta», *L'Illustrazione Italiana*, LI(47) (1924), pp. 671-672; Renato BARTOCCINI: *Guida di Lepcis (Leptis Magna)*, Roma-Milano, Società Editrice d'arte illustrata, 1927, pp. 35 y 56, figs. 4-5 y 17-18; s. A.: «Documentazione comparativa degli scavi di Leptis Magna», *L'Italia Coloniale*, VIII(1) (1931), pp. 3-4, y Alessandra TOMASSETTI: «LUCE per la didattica. Immagini dell'archeologia italiana in Libia. Documentazione e propaganda dall'Archivio storico Luce», 29 de noviembre de 2017, <https://luceperladiadattica.com/2017/11/29/immagini-dellarcheologia-italiana-in-libia-documentazione-e-propaganda-dallarchivio-storico-luce-di-alessandra-tomassetti/> (consultado el 16 de junio de 2025).

³⁵ Jean-Robert HENRY: «Discours sur soi, figures de l'autre: quelques observations sur le rapport entre texte et image dans les représentations de l'Algérie», en Pascal BLANCHARD *et al.* (eds.): *L'Autre et Nous «Scènes et Types»*, Paris, Syros, 1995, pp. 61-66, esp. p. 63.

FIGURA 3

*Imágenes como estas fueron utilizadas por el régimen fascista
para comparar el estado de la Leptis Magna otomana
con la resultante de las excavaciones italianas*



Fuente: ISIAO, Libia, Archeologia, Leptis Magna, 3/A/I y 3/A/II.

en el tiempo³⁶. Al mismo tiempo, el uso de aeroplanos no solo ejercía de encarnación de esa modernidad fascista, sino que operaba como un mecanismo de jerarquización entre ambos grupos, al intensificar la lógica orientalista que atribuía la superioridad a unos —los colonizadores asociados al dominio tecnológico— y la inferioridad a los otros —los nativos, mostrados en mayor comunión con su primitivo entorno desértico—³⁷. Las imágenes obtenidas desde el cielo se debieron al Comando Aviazione, mejor conocido por brindarse a diezmar a la población libia soltando miles de toneladas de bombas sobre ella, o documentar en altura la ordenación de los campos de concentración de la Cirenaica³⁸, que por convertir la fotografía arqueológica en un dispositivo imperialista de poder que legitimase la herencia romana.

Ciudades restauradas como escenarios del poder y estudios fotográficos

En el pensamiento de las autoridades coloniales, las urbes antiguas de Libia suponían una fuente de deleite para los visitantes, por lo que la lógica política y turística imponía que su reconstrucción les causase una impresión vívida y duradera, además de una lección de romanidad³⁹. En los registros gráficos de los yacimientos abundan las frecuentes visitas de personalidades, de la casa real de Saboya —Vittorio Emanuele III y Elena de Saboya, los príncipes de Piamonte...— y de los jerarcas del fascismo y del nacionalsocialismo alemán a Libia —Mussolini en 1926 y 1937, los gobernadores generales, los políticos y ministros Lessona, Starace, Bottai y Federzoni, Rudolph Hess, Heinrich Himmler, Hermann Göring y un largo

³⁶ Luca ACQUARELLI: *Il fascismo e l'immagine...*, p. 54, y Simona TROILO: *Pietre d'Oltremare...*, pp. 211 y 231.

³⁷ Antonio PRIETO-ANDRÉS, Alfonso CORRAL GARCÍA y Cayetano FERNÁNDEZ ROMERO: «The Propaganda of Italian Colonial Imperialism in Africa through Postage Stamps (1903-1941)», *Nations and Nationalism*, 29(4) (2023), pp. 1401-1421, esp. p. 1405.

³⁸ Renzo DE FELICE y Luigi GOGLIA: *Storia fotografica del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1981, figs. 4-5 y 12-14.

³⁹ Acerca de este concepto en época fascista, véase Luciano CANFORA: *Ideologías de los estudios clásicos*, Madrid, Akal, 1991, pp. 71-84.

etcétera—, en las que las ruinas romanas asomaban de telón de fondo, subrayando las raíces del régimen en la Antigüedad, a la par que se realzaba la faceta expansionista de los césares y el Duce. La conversión de las metrópolis antiguas de África en decorados festejadores de la recogida italiana del testigo transferido por el Imperio de los césares nos ha legado imágenes como la del homenaje que los camisas negras le rindieron a Mussolini en 1926, saludándolo a la manera romana desde las alturas de columnas y basamentos de la palestra de Leptis Magna⁴⁰; las representaciones escénicas en el teatro de Sabratha —el monumento tripolitano representativo por excelencia de la idea de recuperación de la latinidad en la cuarta orilla líbica—, que inauguró en 1937 el *Edipo rey* de Sófocles, con Mussolini como invitado especial, tragedia cuya elección no estuvo exenta de significado político, elegida al final tras descartar *Miles gloriosus* de Plauto —por su protagonista, el soldado fanfarrón, juzgado inoportuno en la *premier* de un coliseo apreciado como la gloria de la colonia— y *Los persas* de Esquilo, a pesar de que el gobernador Italo Balbo estimaba que su ambientación en la victoria de los griegos sobre los bárbaros se avendría con eficacia al reciente éxito de Italia en la guerra de Etiopía⁴¹, o de una costumbre habitual en Leptis Magna, que residió en que los invitados distinguidos recorrieran la urbe acomodados en vagonetas Decauville empujadas por autóctonos, precisamente el pertrecho que denotaba a la vez la capacidad de evacuar toneladas de tierra que soterraban las edificaciones y el sometimiento de los peones libios a unas rigurosas condiciones de trabajo⁴². En las fotografías que preserva,

⁴⁰ Rodolfo GRAZIANI: *Verso...*, pp. 31-32 y fig. LIII; Manlio MORGAGNI: «Il Duce in Tripolitania», *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, IV(5) (1926), pp. 34-35, y Domenico SICILIANI: *Paesaggi libici. Tripolitania*, Tripoli, F. Cacopardo, 1934, p. 33. También la grabación *Duce 1923-1926*, Archivio LUCE, M020502, 38':25"-38':43".

⁴¹ Cartas de Renato Simoni a Ugo Ojetti (12 y 20 de mayo de 1936) y carta de Italo Balbo a Ugo Ojetti (2 de junio de 1936), Archivio Centrale dello Stato (en adelante, ACS), Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Sottoserie 11, Eventi promossi da Balbo in Libia, busta 30, fasc. 213.

⁴² Este uso en las fotografías de las visitas de Arnaldo Mussolini y de Rudolph Hess en Domenico SICILIANI: *Paesaggi...*, fig. s. p., y AGENCIA PRESSE-HOFFMAN: «Mit Rudolf Heß nach Libyen», *Stuttgarter Illustrierte*, 47 (24 de noviembre de 1937), s. p. También en la grabación de la visita de Vittorio Emanuele III en 1938, *Viaggio di S. M. il Re Imperatore in Libia. 1938*, Archivio LUCE, D042403, 2':10"-2':17". Otro ejemplo de esta costumbre en *Viaggio in Libia*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano), Fondo fotografico Giuseppe Bottai, A07_B22_F01.

FIGURA 4

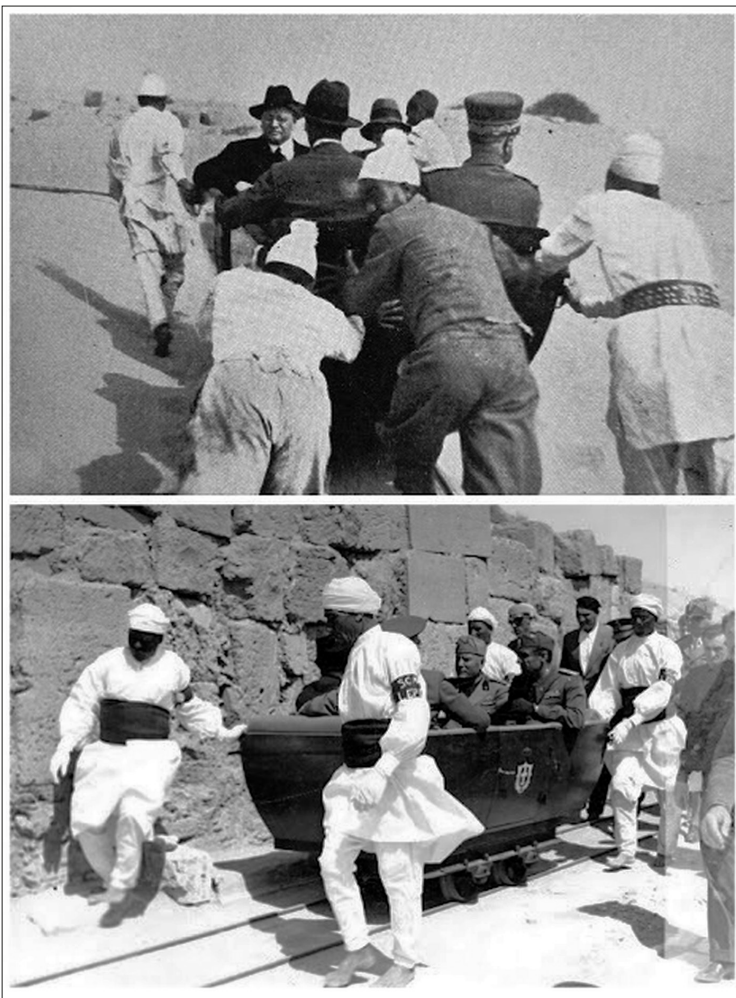
Postal «Libia. El viaje del Duce a Libia. Edipo Rey, en el teatro romano de Sabratha, inaugurado con la presencia del Duce» (arriba) y Saludo de los camisas negras a Mussolini en Leptis Magna, 1926 (abajo)



Fuente: Arriba: ETAL, Colección Jorge García Sánchez. Abajo: ACS, Archivio Fotografico Graziani, Serie Album, Album 8, Tripolitania. Signifer statue signum hic manebimus optime (1925-1928), núm. 442.

FIGURA 5

Visita de Arnaldo Mussolini a Leptis Magna (arriba) y visita de Benito Mussolini a Leptis Magna en vagoneta Decauville (abajo)



Fuente: Arriba: Domenico SICILIANI: *Paesaggi libici. Tripolitania*, Tripoli, F. Cacopardo, 1934. Abajo: ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album Fotografici, 112, Mit dem Duce nach Libyen, Atlantic-Photo, Berlin (1937).

el Archivo LUCE cataloga a estos personajes como «trabajadores», «sirvientes» o «guardias libios», indefinición en la que quedan comprendidos estos obreros de la excavación, seguramente el personal contratado y los vigilantes de confianza durante las visitas de alcurnia, y presidiarios en las visitas de invitados menos insignes⁴³.

La parafernalia y las paradas necesarias que envolvían las recepciones de Estado y privadas han quedado documentadas en sus pormenores gracias, entre otras fuentes, a la donación de álbumes fotográficos de los anfitriones a sus huéspedes, de las instituciones involucradas a las autoridades y, con frecuencia, de los personajes agasajados a los miembros del Gobierno colonial. Este concertaba con fotógrafos locales, con los fotoperiodistas y operadores de cámara del Istituto LUCE o con los técnicos venidos en los acompañamientos desde Italia que registraran cada visita, las cuales iban dirigidas, sobre todo, a inspeccionar y publicitar los resultados de la gerencia fascista en la colonia, en términos políticos, sociales, económicos y culturales. Los fondos Italo Balbo y Rodolfo Graziani⁴⁴ del ACS de Roma almacenan varias de estas recopilaciones fotográficas, material que testimonia el reconocimiento de organizaciones políticas y militares, el desarrollo de ceremonias oficiales, el escrutinio de importantes industrias, cultivos y producciones líbicas. Por añadidura, los viajeros se dedicaban al examen de los yacimientos arqueológicos y contemplaban actividades relacionadas con las gentes y los usos locales. El presidente del Istituto LUCE, el barón Paolucci di Calboli, ofreció varios álbumes a Balbo en honor de las giras del Duce de 1937 y de Vittorio Emanuele III al año si-

⁴³ Visita del conde Volpi (1928), Archivio LUCE, Archivio Fotografico, Foto Attualità 1927-1956, A00001985, A00003204-A00003206, A00003208 y A00003212-A000032-14; Visita de Humberto y María José, príncipes de Piemonte (1931), Archivio LUCE, Archivio Fotografico, Foto Attualità 1927-1956, A00028824, A00028826, A00028837 y A00028847, y Visita de Benito Mussolini (1937), Archivio LUCE, Archivio Fotografico, Foto Attualità 1927-1956, A00071613, A00071622, A00071623 y A00071625. Dos fotografías de esta serie se localizan también en Collection particulière Victor Sebag (París), 19-505135 y 19-505143.

⁴⁴ *Tripolitania. Signifer statue signum hic manebimus optime* (1925-1928), ACS, Archivio Fotografico Graziani, Serie Album, núm. 8, contiene imágenes de las visitas a Libia e itinerarios de De Bono en 1925, Mussolini en 1926 y Amadeo de Saboya-Aosta en 1928. Véase también *Visita di Italo Balbo in Cirenaica nel febbraio 1934*, ACS, Archivio Fotografico Graziani, Serie Album, núm. 18.

guiente, y la Dirección General Teatro y Música del Ministerio de la Cultura Popular le tributó otro monográfico de la representación de *Edipo rey* en el teatro de Sabratha⁴⁵. Los alemanes Maximilian Goldschmith Rothschild, banquero, y Rudolph Hess, de quien la prensa reseñaba que no se separaba de su cámara⁴⁶, le dedicaron al gobernador de Libia sendas recopilaciones⁴⁷. Balbo le correspondió al lugarteniente del Führer con su propio cuaderno de imágenes y un ánfora romana hallada en el teatro de Leptis Magna. Las fotografías —también reunidas en un álbum— que homenajearon al gobernador Giuseppe Volpi en una de sus idas y venidas entre Italia y Trípoli, pero en especial las que reflejaban las termas de Leptis Magna, se popularizaron incluso a través de su distribución en postales confeccionadas por el fotógrafo G. Pucci y el editor judío Scialom Haggiag⁴⁸.

Sin duda alguna, los álbumes que regaló la Soprintendenza ai Monumenti e Scavi della Tripolitania son los que recalcaron el aspecto arqueológico de los trayectos seguidos por los viajeros, como el poseído por el general Graziani de sus correrías en busca de factorías, mausoleos y baluartes romanos en el Gebel⁴⁹, o las capturas de Luigi Costa regaladas a Humberto II de Saboya relativas a los

⁴⁵ *Visita di Mussolini in Libia*. 1937, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, Fotografici 113-114; *Il trionfale viaggio del Duce in Libia, 12-21 marzo 1937*, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, vol. II, Fotografici 115; *Il trionfale viaggio del Duce in Libia, 12-21 marzo 1937*, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, vol. III, Fotografici 125, y *S. M. il Re e Imperatore in Tripolitania, 20 maggio-3 giugno 1938*, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, vol. I.

⁴⁶ AGENCIA PRESSE-HOFFMAN: «Mit Rudolf Heß...», s. p.

⁴⁷ *Visita in Libia di Rudolph Hess*. 1937, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, Fotografici 120, y *Viaggio in Tripolitania di Maximilian Goldschmith Rothschild*. 1938, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, Fotografici 122.

⁴⁸ *Tripolitania, febbraio 1924*, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, Fotografici 12.

⁴⁹ *Ricognizioni archeologiche sul Gebel negli anni '20*, ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album, núm. 3.

FIGURA 6

Rudolph Hess en su visita a Libia (arriba) y postal «Leptis Magna. S. E. el conde Volpi durante las excavaciones» (abajo)



Fuente: Arriba: Visita in Libia di Rudolph Hess (1937), ACS, Archivi di famiglie e di persone, Balbo, Italo, Governatorato della Libia 1931-1940, Serie Album Fotografici, 120. Abajo: Scialom Haggiag Editore. Colección Jorge García Sánchez.

vestigios de Leptis Magna y Sabratha en 1932. El príncipe heredero ya conocía ambas urbes después de sus anteriores excursiones: una en 1921, de la cual poseía las reproducciones de Oddone Bragoni recogidas en otro álbum⁵⁰, y otra en 1931, en cuyo transcurso se le obsequió a la consorte María José de Bélgica un pequeño vaso de terracota encontrado en una tumba de Sabratha⁵¹.

Obreros y prisioneros libios ante las cámaras

Los vestigios arqueológicos se incorporaron a un discurso visual en el que el pueblo libio —y muy en particular los prisioneros de guerra— se reflejó de manera contrapuesta a las convenciones civilizadas y modernas atribuidas a los arqueólogos coloniales. El estado de ocupación extranjera que azotaba a Libia desencadenó que las excavaciones se llevaran a cabo por intermedio de recursos de discutible humanidad, lo cual no implicó ninguna clase de dilema moral en las diferentes direcciones de los yacimientos arqueológicos⁵². A contar desde la superintendencia de Renato Bartoccini, los kilómetros de vía, las vagonetas Decauville, el aparataje encargado en Italia, la fuerza laboral a base de reclusos libios y, en general, la multiplicación de los recursos supusieron el empuje definitivo a las excavaciones de Leptis Magna. La concienciación del ministro Luigi Federzoni y del gobernador Giuseppe Volpi del enorme rédito moral y político que encarnaba la investigación arqueológica en el marco del renacimiento imperial puso en el yacimiento a cincuenta forzados, primero, y enseguida a cien, y después todavía a

⁵⁰ Véanse Tullia GARZENA: «Album fotografico S.A.R. Il Principe di Piemonte a Tripoli d'Africa», en Elena DE FILIPPIS, Enrica PAGELLA y Cecilia PENNACINI (eds.): *Africa. Le collezioni dimenticate*, Torino, Editris, 2023, p. 225, núm. 88, y Alessandra GIOVANNINI LUCA: «Cartella con piante degli scavi e fotografie di Leptis Magna e Sabratha», en Elena DE FILIPPIS, Enrica PAGELLA y Cecilia PENNACINI (eds.): *Africa. Le collezioni dimenticate*, Torino, Editris, 2023, p. 225, núm. 89.

⁵¹ Carta de Vittorio Veneziano a la Soprintendenza ai Monumenti e Scavi della Tripolitania (18 de abril de 1932), CAS, Sabratha.

⁵² El autor está preparando un estudio sobre este tema que llevará por título «Archaeology and Forced Labor in Tripolitania during the Fascist *ventennio*», en el que se compara el caso italiano en Libia con el de otras potencias colonizadoras del norte de África, como Francia.

más, que fundaron ese impulso y también el de la exploración de Sabratha⁵³. A diferencia del personal contratado, los prisioneros no se tenían que ausentar durante la recogida de la cebada y del esparto, no amenazaban con renunciar a sus deberes si no se les aumentaba el salario, no eran receptores de una supervisión médica ni celebraban normalmente el Ramadán⁵⁴. Así, las excavaciones arqueológicas, en donde trabajaban milicianos, presos con sus guardias y escoltas, y en las que hasta se urdieron complots de fuga⁵⁵, adoptaron a lo largo de estos años la filosofía laboral de las colonias penales, como las que ya se distribuían por la Cirenaica y la Tripolitania: en estas, al igual que en los yacimientos grecorromanos, se concebía que el trabajo forzado sería el único medio de reeducación de los detenidos, de elevarlos sea moral o intelectualmente, quienes con su esfuerzo no solo contribuirían a la obra de colonización agrícola irradiada desde el Estado fascista, sino que adquirirían el hábito cotidiano de ganarse el sustento y los conocimientos precisos para el momento de su excarcelación⁵⁶.

Quienes desempeñaron un rol principal en las excavaciones de Libia, en las superintendencias y en la publicación de sus estudios, no ocultaron que se sirvieron de reos libios ni la potestad coercitiva que la arqueología desplegó sobre los derrotados, ahora neutralizados en su capacidad de amenazar al Gobierno en su estado de sumisión y a su pesar reasignados al servicio del imperialismo de Mussolini⁵⁷. Es cierto que pudo existir una clase de fotografía más íntima, de segura proximidad entre los italianos y los autóctonos asalariados en las excavaciones, que divisamos minoritaria en los archivos; pero las reproducciones oficiales, con sus

⁵³ Renato BARTOCCINI: «Recenti scavi di Sabratha e di Leptis Magna. Parte I», *Rivista della Tripolitania*, V (1924-1925), pp. 281-322, e íd.: *Le terme di Leptis (Leptis Magna)*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1929, pp. 16 y 18-19.

⁵⁴ Cartas del restaurador G. Briulotta a la Soprintendenza ai monumenti e scavi della Tripolitania (29 de abril de 1922 y 28 de junio de 1923), CAS, Leptis Magna.

⁵⁵ Cartas del restaurador G. Briulotta a la Soprintendenza ai monumenti e scavi della Tripolitania (21 y 22 de noviembre de 1924), CAS, Leptis Magna.

⁵⁶ Alessandro LEONORI-CECINA: «La Libia nel suo ordinamento giuridico», *L'Italia Coloniale*, IX(2) (1932), p. 27.

⁵⁷ Renato BARTOCCINI: *Le terme...*; íd.: «L'Arco quadrifronte dei Severi a Leptis (Leptis Magna)», *Africa Italiana*, IV(1-2) (1931), pp. 32-152, y Guido CALZA: «Tripolitania romana...», p. 726.

pies de imagen, que ilustraron los relatos científico-propagandísticos del progreso de los trabajos, mostraban a los reclusos como herramientas rentables en el proceso de retirar las toneladas de arena que recubrían las estructuras romanas, el verdadero foco de las escenas.

FIGURA 7

*Prisioneros libios en la excavación de la Puerta
de Justiniano de Leptis Magna, 1925*



Fuente: International Newsreel Photo, F 6-22-26 NY BCP
BAL WASH STL. Colección Jorge García Sánchez.

En sí mismas, las láminas difundidas no hacían referencia explícita al régimen de esclavitud ni a las agotadoras jornadas de trabajo en las excavaciones, pero sí servían para alimentar el imaginario que perpetuaba al libio como al enemigo implacable de la colonia, y del Reino. En el metraje de los noticiarios documentales de LUCE no escasean tampoco las secuencias en las que las cuadrillas de presidiarios

FIGURA 8

*Leptis Magna. Excavaciones del Foro nuevo Severiano.
Descubrimiento de una escultura de emperador romano*



Fuente: Fototeca del IsIAO, Roma, Varie, 3 / G / II.

palean arena y acarrear vagonetas, pero en los carteles que facilitaban el entendimiento de las imágenes no era usual especificar su condición⁵⁸. Esta fuerza de trabajo se dibujó ante las cámaras como una masa anónima, inidentificable en sus peculiaridades étnicas, en línea con las «retóricas deshumanizantes y degradantes» exhibidas por la cultura visual de apariencia cientifista de la antropología italiana de la época⁵⁹. La documentación fotográfica que exhibía a los nati-

⁵⁸ Una excepción en «Los centinelas vigilando el trabajo de los prisioneros», en *Vestigia di Roma Imperiale. La Tripolitania Romana. Leptis Magna, Oea e Sabratha. Leptis Magna patria di Settimio Severo. I grandi scavi nella primavera 1925*, Archivio LUCE, M011402, 7' :10" -7' :35".

⁵⁹ Alessandro PELLEGGATTA: *Lido Cipriani. Storia di un antropologo razzista che venne epurato*, s. l., s. e., 2023, pp. 198-200.

vos ahondando la arena alrededor de los monumentos les reconocía una labor manual, meramente física, como única capacidad, en realidad conmutable con cualquier otro contexto no arqueológico; una estampa muy alejada de la de los arqueólogos italianos, que las cámaras registraban inmersos en sus funciones especializadas, y que el espectador distinguía como a los responsables de las interpretaciones y estudios científicos que la incultura del autóctono no le permitía entender, y la literatura como a los descendientes legítimos —hasta en su porte y fisonomía— de quienes fundaron las ciudades en el páramo africano, y, por lo tanto, dueños absolutos del yacimiento autorizados a mandar sobre la multitud nativa⁶⁰.

Arqueología y orientalismo

Se ha sugerido que la fotografía de corte etnográfico ejecutada por los arqueólogos en el extranjero, aunque estuviese privada de una intencionalidad utilitaria para las ciencias humanas, siempre entrañaba una documentación de interés antropológico por la alteridad⁶¹; y, efectivamente, a título de ejemplo, los estudiosos anglosajones y norteamericanos consagraron textos ilustrados de forma profusa a narrar la cotidianidad de sus misiones en África, Asia y Próximo Oriente, las cuales desentrañaban su interacción con los equipos de peones locales, sabedores del atractivo que despertaba el exotismo de estos parajes en sus lectores⁶². La comunidad científica italiana destacada en Libia, de tendencia fascizante, careció de esta inquietud, así que su producción gráfica se limitó a los aspectos técnicos, lo que no deja de ser una actitud prudente en una excavación afianzada en un cuadro de punición. Sus escritos hacían gala de una visión vejatoria de los nativos como destruc-

⁶⁰ René POTTIER: *La Tripolitaine vue par un français*, Paris, Fernand Sorlot, 1937, p. 198.

⁶¹ Lauren E. TALALAY: *From the Motor City to the Mediterranean. Travels of a Truck, a Sedan, and an Inquisitive Photographer, 1924-1926*, Ann Arbor, Kelsey Museum of Archaeology, 2024, p. 41.

⁶² Max MALLOWAN: «New Light on Ancient Ur», *The National Geographic Magazine*, LVII(1) (1930), pp. 95-130; Leonard WOOLLEY: *Ciudades muertas y hombres vivos*, A Coruña, Ediciones del Viento, 2007, y Jorge GARCÍA SÁNCHEZ: *Byron Khun de Prorok. Arqueólogo y explorador de civilizaciones perdidas*, Madrid, Sílex, 2022.

tores de un patrimonio extraño a su historia, afianzando así el este-reotipo de la barbarie islámica y de una civilización arcaica —con independencia de ubicación geográfica y de sus coordenadas culturales, la «árabe», en general, lo que denota graves lagunas sobre la sociedad a la que se agredió desde 1911—⁶³, indolente, apática, incapaz de evolucionar sin la tutela occidental y sin tiempo ni historia, como se repite en los testimonios bibliográficos⁶⁴. Es evidente que este desinterés se reflejó en la fotografía.

Cuando las planchas comprendían a un solo individuo distinguible en medio de las arquitecturas, no respondía al aliciente etnográfico, sino al propósito de ofrecer una escala comparativa que contribuyese a la interpretación dimensional de la edificación, o de una pieza arqueológica precisa, función que se hacía superflua en ambientes ornados con estatuaría antigua⁶⁵. La ausencia del referente métrico humano a menudo esclarecía la fase conclusiva de la exploración, el monumento restaurado y armonioso, o en curso de ser rehabilitado, una ordenación que discursivamente encubría toda la violencia profesada por la ciencia de los conquistadores⁶⁶. A esa funcionalidad del obrero libio solo como hito de interpretación espacial, habitualmente se sumó otra, la cual denota una categoría distinta de fórmulas de retratar. Pese a la voluntad de reconocer a la latina como a la única estirpe capaz de dejar una impronta de grandiosidad en el paisaje africano, en oposición al folclorismo árabe⁶⁷, y los ultrajes dispuestos contra la población autóctona como mecanismo de determinación de la superioridad italiana, la

⁶³ Francesco FILIPPI: *Noi però...*, p. 54, y Gabriele BASSI: *Sudditi di Libia*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 27.

⁶⁴ Maurizio ZINNI: *Visioni d'Africa...*, p. 81.

⁶⁵ Entre los cuantiosos ejemplos, Renato BARTOCCINI: «I recenti scavi di Sabratha», *L'Italia Coloniale*, III(7) (1926), pp. 137-140, e *id.*: *Guida di Sabratha*, Roma-Milano, Società Editrice d'arte illustrata, 1927.

⁶⁶ Véanse las ilustraciones en Renato BARTOCCINI: «Il foro imperiale di Lepcis (Leptis Magna). Scavi 1927-1928 con 24 illustrazioni», *Africa Italiana*, II(1) (1928), pp. 30-49. Ejemplos de este y el anterior tipo de fotografías se pueden consultar en línea en el álbum *R. Soprintendenza dei Monumenti e Scavi in Tripolitania. Leptis Magna. MCMXXIV-MCMXXV*, con sesenta y tres fotografías, conservado en Musei Reali Torino, Biblioteca Reale, <https://museireali.beniculturali.it/archivio-album-fotografici/libia/> (consultado el 19 de noviembre de 2025).

⁶⁷ Raffaele CALZINI: «Il paesaggio libico», en *La rinascita della Tripolitania. Memorie e studi sui quattro anni di governo del conte Giuseppe Volpi di Misurata*, Milano, Mondadori, 1926, pp. 11-18, esp. pp. 11-13.

FIGURA 9

Obrero libio en las termas de Leptis Magna plasmado como referencia métrica (arriba) e imagen orientalista de los vestigios romanos. «Tripolitania. Nalut. El mausoleo de Cabao»



Fuente: Arriba: Fotografía de Luigi Costa. En Renato BARTOCCINI: *Le terme di Lepcis (Leptis Magna)*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1929, fig. 61. Abajo: Fototeca del IsIAO, Roma, Varie, 3 / G / II.

FIGURA 10

Comparación entre dos imágenes de la visita del rey Vittorio Emanuele III a Cirene en 1933. La realidad vs. la visión orientalista



Fuente: Arriba: «Gaspare Oliverio explica las excavaciones de Cirene al rey Vittorio Emanuele III», 1933, Fototeca del ISIAO, Libia, Archeologia, Cirene, 3/D. Abajo: Portada de *Illustrazione del Popolo*, XIII(20) (14 de mayo de 1933).

iconografía arqueológica fue incapaz de sustraerse al canto de sirena de un orientalismo querido en la metrópoli y de rédito en materia de turismo. Numerosos documentos gráficos hicieron concesiones a esta estética orientalista, recurriendo a la representación de sujetos autóctonos ataviados con sus indumentarias tradicionales conectados a objetos de la cultura material romana, o vestigios monumentales, imagería que en la arqueología colonial justificaba la apropiación de ese patrimonio por parte de Italia, al consolidar la idea, incontestable a ojos del espectador, de la desvinculación de los libios con el pasado esplendor de la Antigüedad grecorromana, relegándolos a un universo de exotismo, otredad y misterio, si bien,

como enseguida apostillaremos, podía otorgarse a estas escenificaciones un significado incluso opuesto⁶⁸. Esta técnica gráfica, que se inscribía en códigos visuales arraigados desde hacía siglos, alimentaba el interés científico porque ostentaba las antigüedades descubiertas, sin renunciar al gusto por el pintoresquismo y a provocar emociones en el público mediante la inclusión de la figura de un tipo humano extraeuropeo, de quien interesaba la sensación de lo exótico que despertaba por encima del discernimiento de sus formas de vida⁶⁹. Así se compusieron imágenes que generaban una sensación visual cargada de elementos antitéticos, pensadas para complacer a una muchedumbre metropolitana.

Como hemos visto, las vestimentas supusieron atributos culturales que acentuaron la separación de los tipos humanos colonizados dentro del imaginario de ultramar⁷⁰, pero que al mismo tiempo crearon enlaces históricos y estéticos con la potencia dominadora. En los relatos sobre el norte de África se lee con frecuencia el tópico en el que se hermanaban las togas de la Antigüedad clásica con el *barrakān* libio de lana o tela —barragán en castellano— y otras prendas tradicionales árabes —el *burnūs*, la *gandoura*...—; en el caso de la Libia italiana esta conexión les concedía a sus portadores una majestuosidad explícita, pues perpetuaban de manera inconsciente trazas quizá transmitidas de la propia civilización romana, o, como afirmaba Guido Calza, los ropajes recordaban, en los nuevos ciudadanos de Italia —los libios—, el vestir de los antiguos ciudadanos —los romanos—⁷¹. Ya fuese ante los objetivos fotográficos, las cámaras cinematográficas⁷² o en la narrativa, el despliegue de los locales envueltos en sus prendas en teatros y an-

⁶⁸ Jorge GARCÍA SÁNCHEZ: «Colonialismo e imagen...», pp. 379-380.

⁶⁹ Anissa YELLES: *Aux origines...*, p. 188.

⁷⁰ Stéphane BLANCHON: «Les “races” dans l’imaginaire colonial français de la Grande Guerre à Vichy», en Pascal BLANCHARD *et al.* (eds.): *L’Autre et Nous «Scènes et Types»*, Paris, Syros, 1995, pp. 227-234, esp. p. 230.

⁷¹ Guido CALZA: «Tripolitania romana...», p. 724, y Mia FULLER: *Moderns Abroad. Architecture, Cities, and Italian Imperialism*, London-New York, Routledge, 2007, pp. 52 y 53, y fig. 2.4.

⁷² Por ejemplo, *Le nostre Colonie (1924-1931)*, Archivio LUCE, M022106, 27':19"-27':38"; *Vestigia di Roma Imperiale. La Tripolitania Romana. Leptis Magna, Oea e Sabratha. Leptis Magna patria di Settimio Severo. I grandi scavi nella primavera 1925*, Archivio LUCE, M011402, 5':05"-6' y 10':36"-10':46", y *Ritorno di Roma* (1926). Archivio LUCE, M014903, 5':24"-5':49".

fiteatros, o entre las ruinas, sugería escenas idílicas que armonizaban con el paisaje venerable del clasicismo, y trasponía a arqueólogos y viajeros ocasionales a la época de los emperadores romanos, o a algunos como Louis Bertrand más allá, al Egipto de los faraones⁷³. Para los más pragmáticos, apartados de esta aura de orientalismo romántico, el *barrakān*, sin embargo, solo entorpecía el movimiento de los peones en sus tareas de excavación⁷⁴.

Conclusiones

En estas páginas se han delineado algunas pautas procedentes de los estudios del colonialismo visual que aproximan al lector a los códigos subyacentes en la fotografía arqueológica italiana de los años veinte y treinta del siglo pasado. Nuestra exposición ha pretendido rellenar una laguna en la creación de un entramado interpretativo de las imágenes de la arqueología italiana como el estructurado para la arqueología colonial francesa en Argelia y Túnez. Obviamente, se habían utilizado aparatos gráficos extensos a la hora de relatar la historiografía de las excavaciones arqueológicas de una determinada urbe del pasado, como es el caso de Cirene, o de retratar las técnicas de restauración aplicadas sobre las construcciones de Leptis Magna, Sabratha o Cirene⁷⁵; pero en línea con las interpretaciones desde el colonialismo visual solo se encontraban reflejos parciales en la obra de Simona Troilo, la cual se sumerge en la explotación de los monumentos antiguos por parte del imperalismo italiano como medio político-ideológico de justificación e instrumento de conservación de sus posesiones libias⁷⁶.

⁷³ Guido CALZA: «Sabratha and Leptis Magna. The Glories of Roman Tripolitania», *Art and Archaeology*, XX(4) (1925), pp. 211-221, esp. p. 215; Louis BERTRAND: *Vers Cyrène. Terre d'Apollon*, Paris, A. Fayard & C., 1935, p. 50, y Jean HUBAUX: «Une heure à Leptis Magna», *L'Antiquité Classique*, 7(1) (1938), pp. 51-56.

⁷⁴ Marta PETRICIOLI: *Archeologia e Mare Nostrum. Le missioni archeologiche nella politica mediterranea dell'Italia, 1898-1943*, Roma, Valerio Levi, 1990, pp. 138-139.

⁷⁵ Mario LUNI: *Cirene. «Atene d'Africa»*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006, y Federica COMES: *Archeologia italiana in Libia. Il contributo dell'esperienza archeologica italiana «d'oltremare» nel dibattito sul restauro negli anni Trenta. Il restauro-anastilosi del teatro di Sabratha*, Saonara, Il Prato, 2024.

⁷⁶ Simona TROILO: *Pietre d'Oltremare...*, pp. 86-87, 107.

Encerradas en su contorno de pequeñas dimensiones, las imágenes corren el velo de la crueldad de la realidad colonial, aunque en contadas ocasiones expliciten que los sujetos retratados, en la mayoría de los clichés, se encontraban privados de libertad. Más interesados en asentar los pilares ideológicos de la Italia fascista que apelaba a la herencia de la madre Roma, y al mismo tiempo ser patrocinadores de la subyugación de los peones forzosos, los arqueólogos descuidaron registrar en sus fotografías y a través de filmes la cultura local presente en los yacimientos libios, con su variedad de costumbres y de tipos humanos, a la manera que obraban otros arqueólogos occidentales. Este comportamiento discrepa con la documentación que conocemos producida por arqueólogos italianos en otros ámbitos mediterráneos, como en Egipto, donde informes consultados y grabaciones cinematográficas sí reflejan eventos cotidianos sucedidos en Tebtunis o Madinet Madi (ambas en El Fayún) protagonizados por los obreros egipcios, los altibajos de la dirección de las excavaciones en sus relaciones con el Service des Antiquités, el empleo de arqueólogos autóctonos y otras cuestiones respecto a la interacción de la arqueología con el ámbito nativo⁷⁷. La diferencia fundamental radica en que el país del Nilo era extraño al dominio colonial italiano y que sus excavaciones empleaban a cientos de individuos asalariados, además de que la civilización exhumada —pese a la presencia grecorromana en El Fayún— no estaba afectada por los mismos condicionamientos políticos que compelia la romana en Libia, sobre la que el Gobierno fascista erigía sus principios ideológicos fundacionales. Aquí, durante el proceso de ocupación, la arqueología estuvo hondamente militarizada; además, como se ha demostrado, la fotografía arqueológica disciplinaba sobre la romanidad del África septentrional, y cuando figuraban personajes indígenas la representación se poblaba de semánticas deshumanizadoras, que incurrían en la enunciación con tintes negativos de los libios y de su falta de progreso, en la retratística exótica o en la etnicización acientífica en contexto de desigualdad colonial. No nos resistimos entonces a finalizar con

⁷⁷ La R. *missione archeologica italiana di Egitto scopre fra le rovine dell'antica Tebtunis nel Fayum il tempio del dio cocodrillo. Gennaio-aprile IX. Scavi della missione archeologica italiana in Egitto (Gennaio-Aprile 1931 IX)*, Archivio LUCE, M010602.

la conciliación de nuestro análisis con los criterios de la «colonialidad del ser», que, aunque enunciados a finales del siglo pasado para la realidad de la conquista de América en el siglo xv, han cristalizado en distintas áreas del mundo no occidental, y en los últimos tiempos en Libia, en los campos de la historia contemporánea y la sociología. Esta escuela formula que la deshumanización padecida por los pueblos colonizados y la infravaloración de su cultura, basadas en criterios raciales, otorgó a las potencias colonizadoras la libertad de utilizar de manera arbitraria la vida humana y los recursos de la naturaleza, exprimidos mediante estructuras de trabajo de carácter servil y esclavista⁷⁸. En términos biológicos, entonces sustentados en teorías racistas, los colonizados, despojados de sus cualidades humanas, eran inferiores y, por ese motivo, contemplados como un simple medio para cualquiera de los fines que ondeara el país colonizador. En Libia, esa inferioridad, que se evidencia en las posiciones bárbaras, pasivas y fanáticas de los autóctonos, suponía la raíz de esa misión civilizadora que Italia se había atribuido, aunque fuese a pesar de los propios libios⁷⁹.

⁷⁸ Nelson MALDONADO-TORRES: «On the Coloniality of Being. Contributions to the Development of a Concept», *Cultural Studies*, 21(2-3) (2007), pp. 240-270.

⁷⁹ Maddalena ZAGLIO: «Power, Knowledge, and Being. The Emergence and Persistence of Coloniality in Libya», *The Journal of North African Studies*, 29(6) (2024), pp. 961-997, esp. pp. 966-970.