

LA ROMA ANTIGUA EN EL CINE

ANCIENT ROME IN THE CINEMA

Manuel M.^a Medrano Marqués

Universidad de Zaragoza
medrano@unizar.es
<https://orcid.org/0000-0003-4281-4822>

Ainhoa Mendoza Benedí

Investigadora independiente
amendozabenedi@gmail.com

Recepción: 17/01/2024. Aceptación: 20/02/2024
Publicación on-line: 09/04/2024

RESUMEN: El cine juega un papel fundamental en la sociedad desde hace más de un siglo y, actualmente, ese papel se ha visto incrementado mediante el uso de las nuevas tecnologías, la televisión y los videojuegos. La historia siempre ha sido objeto de interés para los cinéfilos y productores, viendo en ella un modo diferente de contar el pasado, pero a través de sus propios ideales del momento, con la finalidad de entretener. Para algunos historiadores, el rigor científico e histórico que ofrecen estas películas es escaso o nulo, pero lo importante en ellas, es el papel de la historia y su transmisión a través del cine. Si no hubiese sido por dichas películas de mediados del siglo pasado, ¿qué concepto o historia de la Antigüedad hubiesen aprendido la mayoría de las gentes de aquellas generaciones? Este trabajo analiza brevemente las películas y series más conocidas por la sociedad, con mayor impacto, y, sobre todo, cuya transmisión y repercusión ayuda a mantener con vida la Antigüedad Clásica en el pensamiento de las generaciones pasadas, actuales y futuras.

Palabras clave: Antigüedad; Roma, Cine; Péplum; Película.

ABSTRACT: Cinema has played a fundamental role in society for more than a century, and currently this role has increased through the use of new technologies, television and video games. History has always been an object of interest for film buffs and producers, who see it as a different way of telling the past but through their own ideals of the moment, with the aim of entertaining. For some historians, the scientific and historical accuracy offered by these films is little or non-existent, but what is important in them is the role of history and its transmission through film. If it had not been for these films from the middle of the last century, what concept or history of antiquity would most people of those generations have learned? This paper briefly analyses the films and series that are best known to society, have the greatest impact, and, above all, whose transmission and repercussions help to keep classical antiquity alive in the minds of past, present and future generations.

Keywords: Antiquity; Rome; Film; Peplum; Cinema.

Cómo citar este artículo / How to cite this article: Medrano Marqués, M. M.^a y Mendoza Benedí, A. (2024). La Roma antigua en el cine. *Salduie* 24.1: 1-26. https://doi.org/10.26754/ojs_salduie/sald.2024110133

1. INTRODUCCIÓN

El género cinematográfico relacionado con la historia siempre supone una gran controversia, y más cuando se tratan hechos históricos que tienen que ver con las grandes civilizaciones del pasado. A lo largo de los últimos años, muchos han sido los investigadores e historiadores que han dedicado su tiempo a analizar las similitudes y diferencias de estas series o películas del s. XX basadas en las guerras, grandes largometrajes sobre la Edad Media y sus grandes reyes o, desde el año 2000, sobre el resurgir del género histórico-clásico gracias al estreno de la película *Gladiator* de Ridley Scott (2000).

Entre los autores que han dedicado sus estudios y trabajos al análisis histórico cinematográfico, destacan algunos como Rafael de España, Óscar Lapeña, Alberto Prieto o Guillermo Fatás. Pioneros como Fernando Lillo combinaban desde sus inicios la didáctica con la historia, en obras como *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, posibilitando ejercer la docencia a través de otra mirada. También se han realizado sólidos estudios por parte de Oskar Aguado o Juan Luis Posadas. Sin embargo, estos trabajos no pueden ser analizados aisladamente, puesto que es necesario considerarlos dentro del contexto de la época, los avances tecnológicos y el contraste de las fuentes, por lo que es importante la visualización y entendimiento de los diferentes ámbitos para poder formar una visión de conjunto, objetiva, clara y entendible acerca de la Roma Antigua y sus representaciones cinematográficas.

La línea de trabajo e investigación de este artículo sigue cinco puntos comunes que comparten los largometrajes y series seleccionados de la Roma Antigua, así como comentarios y análisis breves de grandes y pequeñas producciones, contrastando su información con autores de referencia del ámbito cinematográfico e histórico, y analizando la difusión y uso del cine en el ámbito formativo y social.

2. HISTORIA ANTIGUA, CINE Y DIFUSIÓN

Entender el género cinematográfico histórico-clásico o péplum puede ser arduo o de difícil comprensión en ocasiones, no porque sea difícil de admirar para el espectador o con complicaciones históricas, sino porque es imperfecto o anacrónico para Aquellos que buscan la representación fiel de los hechos y acontecimientos que sucedieron en el pasado.

También debe tenerse en cuenta al investigar, o al tratar con la historia, que somos ciertamente una minoría aquellos que verdaderamente nos apasiona el mundo de las letras, autores clásicos o, simplemente, la mera historia en todas sus formas y períodos. Generalmente se nos plantea en nuestros trabajos e investigaciones la idea de mostrar la historia con la mayor veracidad posible, haciendo uso de autores clásicos y fuentes contrastadas para ser fieles a la realidad histórica. Pero, ¿se puede analizar todos los ámbitos de estudio de la historia de la misma manera? La respuesta clara es que no, ya que hay que tener una visión diferenciada si desde el punto de vista de un historiador queremos tratar del Séptimo Arte.

La historia y el cine no son elementos que estén obligados a presentar incompatibilidades, a pesar de que el rigor histórico en cualquier elemento es más que relevante para un historiador, pero ¿y si esta es la forma más eficaz para llegar al público? Es bien sabido por todos que las películas como la saga de *Indiana Jones* son más que conocidas y, aunque disten de la realidad, atrapan al público embelesado por la acción, la historia y la trama. Las nuevas generaciones también poseen representaciones cinematográficas como *Tadeo Jones*, que repasan la historia egipcia, mesoamericana y antigua de Europa, conectando, de esta manera, el mundo infantil un poco más al ámbito histórico.

Lo importante es el papel que tiene la historia y su transmisión a través del cine. Si no hubiese sido por las películas basadas en la Historia de Roma producidas desde mediados del siglo pasado, consideradas por muchos un error anacrónico e histórico, ¿qué concepto o historia de la Antigüedad hubiesen aprendido aquellas generaciones?

Por otra parte, es destacable el hecho de que el valor que tiene el cine para el conocimiento de la historia depende de dos factores:

“La capacidad del espectador para entender la película e interpretarla como una manifestación más de un momento histórico (...) y el uso crítico que el historiador haga del cine como herramienta para enseñar Historia” (Ibars y López 2006: 4).

Relacionamos historia y cine desde el punto de vista histórico, pero, según Prieto Arciniega (2010: 15) “el nivel de tolerancia del simple cinéfilo es muy superior al del historiador”. Hay que tener en cuenta que el cine es un medio de comunicación más, y “ha tenido una relación privilegiada con el pasado y ha ido incorporando distintos formatos para cultivar

en los espectadores su interés por las épocas anteriores” (Salvador 2015: 25).

Por eso, son incontables las representaciones cinematográficas o series que han intentado emular, en mayor o menor medida, las vivencias e historias de los grandes momentos del Imperio Romano. Hay que tener en cuenta que la historia no es un elemento de igual interés para todos los ciudadanos, pero sí que puede ser elemento de unión y de difusión cultural. No sólo alude esta difusión a los péplums que se han contemplado, sino a todas las películas, series o representaciones que se ambientan constantemente en épocas históricas.

Cualquier elemento, por muy banal que pueda parecer para quien estudia en profundidad la historia, puede despertar el interés del alumnado, en un adolescente, en una persona que nunca ha tenido interés en la historia o cultura de su ciudad, pueblo o barrio, etc. Sobre este aspecto ya José Uroz (1999: 9) nos dice:

“El cine, y también la televisión tienen una repercusión enorme, marcan pautas de comportamiento social y juegan un papel determinante. (...) Se ha convertido en un modo de expresión muy poderoso, capaz de atraer a millones de personas en todo el mundo, ofreciendo nuevas posibilidades de presentar la Historia.”

A través del cine o las series de televisión no sólo estamos retransmitiendo una fantasía o una leyenda, sino que el espectador puede llegar a conectar con las vivencias, costumbres, u otros elementos que le ayuden a entender su pasado. Los videojuegos son recurrentes a la hora de basar sus aventuras en la historia, destacando algunos tan famosos como *Assassin's Creed*, *Age of Empires*, *Total War: Rome* o *Ryse: Son of Rome*, guiando al jugador a través de técnicas y estrategias militares y misiones para expandir dichas civilizaciones.

Las películas y series, no se basan únicamente en estrategias militares, sino que, tal como destaca Manuel Marín (2019: 2):

“Queda evidenciado el interés (...) por mostrar los grandes y épicos viajes de los personajes más icónicos del mundo clásico. (...) Las grandes superproducciones sobre el mundo antiguo dedicaron (...) un gran número de títulos a héroes, conquistadores y emperadores y, en definitiva, 'grandes iconos' cuyos actos merecen ser recordados.”

En todo caso, y aunque debemos tener presente que tampoco es verdad que todo lo que se ve en el cine es inexacto desde el punto de vista histórico, muchos personajes no existieron, otros muchos no es-

tuvieron en dichos lugares en los instantes que se muestran, pero “el cine tiene sus propias leyes internas (...) y así hay que entenderlo, como una herramienta más para el trabajo de profesor” (Uroz 1999: 10).

Si bien se nos muestra que la capacidad de difusión del cine es muy extensa, hay que hacer una disección de cada una de sus partes y seleccionar aquello que consideramos más relevante o digno de analizar que, en algunos casos, es prácticamente la totalidad de la producción. Lo coherente y práctico sería lo dicho por Medrano y Jodra (2018-2019: 155):

“El historiador debe intervenir ya sea promoviendo y facilitando el uso de asesores en las producciones cinematográficas, analizando las producciones desde el punto de vista histórico y no sólo artístico, o extendiendo la utilización de materiales complementarios para el público que maticen o corrijan el contenido de las películas.”

Y es que cada vez, no sólo las producciones cinematográficas sino los historiadores e investigadores, sobre todo del ámbito educativo, son más conscientes del gran impacto que puede tener esta difusión a través del cine, las series o las redes sociales. De esta manera, podría decirse que el péplum sirve, a nivel global, para que se pueda tener una “muy peculiar concepción de la Antigüedad, de algunos de sus episodios históricos y de sus relatos mitológicos” (Óscar Lapeña 2008a: 109), dando paso a la difusión, a través de las nuevas tecnologías y medios, de la Historia de la Antigüedad.

3. LA HISTORIA DE ROMA EN LA PEQUEÑA Y GRAN PANTALLA

Desde que se realizaron los primeros estudios de historia y cine con Pedro Luis Cano en 1973 y su tesis no publicada, Oskar Aguado (2019: 152) hace hincapié en que esas ideas vieron la luz en artículos surgidos a partir de congresos pioneros en este tema, señalando varias características propias del género y resaltando la importancia de Roma en el cine por encima de otras civilizaciones antiguas.

Sin embargo, algunos historiadores observan con prevención, y a veces desconfianza, el cine histórico ya que creen que las películas no pueden reflejar exactamente los hechos históricos, falsificando de este modo la historia, pero, José Uroz (1999: 9) aclara que esto puede ser debido a que el historiador no es capaz de controlar el cine, existiendo de esta ma-

nera “un sector académico de detractores que se centran en la difusión escrita como único medio de extender sus investigaciones” (Medrano y Jodra 2018-2019: 154). Y es que, a pesar de que haya quienes estén en contra del cine histórico, es preciso destacar que éste tiene un problema en común con los historiadores tradicionales, tal como señala Rafael de España (2017: 9-11) y no es otro que la falta de documentación garantizada, es decir, que las fuentes de las que disponemos en muchas ocasiones, sobre todo de épocas clásicas o anteriores, mezclan la realidad con la leyenda, llegando versiones manipuladas e incompletas hasta nuestros días.

Los héroes de la Antigüedad Clásica han sido representados en todas sus variantes y Lillo Redonet (2010: 7) destaca la importancia de la inspiración que ejercieron estos a escritores y artistas de todos los tiempos, cuyo acervo generacional y conocimientos quedan relegados en la actualidad a la pequeña o gran pantalla, así como también en las monografías y novelas históricas. Este género cinematográfico, conocido como “películas de romanos” o péplum, “se ha convertido en sinónimo de películas históricas” (Uroz 1999: 99), extendiendo el propio concepto del péplum, pero utilizándose, de forma habitual, solamente en esta pequeña franja histórica, la Antigüedad.

Según la Real Academia Española se define péplum como: “película ambientada en la Antigüedad Clásica”, definición escueta si tenemos en cuenta el trasfondo que supone para historiadores y cinéfilos dicha palabra. Definición que dista de los *toga plays* que eran un género que se popularizó a finales del s. XIX y principios del s. XX, “melodramas ambientados en el Imperio Romano, generalmente en un contexto de persecuciones religiosas y de conflicto entre el paganismo y el cristianismo” (Lapeña 2008b: 233).

Este artículo sólo analizará los péplums romanos realizados desde mediados de la década de los años cincuenta del pasado siglo hasta la actualidad, aunque en el término francés *peplum*, tal como nos indica Óscar Lapeña (2011: 2) “englobamos también dentro del término *peplum* a la totalidad de cintas que centran su interés en el Mundo Antiguo, independientemente de su año de realización”, así como también la civilización a representar. Además, “se caracteriza por tener un elevado porcentaje de escenas de acción, no sólo batallas más o menos multitudinarias sino también abundantes combates y duelos” (Lapeña 2016: 159), siendo los efectos y recursos tecnológicos del momento, así como su ambien-

tación “garantía de interés inicial en una audiencia muy receptiva”, tal como nos comenta David Serrano (2012: 39).

David Serrano (2012: 38-40) dice que el péplum tuvo una edad de oro, el momento en el cual se dieron grandes superproducciones y péplums de serie B, comenzando con *Sansón y Dalila* (1949), realizándose las 14 producciones más caras de la historia del cine con posterioridad. Sin embargo, a partir de 1964 se produce una menor presencia del género tras *La caída del Imperio Romano* de Anthony Mann, aunque no se dejan de realizar filmaciones ya que se producen series y películas como *Golfus de Roma* (1966) o *Yo, Claudio* (1976). Tiene lugar un punto de inflexión con el estreno de *Gladiator* (2000) y el auge del género con títulos como *Asterix y Obélix: Misión Cleopatra* (2002) o *Troya* (2004).

Son claras las diferencias que se aprecian entre el péplum y el neo-péplum, es decir, el cine histórico de la Antigüedad a partir de comienzos de este siglo, con la gran acogida de Russell Crowe en la película *Gladiator*. Las diferencias entre ellos nos las muestra David Serrano (2012: 43-44):

“El péplum presenta elementos internos característicos (...): aventura, épica y grandes viajes, colosalismo, arquetipos humanos maniqueos, catástrofes naturales o provocadas, y el exotismo y erotismo como algo fundamental, además del aspecto violento.”

Las características del neo-péplum, según Serrano, se distinguen por:

“nuevas tecnologías informáticas en la recreación de grandes hitos del mundo antiguo, espectáculos de ‘sangre y arena’ y, (...) un tratamiento del mundo antiguo centrado en la presencia romana en *Britannia*, obteniendo una visión más compleja del mundo antiguo.”

A pesar de las diferencias y nexos que unen el péplum y el neo-péplum, hay unas características y elementos que se han mantenido en el tiempo, haciendo que el análisis de las producciones cinematográficas y series históricas se unifique de igual manera. Estos elementos comunes de análisis son:

- La representación del varón
- La imagen del soldado y el ejército
- El papel de las mujeres
- La arquitectura y decorados

Nos encontramos con determinados personajes y papeles, claramente marcados, que aparecen en cada una, o casi todas, las representaciones fílmicas, siendo según Óscar Lapeña (2007: 174) los siguientes: “el héroe justiciero, el joven enamorado, la mujer fatal, la jovencita perseguida y el malvado”, pudiendo

aparecer en ocasiones el papel de los niños teniendo gran relevancia dentro de la película. A través de estos papeles, podemos encontrar que “el cine sobre la Antigüedad constituye una fuente documental importante a la hora de estudiar la representación del hombre a través del cine y el concepto de masculinidad que lleva implícito” (Cobo de Guzmán 2017: 1415).

Sobra decir que es suficiente mirar las películas basadas en la Antigüedad para darnos cuenta, tal como relata David Serrano (2012: 41 y siguientes), de los gustos, las modas, las necesidades y aspiraciones de los últimos cien años. La virilidad es un elemento que resurge en cada una de las representaciones, mostrándose “en la pantalla como sinónimo de poder, de esfuerzo, de energía y fecundidad” (Cobo de Guzmán 2014: 1417). Sin embargo, a pesar de que se represente toda esta virilidad, Cobo de Guzmán (2017: 1416) advierte de lo siguiente:

“La representación de la masculinidad tradicional en el cine implicaría un concepto dual y sexualizado, que difiere del concepto de representación identitario en la pantalla, que alude a un concepto de identidad social y a una percepción de diversidad masculina subjetiva por parte del individuo de sentirse hombre, determinado por una serie de factores sociales y culturales.”.

En el péplum conviven muchos temas, sobre todo la violencia y el erotismo que se manifiesta a través de cauces como los baños, las esclavas semidesnudas, o escenas de pasión, girando en torno al héroe, con cuerpo muy musculado, toda la atención (Lapeña 2016: 154).

El héroe, con una clara y prototípica forma física, según Lillo Redonet (2012: 40) y tal como se aprecia en las figuras posteriores, “sale siempre victorioso, (...) provisto de unos músculos de acero, (...) aunque se vea obligado a utilizar la fuerza, tiene sentimientos pacifistas”. En cambio, la representación de los villanos posee otras características, soliendo estar claramente marcada por su astucia, su comportamiento sibilino, evitando “el enfrentamiento directo contra el héroe”, siendo, en su mayoría, “tiranos que esclavizan a su pueblo y que acabarán finalmente derrotados” (Lillo 2012: 41).

Haciendo alusión al papel masculino, es evidentemente necesario destacar el femenino dentro del péplum, y es que hay que tener en cuenta dicho papel femenino, ya que Serrano Lozano (2012: 45) afirma que desde principios de siglo ha evolucionado, permitiendo ser la protagonista y pudiendo encarnar incluso papeles guerreros.

Las mujeres siempre han tenido un papel fundamental en la gran pantalla y las series de televisión, pero muy pocas veces han sido ellas las protagonistas dentro de la historia. Siempre se solía situar a la mujer como un personaje secundario dentro de la trama, prevaleciendo la importancia y el foco sobre el varón, a pesar de que muchas de estas mujeres contribuyeron en mayor o menor medida al reinado de esos grandes hombres.

Nos aparecen dos tipos de mujer en el péplum, según Lillo Redonet (2012: 42): “las malvadas y seductoras, vestidas generalmente de oscuro, y, por otro lado, las buenas y castas doncellas, vestidas con sencillez y preferentemente de blanco”. Generalmente obtenían un papel maternalista, cuidando de la figura masculina, aconsejándolo, encargándose de sus cuidados personales, siendo una persona de confianza y cercana al protagonista. Por otro lado, nos encontramos con el papel de la mujer como figura de atracción, de seducción hacia el hombre, de capricho y de única voluntad de saciar sus necesidades sentimentales, en ocasiones utilizadas, pero, sobre todo, como simples y meras intérpretes secundarias sin participación en ninguna decisión.

Y es que, es más que evidente, que en toda película dentro del género del péplum tiene que aparecer una historia de amor “que la mayoría de las veces presenta un esperable final feliz. Si no aparece en las fuentes clásicas, se inventa”, la cuestión es que el héroe suele caer bajo la seducción de una fémica (Lillo 2012: 41). Advierte Lillo Redonet (2012: 42) de que “la sensualidad y el atractivo femenino se utilizan con profusión en el género” y como reclamo, en los eróticos carteles de las películas, así como también dentro de ellas, girando a su alrededor un papel fundamental en el género.

Otro factor importante es la imagen del soldado y el ejército, y es que son muchos los aspectos que pueden tratarse sobre este elemento representativo del péplum. No podemos indicar que los soldados del péplum romano sigan una vestimenta igualitaria ya que, al igual que la época histórica en la que se centra la trama, van variando sus indumentarias. Lo que sí es destacable es que se generan bastantes anacronismos en sus movimientos militares en batalla, su vestimenta por el rango, o el diseño de los estandartes, presentando cada película su peculiaridad o anacronismo único.

Al ser un género histórico basado en la Antigüedad, la aparición de soldados es constante, y no sólo de estos, sino también de esclavos o gladiadores,

cuyas representaciones de combate individual no se ajustan a los estándares de la época.

Centrando nuestra atención en otros aspectos tales como la literatura o la escenografía, es reseñable que Cristina Martín y Matilde Conde (2014: 636) destacan que “las películas cuya fuente son autores clásicos, son minoría respecto al total de las cintas sobre la Antigüedad Clásica”. De esta manera, Salvador Ventura (2015: 34) recuerda lo mencionado con anterioridad, y es que, para el historiador, “la ausencia de fidelidad histórica en lo tratado” en las películas, se convierte en el eje principal para minusvalorar al Séptimo Arte.

La escenografía ayuda a que la veracidad histórica se mantenga en algunas de ellas, a excepción de pequeños anacronismos de vestuario o formaciones militares, consiguiendo, según Cobo de Guzmán (2017: 1424):

“La escenografía participa en la construcción de un mundo real y un arquetipo de hombre determinado, donde el espectador otorga una significación al espacio (...) Los elementos simbólicos son esenciales en este juego escénico entre ilusión y realidad, donde el color, la forma y la textura, el vestuario, el complemento, el atrezzo o la utilería, (...) permiten percibir la memoria y la vida misma”.

En líneas generales, la imagen que se nos ofrece de la Antigüedad es un tanto extrema, por lo que es preciso analizar cada película o serie atendiendo al detalle, pero son todos esos componentes los que dan carácter y entidad al género del péplum o “películas de romanos”.

4. ANÁLISIS DE LOS PÉPLUMS ROMANOS

Las representaciones cinematográficas seleccionadas en estas páginas para su estudio abarcan temporalmente desde los inicios del péplum en los años cincuenta del siglo pasado hasta la actualidad. Se han escogido ocho grandes producciones cinematográficas que narran diferentes periodos y situaciones de la Historia de Roma:

- *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960)
- *Roma* de HBO (John Milius *et al.*, 2005-2007)
- *Ben-Hur* (William Wyler, 1959)
- *Calígula* de Tinto Brass (1979)
- *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951)
- *La caída del Imperio Romano* (A. Mann, 1964)
- *Gladiator* (Ridley Scott, 2000)
- *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009).

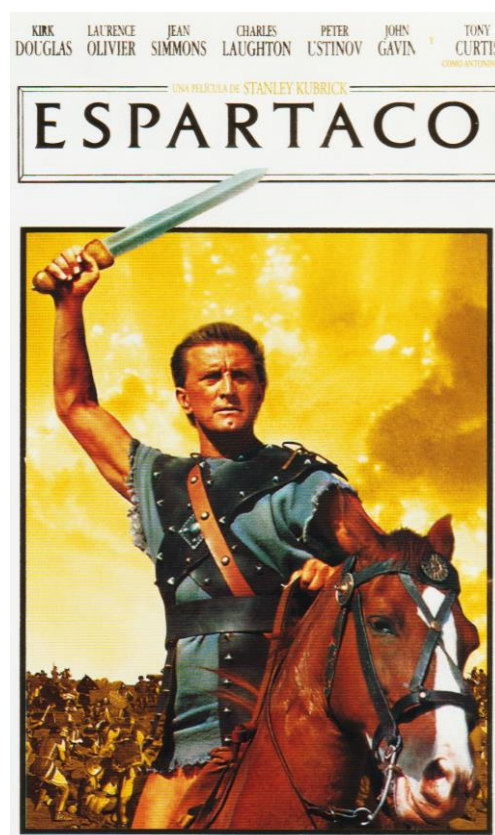


Figura 1. Cartel de la película *Espartaco*. (Imagen: escaneado de una edición del cartel original).

Todas estas películas, junto con el resto que forman parte del péplum de temática antigua, tienen unos elementos comunes de análisis que pueden apreciarse al visualizar cada una de ellas. El orden del análisis ha sido realizado acorde con la época o momento histórico que se representa en las películas y series.

4.1. *Espartaco* (1960) (Fig.1)

Espartaco, película dirigida por Stanley Kubrick, estrenada en 1960 y rodada en los últimos meses de 1959, con Kirk Douglas en el papel protagonista y otros grandes actores de la época como Jean Simmons o Laurence Olivier, consiguió ganar cuatro Premios Óscar en 1961.

A pesar de la fama que obtuvo la película, todo no fue sencillo, y es que Cañas y Míguez (2014: 313-314) explican uno de los muchos inconvenientes que tuvo dicha producción, entre ellos la sustitución en la dirección de Anthony Mann por Kubrick, estando ya grabadas escenas del principio, ya que Kirk Douglas



Figura 2. Arriba: Espartaco junto a los esclavos con los que convivía. Abajo: Espartaco luchando contra Draba, el único personaje de color que aparece en la producción. (Imágenes extraídas de la película original).

se negó a trabajar con el director, teniendo que ser este sustituido. Por otra parte, este no fue el único inconveniente, puesto que:

“los orígenes de la superproducción se remontan a la novela homónima publicada en 1951 por Howard Fast, cuyo nombre estaba incluido en la ‘lista negra’ debido a su antigua militancia comunista, corriendo tiempos difíciles en la América de McCarthy y su comité” (Téllez y Pablos 2000: 288-289).

La censura de la época se impuso y, Téllez y Pablos (2000: 289) hacen alusión a los claros “mensajes sociopolíticos, de metáforas y alegorías (...) que se sirven de la iconografía clásica para la censura de la sociedad en la que están sumergidos”.

Esta película no sólo nos transmite los valores y hechos sucedidos en la Antigüedad Clásica, sino que, Guillermo Fatás (1999: 65) destaca su “valor en sí misma, como espectáculo y como propuesta moral (...) pero de ninguna manera se entiende sin la detestable caza de brujas que organizó el senador Joseph McCarthy”. Es decir, nos evoca sucesos históricos recientes, revistiendo esta producción de un intenso peso moral, junto con la participación del guionista Dalton Trumbo, acusado de tener un pensamiento de extrema izquierda, aumentándose, por tanto, la polémica alrededor de la película y su rodaje (Cañas y Míguez 2014: 315).

En todos los sentidos, Espartaco supuso un cambio, y Fatás (1999: 66) advierte que, aunque la película esté llena de gazapos, le parece algo irrelevante ya que “no trataban de recrear un episodio de

los años 70 a.C., sino de extraer el sentido general de la aventura de Espartaco como una especie de moraleja para el presente que vivían”. Pero los personajes van más allá, utilizando la figura del gladiador tracio como “metáfora de la lucha contra el sistema capitalista, evocado por Roma, representando la figura de un mártir muerto en combate por sus ideales” (Simões 2018: 267).

Además de esta representación nos encontramos con otras películas sobre Espartaco (Óscar Lapena, 2002: 63-68), utilizando otro punto de vista diferente: *Spartaco* (Giovanni Enrico Vidali, 1913), *Spartaco il Gladiatore della Tracia* (Riccardo Freda, 1953), *Espartaco y los diez Gladiadores* (Nick Nostro, 1964) o *House of Spartacus* (Kip Jones, 1993).

La película de Kubrick centra su historia antes de la aparición del cristianismo y en época de la República Tardía Romana, casi en vísperas de que Cneo Pompeyo, Julio César y el propio Craso, asienten con su Primer Triunvirato las bases del Imperio.

Destacan, de entre los actores, los siguientes personajes principales descritos por Lillo Redonet (1994: 58-59), además de Criso y Léntulo que son personajes secundarios prototípicos del servilismo (Fig. 2):¹

“Kirk Douglas imprime a su personaje una honradez y magnificencia que actúa por impulsos personales y no tiene resquicio de maldad. (...) Varinia, interpretada por Jean Simmons, (...) es una esclava bella que devuelve a Espartaco la confianza y la dignidad de ser humano. (...) Craso es el prototipo de romano inmensamente rico y ambicioso.”.

Es muy destacable la atención al detalle y a la relevancia social e histórica que se presta en la película, puesto que, tal como señala Guillermo Fatás (1999: 69):

“los romanos hablan con excelentes acento y pronunciación, (...) Douglas decidió que fueran británicos e ingleses. (...) En cambio, los bárbaros, esclavos y demás plebe, hablan con acento norteamericano. La mar de populista y efectista”.

Respecto a la escenografía² y detalles de la película, autores como Guillermo Fatás, tal como relata Oskar Aguado (2019: 155) “valoraba muy positivamente la

¹ Agradecemos a D. Alejandro López Díaz y Dña. María Antonia Díaz Sanz que nos hayan proporcionado algunas de las imágenes con mejor resolución que se incluyen en este trabajo.

² Si se quiere profundizar recomendamos la lectura del artículo de Francisca Rocío Aguilera Hinojosa (2004).



Figura 3: Escenografía de las legiones romanas, organizadas, esperando atacar a los rebeldes. (Imagen extraída de la película original).

espectacularidad visual de la batalla final”, haciendo hincapié en su magnífico despliegue de tropas y táctica similar a la original. Además, es reseñable indicar que Aguado (2014: 54) también aclara lo siguiente (Fig. 3):

“Ambientada en la tercera guerra servil -73-71 a.C.-, donde las cohortes romanas se distinguen perfectamente, sobre todo en la batalla final, con un logrado movimiento de masas, sobre la pradera verde en contraste con el tono rojizo de los soldados romanos. Distinguimos perfectamente las 10 cohortes de las dos legiones que aparecen. (...) Sin embargo, no se ven aliados ni tropas auxiliares, algo que por otro lado es bastante probable que sucediera ya que, al tener lugar la guerra en suelo itálico y tras la Guerra Social -91-89 a. C.-, es bastante probable que las únicas tropas que lucharán contra Espartaco y su rebelión fueran las legiones.”.

El bandolerismo que se presenta encarnado en Espartaco, “no es un fenómeno revolucionario en ningún sentido (...) es más, aparece dotado de una fuerte carga moral, presentándose como el defensor de la tradición frente a incursiones ajenas a la comunidad” (Lapeña 2005b: 146). Se le considera, por tanto, ejemplo a seguir, formando su propio ejército con tesón y motivación antes de enfrentarse a la batalla, erigiéndose “en líder redentor, guía para rebelarse contra la injusta sociedad” (Cañas y Míguez 2014: 315).

Así, de esta manera, Espartaco, se convierte en un personaje casi legendario del que “cuanto más se profundiza en su estudio, más complicado es separar lo auténtico de los diversos elementos que lo han convertido en mito” (Prieto Arciniega 2010: 183).

4.2. *Roma* (2005)

Roma es una coproducción de HBO con la BBC y la RAI, siendo una serie de dos temporadas realizadas de 2005 a 2007 y cuya trama está ambientada en el s. I a.C., en un momento representado en numerosas ocasiones por la literatura, el cine o el teatro: la muerte de la República y el nacimiento del Imperio. Comenta Méndez (2017: 120-121):

“Empieza, más concretamente, en el 52 a.C., con la batalla de Alessia, en la época del Primer Triunvirato y las guerras civiles que enfrentaron a Pompeyo con Julio César, y abarca, en su primera temporada, hasta la muerte de este. La segunda temporada arranca con el Segundo Triunvirato (...) hasta el triunfo de Octavio en Actium en el 31 a.C.”.

Se ha seleccionado esta serie porque lo más relevante es su planteamiento, y es que Serrano Lozano (2017: 638) indica que su importancia recae en “la rigurosidad histórica en el tratamiento de la época y las figuras”.



Figura 4. Recreación del foro de Roma en la serie de HBO.
(Imagen extraída de la 1ª temporada de la serie, a través de History Buffs).



Figura 5. Soldados romanos en el campamento tras la batalla de Alesia en el 52 a.C.
(Imagen extraída de la 1ª temporada de la serie original).

Roma, a lo largo de sus dos temporadas, muestra una “reconstrucción arquitectónica de la ciudad como una de sus herramientas fundamentales, apareciendo los personajes asociados a determinados lugares”, y es que “la voluntad de tratar (...) lo público y lo privado favorece (...) una visión de amplio espectro de la ciudad” (Méndez 2017: 121). (Fig. 4). Tanto esta serie, como también otras producciones “cuentan en sus decorados con una lista de elementos arquitectónicos imprescindibles para la evocación de la iconografía de la ciudad en la antigüedad: el foro, algunos templos, la Curia o el Senado y lujosos interiores” (Méndez, 2017:123), lo que nos ayuda a que el espectador perciba las ostentosas y cambios sociales que se vivieron en la Antigua Roma.

Además del decorado, altamente logrado, ambas temporadas de la serie han sido analizadas en profundidad, comentando los detalles del ejército y su representación (Fig. 5), y es que la presencia del ejército es constante y a pesar de no representarse “batallas a gran escala, el tratamiento del ejército en esta serie es bastante acertado, aunque se pueden encontrar algunos errores. Las legiones son mencionadas en muchos episodios, al igual que las cohortes o las centurias” (Aguado 2014: 55). Del mismo modo, Óscar Aguado (2019: 172-173) comenta que “La figura del soldado veterano nos ofrece dos aspectos concretos: su reintegración en la sociedad y la relación con los líderes políticos del periodo.”.

La *Legio XIII*, también aparece constantemente ya que a ella pertenecen los protagonistas, y, por lo que se sabe, esta legión “sirvió a las órdenes de César en la Galia y que cruzó con él el Rubicón, por lo que también participó en la Guerra Civil.” (Aguado 2014: 55). En relación con la vestimenta de los soldados, apreciable en la figura 5, Aguado (2014: 62-63) indica lo siguiente:

“Los cascos que encontramos no son identificables arqueológicamente, sino que están basados en tipos que se observan en la Columna Trajana. (...) La mayoría de los legionarios protegidos con *hamata*, algo realmente acertado pues en época de César, la *segmentata* aún no estaría en uso; en la segunda temporada (...) observamos alguna *segmentata*.”.



Figura 6. Recreación del ritual del taurobolio. (Imagen extraída de la serie original).

Por tanto, se aprecia de este modo, la fidelidad histórica que se intentó mantener respecto al vestuario habitual de dicha época, persiguiendo la serie “buscar un equilibrio entre lo que se espera de anteriores representaciones de Roma y un acercamiento naturalista” (Méndez 2017: 139).

Otro aspecto para tener en cuenta es la religiosidad latente que se encuentra implícita en la serie, apareciendo reflejada la actividad dentro del templo:

“mostrando cómo la elección de las magistraturas pasa por rituales de manos de los sacerdotes, así como súplicas ante la imagen de Júpiter Óptimo Máximo o el desarrollo de la actividad de los augures en sus prácticas adivinatorias” (Gallego 2015: 68). (Fig. 6)

Como curiosidad, también aparecen rituales romanos representados en esta serie y, en concreto, el ritual del taurobolio. “El ritual consistía, según las fuentes, en el sacrificio de un toro bajo el cual, un miembro seguidor del culto cibelino, sería empapado en su sangre” (Gallego 2015: 74). Pero, sin embargo, hace alusión a la polémica por la representación de este rito:

“Aunque la teoría más aceptada es la identificación del taurobolio como símbolo de renovación del iniciado, algunos autores lo consideran también una especie de bautismo para la integración en el culto misterioso o como un requisito para convertirse en *archigalo*, sacerdote del culto a Cibeles. Sin embargo, en la serie *Roma*, este taurobolio aparece reflejado como un mecanismo para conocer si el futuro es favorable o no, cuando según los distintos estudiosos del tema, esta no era una de sus finalidades.”

4.3. *Ben-Hur* (1959)

De todas las producciones que en estas páginas tratamos, la que mayor éxito pudo obtener, tanto por la

crítica como por el espectador, fue *Ben-Hur*, existiendo una producción anterior dirigida por Fred Niblo en 1925 que constituye un importante precedente³. Hoy en día, sigue siendo un clásico que las generaciones pasadas contemplaron y las futuras contemplarán como un ejemplo claro de la representación de Roma y su Imperio. Suele aparecer en nuestras pantallas para Semana Santa, y puede considerarse un pretexto dentro del péplum para presentar la vida, pasión y muerte de Cristo.

Alonso *et al.* (2015: 633), destacan la relevancia de esta película puesto que obtuvo “11 Oscar de 12 candidaturas, (...) una marca solo igualada por *Titanic* (James Cameron, 1997) y la tercera entrega de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings. The Return of the King*, Peter Jackson, 2003)”. Consiguientemente, entre estos premios, al mejor actor, vestuario y efectos especiales. También destacan (2015: 634) la voz en *off* que introduce la película:

“Se desarrolla en Judea en el año 26, (...) y nos informa de que en esa época Judea llevaba un siglo bajo la dominación romana. Un poco exagerado, puesto que Judea fue incorporada (como provincia imperial, no senatorial) (...) en el año 6 d.C.”

Apareciendo un protagonista “rico y pacífico judío de Jerusalén, Judá Ben Hur (...) al que acusan injustamente de atentar contra la vida del gobernador romano” (De España 2017: 13).

Nos encontramos con varios personajes relevantes, pero, en especial, es preciso hacer alusión a Mesala, amigo de la infancia del protagonista, quien lo traiciona en la vida adulta, y como ha sido señalado frecuentemente por el espectador, parece mantener una relación homosexual con este. Sin embargo, en opinión de Ángel Comas (cita en Alonso *et al.* 2015: 637), “la relación homosexual entre protagonistas no es más que eso, un tópico que acompaña a la película y que, posiblemente se deba al escritor Gore Vidal, a quien la productora contrató para hacerse cargo de una parte del guion”. (Fig. 7).

Después de la traición, Judá pierde toda su capacidad económica y es enviado a galeras, donde podemos reseñar la gran escenografía de la película resumiendo “las principales características de un barco de guerra de la época” (Alonso *et al.* 2015: 644)

³ *Ben-Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, Fred Niblo, 1925). Basada en la novela homónima de Lewis Wallace (1880). Película muda con intertítulos en inglés. Véase un fragmento de la secuencia de la carrera de cuadrigas en este film en: <https://www.youtube.com/watch?v=0PfeCeDy4wo>.



Figura 7. Arriba: Judá y Mesala, bebiendo juntos y divirtiéndose antes de su enemistad.
Abajo: Judá es condenado a galeras tras la traición de Mesala. (Imágenes extraídas de la película original).

Figura 8. Arriba: Parada antes de la carrera de cuadrigas y ambientación en el circo.
Abajo: Jesús ayuda a Judá. (Imágenes extraídas de la película original).



además de la carrera de cuadrigas, lograda y muy trabajada para la época. El desarrollo del relato y la escenografía en la película es de tal calidad, que “la sucesión de los acontecimientos se da de forma ordenada”, mostrando diferentes perspectivas de las mismas escenas (Lloret y Solomando 2017: 647-648).

Los decorados y vestuario de la película son el mayor logro, puesto que los escenarios fueron contruidos a tamaño real y con el más mínimo detalle, tal como cuentan Alonso et al. (2015: 638), construyendo el circo a tamaño real, con seis mil extras, etc., destacando que:

“Las carreras de caballos se celebraban en el circo (la de *Ben-Hur* en el circo de Antioquía), cuya planta era parecida a la de un hipódromo griego. (...) Era un espectáculo muy popular en tiempos de Roma, y muchos aficionados eran auténticos *hooligans* capaces de enloquecer por alguna de las cuatro *factiones* que siempre competían con sus respectivos colores: rojo, verde, blanco y azul”.

Y no solo esto, sino que, con el fin de evitar anacronismos en toda la representación, en diferentes momentos del rodaje, un asesor indicó fallos en la escenografía, en concreto “indicó que no debería verse un tomate en la despensa de Ben-Hur, porque el tomate es originario de América, y la época de Ben-Hur y Mesala está muy lejos de la de Cristóbal Colón” (Alonso et al. 2015: 639).

Lloret y Solomando (2017: 649) destacan la caracterización, vestuario y maquillaje, así como el aspecto del protagonista y los colores de la película:

“Se utilizan túnicas, brazaletes, cascos, (...) para situarnos en el periodo histórico. (...) El aspecto musculoso, el sudor, las heridas, saben crear los rasgos que transmiten mejor el sufrimiento físico de los personajes. Ciertos objetos, mediante planos cortos y en detalle, como el látigo y las púas en el carro griego de Mesala acentúan el drama del relato. Muy significativo es el color blanco de los caballos de Ben-Hur, representando el bien, y el color negro de Mesala, representando el mal.”.

La película se reduce a la tendencia donde el héroe se impone sobre el villano, ganando claramente Ben-Hur sobre Mesala, después de ser arrollado por una cuadriga. Tras los problemas de salud de su hermana y su madre por la lepra, “Judá Ben-Hur dedicará toda su vida y bienes a propagar la doctrina del Nazareno”, siendo las catacumbas de San Calixto en Roma financiadas por él, dando a entender “que murió mártir en tiempos de Nerón” (De España 2017: 13-14).

Es indudable la relevancia de Ben-Hur como película de carácter histórico y, aunque hemos pretendido desligar la religión del carácter puramente romano de la película, es imposible no hacer referencia a la vida de Cristo, ensombreciendo en ocasiones al propio personaje principal (Fig. 8).

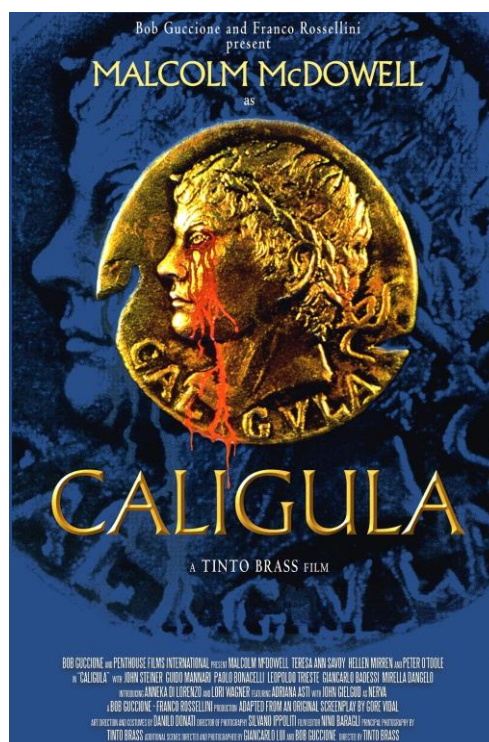
4.4. *Calígula* (1979) (Fig. 9)

Calígula se ha ido convirtiendo con el tiempo, y desde su estreno, en una película que suscitó y suscita escándalo, apareciendo, según Lapeña (2015: 446) como una obra innovadora, muy diferente y como un hito moderno en las representaciones cinematográficas. Y es que no es para menos, pues representa un “film político que utiliza el sexo como metáfora del poder. (...) Elabora un discurso crítico con el poder y su capacidad de corromper todo lo que toca” (Lapeña 2015: 441).

Posadas (2010: 93) resume quién fue Calígula:

“Gayo Julio César Germánico fue más conocido como Calígula, apodo que significa ‘botitas’ (*caligae*) y que dieron los soldados romanos al entonces hijo menor del general Germánico por su atuendo militar. En sus venas corría la sangre de los Claudios, (...) los Antonios, (...), los Octavios (...) y los Vipsanios.”.

Figura 9. Cartel de la película *Calígula* (1979)



Calígula destacó por ser uno de los emperadores más crueles y excéntricos que se conocen, alterando el orden social como pocos gobernadores lo hicieron. “El retrato de Calígula nos muestra un adolescente depravado y cruel, preocupado únicamente por satisfacer sus caprichos sexuales y sus ansias de un poder desmedido.” (Lapeña 2015: 424).

No nos centraremos en la biografía de Calígula, pero la película demuestra los claros excesos del emperador. Tenía intereses sexuales y económicos estando “parte de sus decisiones condicionadas por el despilfarro económico de los bienes de Tiberio: (...) jornadas de juegos, (...) cenas que cuestan diez millones de sestercios (...) mientras en la ciudad se producen hambrunas” (Lapeña 2015:427). Además de los económicos, Posadas (2010: 94-95) explica los intereses personales del emperador, que se reflejan en la película:

“Su actitud sobre la prostitución y las ganancias que podía obtener de dicho impuesto queda clara por la mención de Suetonio a un prostíbulo que organizó el propio emperador en Palacio (...). Les demostraba el mayor de los afectos llegando a besar a varios de ellos constantemente y en público, teniendo entre sus amantes al bailarín y pantomimo Mnéster. (...) La vida sexual de este emperador, no puede contarse solo por sus matrimonios (cuatro en total), sino por sus amantes de uno y otro sexo”.

Calígula es una película de gran impacto visual, no apta para todos los públicos, pero que, en líneas generales, recoge una visión de Roma menos habitual de la que se suele representar en las demás películas del mundo clásico, ya que “no son decorados que remitan a la habitual Roma neoclásica, blanca y rectilínea del péplum” (Lapeña 2015: 440). Nos muestra unos decorados excesivos, barrocos y con colores brillantes, la inmundicia de la Roma cotidiana o detalles de la existencia de Tiberio en Capri.

El proyecto de esta película quiso unificar, según Lapeña (2015: 439), “un guion culto respaldado por la firma de un escritor como Gore Vidal, un considerable aporte de capital internacional (...) y, el nombre de un director, como Tinto Brass”. A pesar de que el director de la película es Tinto Brass, se sabe, tal como relata Óscar Lapeña (2015: 434-435) que hubo problemas entre este y la productora, así como censura en Italia. De esta manera, Serrano (2012: 51) considera que, a pesar de la ambientación de la película en un momento polémico de la historia, “no consiguió justificar un contenido conscientemente controvertido para la sociedad del momento”.

En cuanto a los personajes, destaca un reparto de gran altura, transmitiendo cada uno de sus protagonistas los sentimientos y emociones que debían despertar, teniendo a Malcolm McDowell o Hellen Mirren. Sin embargo, esto no consiguió salvar la película, dando lugar a un “film arriesgado al mezclar escenas de sexo explícito en el devenir de la trama” (Lapeña 2015: 445). Salvando las distancias con su fracaso, es más que evidente que este film refleja los atropellos y la vida ostentosa del emperador Calígula, terminando, como no podría ser de otro modo, asesinado por aquellos que le seguían.

4.5. *Quo Vadis* (1951)

Quo Vadis, película dirigida por Mervyn LeRoy, se encuentra “estrechamente vinculada a la ideología tradicionalista de su autor, *Quo Vadis?* constituye una apología del cristianismo (...)” así como también nos ofrece “un cuadro de la corte de Nerón dominado por el contraste entre la decadencia moral del paganismo y la fortaleza de espíritu de los discípulos de Jesús” (De España 2017: 14).

Esta película recoge todos los elementos del péplum más clásico, explicando Ramón Teja (1999: 90-91 y 96) su argumento: “Marco Vinicio, joven de la nobleza senatorial romana, es sobrino del refinado Petronio, (...) y se enamora de Calina, conocida por el sobrenombre Ligia. (...) Hermosa muchacha, hija de un jefe de los ligios, pueblo que habitaba en la zona de la actual Polonia.”. La joven fue educada en Roma por un patricio y su esposa, quienes la acogieron y criaron como si fueran sus padres adoptivos. Pero, Petronio, preocupado por el interés de su sobrino en la muchacha, hace que Nerón la reclame como botín de guerra, llevándola así a palacio. Tras una larga serie de sucesos imaginarios, finalmente ambos amantes consiguen marchar a Sicilia, indulgados por Nerón y viven largamente su felicidad. “Tiene todos los ingredientes del género: una pareja de amantes jóvenes y bellos, (...) un Nerón cruel y degenerado, (...) un Petronio epicúreo y refinado, *arbiter elegantiae* y dos gladiadores forzados, uno bueno y otro malo.”.

Se plantea una duda respecto al guion y obra del autor, y es su orden cronológico. De España (2017: 14) hace ver la gran diferencia de años puesto que “entre la muerte de Cristo y el incendio de Roma por Nerón hay un lapso de treinta años largos”, por lo que “resulta algo inverosímil que personas



Figura 10. Izqda: Marco Vinicio y Ligia en la casa de sus anfitriones romanos. Dcha: Luchadores saludando a Nerón. En esta escena podemos apreciar la lujuria, grandes decorados y fiestas, en contraposición con la sobriedad cristiana de los protectores de Ligia en la imagen anterior. (Imágenes extraídas de la película original).

coetáneas de Cristo o mayores estuvieran tan bien de salud en el año 64 como para afrontar con entereza la prueba del martirio”.

En relación con la arquitectura del argumento, se ve el contexto religioso, haciendo alusión en numerosas ocasiones a la contraposición entre cristiano y pagano, reflejándose también estas características en la moralidad de los personajes y sus actos, así como también en los espacios en los que cohabitan. Lillo Redonet (1994: 29) lo explica con detalle (Fig. 10):

“La casa que acoge a la esclava Ligia, cuyos dueños son un matrimonio romano convertido al cristianismo, (...) refleja un ambiente tranquilo y sobrio (...). En oposición a esta tranquilidad, aparecen a continuación los palacios imperiales de Nerón, todo movimiento, bailes, lujo y rastrera adulación. (...) En este contexto la arquitectura romana es culpable moralmente y su fin es el incendio o la destrucción”.

No sólo destaca por su marcado carácter religioso, donde continuamente aparecen referencias al cristianismo y su persecución, sino que son evidentes los anacronismos e inexactitudes que aparecen en el film. Ramón Teja (1999: 97) recoge todos ellos:

“Una escena de juego de ajedrez o que Egipto aparezca gobernada por un senador y no por un caballero (*eques*). Mucha mayor trascendencia tiene las escenas (...) del ambiente y la arquitectura del Coliseo, construido años después (...) por Vespasiano, y sobre el espacio antes ocupado de la *Domus Aurea*. El coliseo, junto a las Catacumbas, constituyen los dos elementos

indispensables del imaginario colectivo sobre los primeros cristianos transmitidos por los novelistas románticos y los productores de Hollywood.”.

A pesar de la importancia del personaje principal y su historia romántica con Ligia, el verdadero protagonista es el emperador Nerón, a quien se le considera “perseguidor de los cristianos y encarnación del Anticristo ya desde el *Apocalipsis* de San Juan. (...) Y, si Nerón encarna al loco degenerado”, es la representación de Popea “la máxima expresión de la mujer malvada, impúdica y lujuriosa que lleva a la pérdida a Nerón, a Roma y provoca la persecución” (Teja 1999: 98).

Al igual que *Ben-Hur*, la ambientación se produce en el Imperio Romano, en una época y lugar concretos, sin embargo, los fuertes componentes religiosos condicionan la propia historia de los protagonistas, centrándola en lo verdaderamente importante, la lucha del cristianismo y su florecimiento en una sociedad politeísta pagana.

4.6. La caída del Imperio Romano (1964)

La caída del Imperio Romano es la última superproducción que se llevó a cabo en la conocida “Edad de Oro” del péplum, cuyo director fue Anthony Mann. Lillo Redonet (1994: 95) explica la trama en su obra:

“La acción comienza en los últimos días del reinado de Marco Aurelio. Este se encuentra en su campamento de invierno de Germania y ante su muerte inminente



Figura 11. Arriba: *Limes* fortificado donde se aprecia a las tropas de Marco Aurelio velándolo tras su muerte. Abajo: Representación del foro en la película. (Imágenes extraídas de la película original).

demanda llamar a Livio, general de sus ejércitos, y amante secreto de su hija Lucila. (...) El propósito de Marco Aurelio es dejar como sucesor a Livio en detrimento de su hijo Cómodo. (...) En sus funerales, contra lo que Lucila esperaba, Livio proclama a Cómodo emperador (...). Este inicia su reinado con un gran triunfo y enseguida demuestra que su deseo es una Roma abastecida y llena de juegos circenses.”.

Hay notables curiosidades sobre el rodaje de esta película, pero hay dos que destacan sobre las demás: fue rodada en España, durante el gobierno de Francisco Franco, siendo “según Orson Welles, el único dictador del mundo con vocación frustrada de cineasta”, siendo todo facilidades para Bronston y su equipo, tal es, por ejemplo, que el ejército estuvo a su disposición para las escenas de masas (Alonso *et al.* 2015: 657).

La película ofrece, además, numerosos temas interesantes que pueden ilustrar la Historia de Roma, puesto que “está planteada como si de una obra de teatro se tratara, en tres actos, tan diferenciados entre sí que hay incluso unos prolongados fundidos en negro que los separan” (Roldán 1999: 11).

Esta película, junto a *Ben-Hur*, puede que sea el gran prototipo del péplum ya que en ella se reunieron casi todos los que tenían algo que ver con dicho género según José Manuel Roldán (1999: 11):

“En primer lugar, el director, Anthony Mann, (...) consagró la última etapa de su carrera a las grandes epopeyas históricas comenzada con *Cimarrón*, continuada con *El Cid*, y rematada con esta *La caída del Imperio Romano*. En segundo, el productor Samuel Bronston, que convirtió su carrera en un continuo y megalómano intento de reconstruir la historia de la humanidad.”.

Además de la destacada aparición de Sofía Loren y Stephen Boyd, siendo este último reconocido por su papel de Mesala en *Ben-Hur*. Quien sea aficionado a las películas del péplum desde sus inicios, podrá apreciar las similitudes entre *La caída del Imperio Romano* y *Gladiator* (2000) puesto que ambas “nos sitúan al comienzo en la frontera norte del Imperio, en plena campaña contra las tribus germánicas.” (Alonso *et al.* 2015: 658). (Fig. 11). Comenta Aguado (2014: 68):

“Puede entenderse como un ejemplo de la preocupación constante de la convivencia entre bloques presente en esa época, evidenciado en el discurso pronunciado por Marco Aurelio ante tropas de todo el imperio, en el que aspira a un imperio basado en una comunidad de naciones e intereses más que en el poder militar.”

Dejando atrás todos los aspectos fronterizos y militares, la película posee bastantes fallos históricos según Lillo Redonet (1994: 96-97):

“Hay una serie de personajes principales inventados⁴ (...), el personaje de Marco Aurelio está bien caracterizado, sin embargo, su muerte fue a causa de la peste, (...) y, el carnaval romano del final es evidentemente un modo de mostrar la pérdida de moral de un imperio”.

Aunque, a pesar de los anacronismos o licencias históricas, la película tiene indudables aciertos, como la ambientación. Roldán (1999: 21) nos transmite la buena ambientación de la película “convirtiéndose en un pretexto para desplegar en imágenes el ambiente, muy bien recreado, de aspectos privados y públicos de la Roma imperial” así como también los aspectos concretos relativos al ejército, como la parada militar en donde se rinde pleitesía a Marco Aurelio, la ceremonia de diezmación o el *funus* (Roldán 1999: 21-25).

En cualquier caso, el ejército también está dividido claramente en dos, no sólo por su vestimenta sino por su actitud ya que podemos “observar por un lado las tropas de Cómodo, mucho más crueles, (...) mientras que las tropas de Livio (...) no mostrarían esa crueldad innata” (Aguado 2014: 68).

El tema central de la película, por tanto, es el Imperio Romano, explicando “la grandeza de Roma y comprender su caída, porque no tuvieron una sola causa, sino que se trató de un extraordinario proceso que duró trescientos años” (Roldán 1999: 25-29):

“Roma, se fue convirtiendo poco a poco en un estado de excepción que no pudo contar con las fuerzas sufi-

cientes para cerrar las puertas a los bárbaros que a comienzos del siglo V irrumpieron dentro de las fronteras del Imperio”.

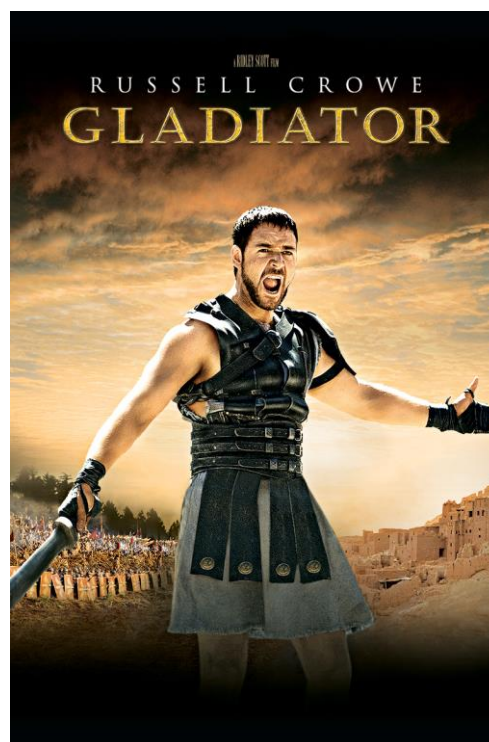
Con esta película se cerró lo que se conoce como “Edad de Oro” del péplum, dando paso 36 años después, a su sucesora, *Gladiator*.

4.7. *Gladiator* (2000) (Fig. 12)

Gladiator, dirigida por Ridley Scott, fue la segunda película más taquillera del año 2000, llegando a ganar cinco Oscar: mejor película, actor, diseño de vestuario, efectos visuales y mejor sonido. Esta película supuso un antes y un después en el péplum, derivando en una nueva variante, el neo-péplum, siendo “la responsable de la renovada atracción por el cine histórico ambientado en la Antigüedad” (Salvador 2015: 30).

Se narra la historia de un personaje ficticio, Máximo Décimo Meridio, general del ejército romano con origen hispano, apodado “El hispano” a lo largo de toda la película. Podría decirse que provenía de la zona de Augusta Emérita donde se encuentran sus posesiones familiares según Lapeña Marchena (2018: 283).

Figura 12. Póster de la película *Gladiator* en el que aparece Russell Crowe como Máximo Décimo Meridio.



⁴ Tal y como sucederá en *Gladiator*.

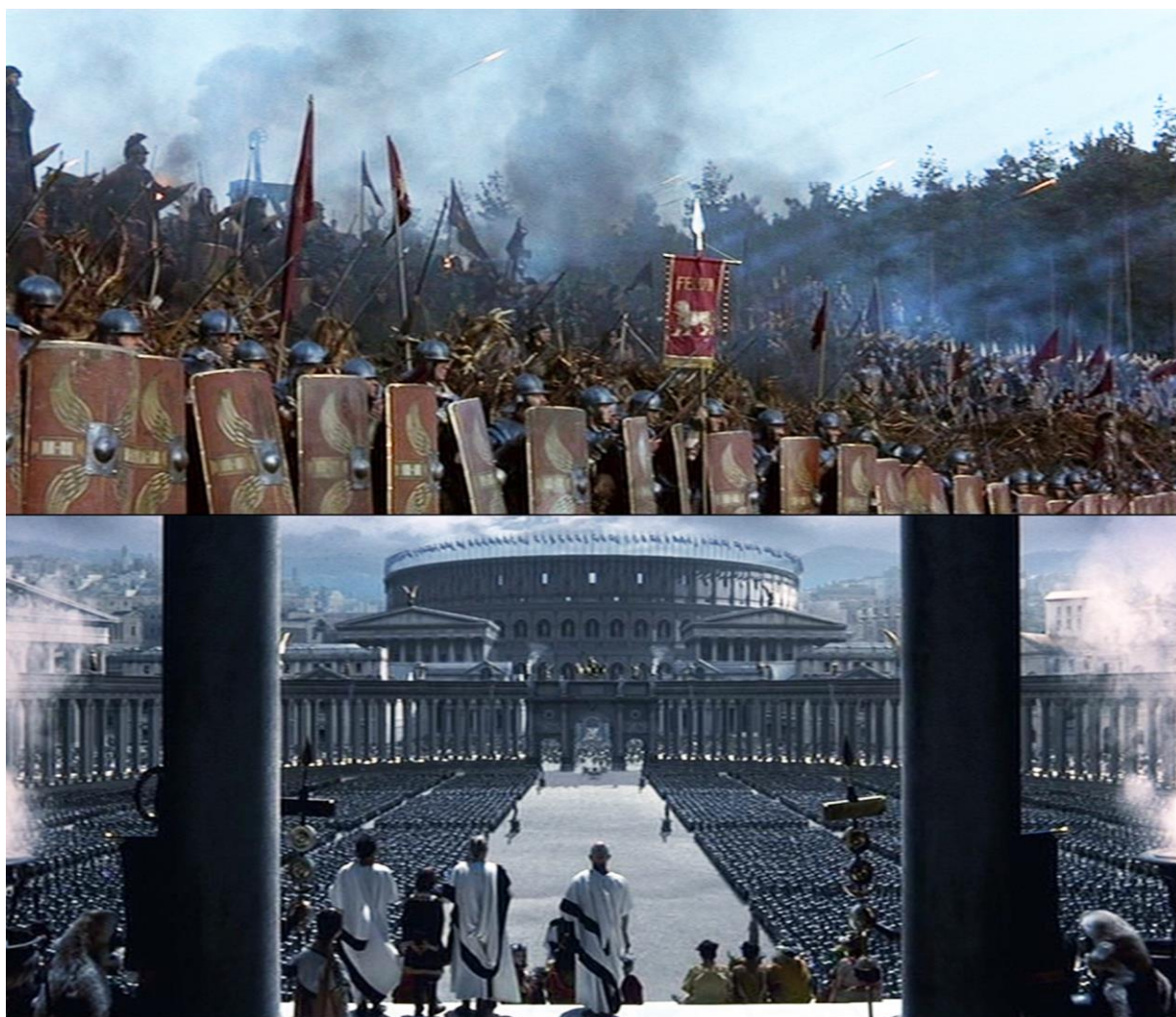


Figura 13. Arriba: Ejército romano en la batalla contra los bárbaros en el *limes*. Abajo: Cómodo llega a Roma. (Imágenes extraídas de la película original).

La trama de la película, similar a *La caída del Imperio Romano*, da presencia y autoridad a Marco Aurelio, considerando al protagonista, Máximo, con mayor poder y autoridad que al propio hijo del emperador, Cómodo. Tras enterarse de la noticia de que va a ceder el Imperio al general, Cómodo asesina a su padre, convirtiéndose en emperador de Roma por sucesión. Sin embargo, la película posee varios errores históricos importantes, y es que, Cómodo “apenas tenía diecinueve años cuando accedió al trono imperial. Su vida había transcurrido en la púrpura, con cinco años era ya César y con quince, cónsul, emperador y Padre de la Patria” (Posadas 2010: 179). (Fig. 13)

Por tanto, y basándonos en las fuentes que poseemos, ni Cómodo asesinó a Marco Aurelio ni existió nuestro mítico personaje, quien representa la

bondad, valentía, honestidad, y, sobre todo, lealtad, a su familia y a su emperador Marco Aurelio.

El papel del gladiador, sustantivo que da nombre a la película, es muy relevante y conviene su explicación, ya que no todos a los que se les llamó gladiadores lo eran.⁵ Cagigal (2010: 15) explica qué era un gladiador:

“En su origen el gladiador era todo aquel que ‘luchaba con la espada’, pero elevadas estas luchas al rango de espectáculo, los gladiadores para los romanos serían solo aquellos que provenían de las escuelas. (...) Duramente entrenados por los mejores ex-gladiadores retirados, mejor alimentados que la gran mayoría de los

⁵ Si se quiere profundizar en el tema, recomendamos la lectura del libro de Ricardo Cagigal (2010).



Figura 14. Arriba: Máximo junto a su compañero, y posterior amigo, en la arena, percibiendo que el público lo aclama y lo quiere como gladiador. Abajo: Público del Coliseo, en la ciudad de Roma, levantando el pulgar como señal de perdón de Máximo ya que consideran que, por haber dado un gran espectáculo, debe vivir. (Imágenes extraídas de la película original).

romanos en cualquier lugar del Imperio, cuidados con la mejor medicina disponible en la época (...), con un nivel de higiene más que aceptable (...), un techo donde vivir (...), personal pendiente de su cuidado, la posibilidad de ser famoso (...) o incluso, poseer algún esclavo a su cargo”.

El espectador y cualquier persona que imagine el Imperio de Roma tiene en su mente la imagen preconcebida de hombres semidesnudos con lanzas o luchando en el Coliseo, pero los *munera gladiatoria* iban más allá, dando prueba de esto la película. Cavigal (2010: 160) comenta sobre este aspecto:

“Las grandes figuras eran bien conocidas y sus nombres coreados por todos. Lógicamente contaban con multitud de seguidores en cualquier anfiteatro del Impe-

rio donde luchasen. A los gladiadores esto les daba una ventaja añadida en caso de ser vencidos, ya que sus seguidores pedirían la *misio* (déjalo ir)”.

Esta cuestión la podemos ver reproducida en el film en la escena en la que Cómodo, al descubrir quién era el valiente gladiador, quiere asesinarlo ante el público, y este lo impide ⁶ (Fig. 14). No obstante, de haberlo hecho en este momento, es consciente de

⁶ En estos momentos asistiremos a una de las frases más recordadas de la película y que forma ya parte de la historia del cine: “Mi nombre es Máximo Décimo Meridio, comandante de los ejércitos del norte, general de las legiones Félix, leal servidor del verdadero emperador, Marco Aurelio. Padre de un hijo asesinado, marido de una mujer asesinada, y alcanzaré mi venganza, en esta vida o en la otra”.

que se hubiera ganado la enemistad de todo el pueblo romano

Respecto a la frase “Ave César, los que van a morir te saludan”, que habitualmente se cree que se pronunciaba antes de cada combate, y aparece representada en numerosas películas, Aguado (2015: 164) destaca que:

“El único autor clásico que la menciona es Suetonio, y la pone en boca del emperador Claudio. Pero según el relato la frase fue pronunciada en el contexto de una naumaquia y no en una lucha de gladiadores, por lo que es incierto que se recitara dicha frase antes de cada combate.”.

Muchos más aspectos serían reseñables respecto a los *munera gladiatoria*, pero atendiendo al decorado y escenografía es de destacar el Coliseo, el cual, según Lapeña (2008b: 247):

“Adquiere una dimensión propia al convertirse en la metáfora alrededor de la cual gira el sentido último del film: identificar los combates de gladiadores con los modernos espectáculos deportivos de masas, trasladar al pasado el consumo habitual y cotidiano de la violencia.”.

La película no deja cabos sueltos, y el enfrentamiento singular tenía que ser representado de alguna forma y, en este caso, se produce entre Cómodo y Máximo, previamente herido por el primero para debilitarlo y así poder vencerle. Tras la escena final del combate individual, es relevante el trato diferencial de ambos protagonistas en su muerte; mientras uno es elevado por los hombres, soldados y gladiadores allí presentes, Cómodo queda tirado sin nadie que se apiade de él.

Poco después del estreno de la película numerosos investigadores expusieron sus opiniones sobre la obra de Ridley Scott, tal es el caso de Oskar Aguado (2019: 162-163):

“Algunas voces fueron muy críticas, incidiendo únicamente en su falta de veracidad histórica. F. Martín y A. Prieto evidenciaron numerosos errores históricos (...) como el uso de artillería en una batalla campal y su desmesurado poder destructivo o la carga de caballería en un bosque cerrado. (...) Sin embargo, otros autores vieron en el éxito del film la oportunidad para reflexionar mucho más detalladamente sobre el tipo de Antigüedad que se nos presenta en pantalla”.

No es nuestra intención entrar en un campo tan amplio como la representación o tecnicismos de combates y batallas, pero es reseñable un hecho de *Gladiator*: “en la batalla inicial (...) vemos cómo los legionarios avanzan con los *pila* -bien representados

según los hallazgos arqueológicos-, pero no los lanzan contra el enemigo en ningún momento” (Aguado 2014: 58), por lo que no poseen utilidad alguna. Además, otros autores, entre los que se encuentra Aguado (2014: 62), mencionan el error de “la carga de caballería en un bosque cerrado” y la mejora de la armadura corporal, *lorica segmentata*, entre los soldados de las legiones danubianas.⁷

Con todo esto, a pesar de que no esté reproducida fielmente la realidad, se puede afirmar que *Gladiator* es una de las mejores películas que tiene el péplum, configurando su historia entre la realidad y la ficción, atrapando al público con su banda sonora y demostrando que, aunque la veracidad histórica sea relevante, el fin último del cine histórico es entretener.

4.8. *Ágora* (2009)

Ambientada en los finales perceptibles del Imperio Romano, es en la película *Ágora* donde apreciamos una representación relevante de la mujer, presentando la vida de Hipatia de Alejandría “desde su juventud hasta su muerte” (Duce 2016: 30). Esta película, dirigida por Alejandro Amenábar, dista de las que se ven generalmente en el péplum, ya que el director pidió consejo a expertos en esta etapa histórica para que le ayudasen a realizar un film con el mayor rigor histórico posible (Duce 2016: 30).

Ágora se caracteriza por ser un cambio en el péplum, avanzando en escenarios, pensamientos, vestimenta y actitudes a medida que se desarrolla el argumento, mostrando los efectos del cambio fervoroso vivido en la población a finales del Imperio Romano. Introduce el aspecto religioso, filosófico y educativo de dicha época y el complicado papel de la mujer en un mundo completamente varonil.

Aparece la ciudad de Alejandría desde perspectivas aéreas, bajo la mirada de su faro, así como diversas imágenes de su biblioteca, gran foco de sabiduría para los personajes más ilustres del Mediterráneo.

El papel de la mujer es el principal, yendo más allá de lo que es habitual en su representación, caminando erguida, sin enseñar su cuerpo y, a pesar de que en ocasiones se muestra su desnudez para

⁷ Si se quiere profundizar en el tema, recomendamos la lectura del libro de Bishop y Coulston (2016).

evocar su feminidad, es respetada por la mayoría de los hombres de su ciudad. No sólo se nos muestra la vida de esta gran figura femenina de la filosofía y el conocimiento, sino que, tal como destaca Elena Duce (2016: 27), la película *Ágora*:

“Es un fiel retrato de cómo Alejandría era habitada por personas de diferentes culturas y credos, de cómo a inicios del siglo V el saber antiguo no estaba por completo perdido, pero ya estaba muy influenciado por la nueva religión monoteísta. (...) *Ágora* no es solo la historia de Hipatia, sino la del fin de la Antigüedad.”.

Es por todo esto que es una de las películas con mayor veracidad y rigor histórico presentes en este artículo, así como también pone de manifiesto un papel de la mujer no visto hasta este momento en ninguna representación del pèplum romano.

5. OTRAS REPRESENTACIONES

No menos importantes para la representación de la Historia de Roma en los medios audiovisuales son otras muchas películas y series, algunas de las cuales mencionamos en este apartado, ya que consideramos que son de interés, pero de las cuales no hay suficiente información o son difíciles de localizar por su antigüedad, estado, o simplemente por desinterés del público en general, cayendo en el olvido del espectador y del historiador e investigador, pero mereciendo atención y análisis individual y colectivamente.

Pasamos a valorar algunas de ellas.

Los últimos días de Pompeya (The Last Days of Pompeii) fue una novela escrita por Edward Bulwer-Lytton en 1834, en la que se relataban los últimos momentos de vida de las gentes de Pompeya antes de la explosión, en el año 79, del monte Vesubio. Esta novela ha sido objeto de diversas adaptaciones, siendo la más reciente la miniserie de 1984 *The Last Days of Pompeii*, dirigida por Peter R. Hunt y con título homónimo al de la novela en la que se basa.

Respecto al papel de la mujer como protagonista, que no compañera o madre, en la gran pantalla, además de *Ágora* (2009), mencionada con anterioridad, tenemos tres ejemplos claros y relevantes: *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), *Mesalina* (Carmine Gallone, 1951) y *Teodora, emperatriz de Bizancio* (Riccardo Freda, 1954). En estas películas se nos muestra la vida de tres mujeres relevantes para la historia del Imperio Romano, con mayor o menor

realismo histórico pero que ponen de relieve la dificultad de vida y éxito de la mujer en la sociedad romana, siendo cuestionada, y a la sombra de infidelidades, conspiraciones y poder.

También podemos encontrar representaciones en la gran pantalla que nos trasladan a los comienzos u otros momentos de la Antigüedad romana, llevándonos a escenarios con fuerte carga simbólica como la Batalla de Zama del 202 a.C. con Escipión el Africano, la historia de Corocotta dentro de la película *Los cántabros* (Paul Naschy, 1980) o *La invasión de los bárbaros*⁸ en Bizancio, película interpretada por Laurence Harvey y Orson Welles.

La primera película a la que hay que hacer mención es *Aníbal*,⁹ “dirigida por Edgar G. Ulmer y Ludovico Bragaglia, es la única producción que tiene como protagonista al general cartaginés” (Lillo Redonet 2010: 232) siendo una película que, según expertos como Fernando Lillo Redonet (2010: 233), “deja mucho que desear”. Y es que, según Rafael de España (2009: 225) esto se debe a que “es ‘anticlimática’, con grandes éxitos al comienzo y un progresivo declive tras la batalla y victoria en Cannas”. La película presenta anacronismos a nivel general, llegando a llevar incluso los dos ejércitos las mismas armaduras y cascos que no serían propios de ese siglo, sino que estarían más dentro de la cronología del I d.C.¹⁰ A pesar de intentar representar la vida y batalla de Aníbal, y ser la única representación sobre el general cartaginés, la película no cuenta el verdadero final del protagonista y ni siquiera hace referencia a la figura de Escipión el Africano.

Para obtener una visión más realista acerca de Aníbal podemos tomar como referencia el docudrama de la BBC, *Aníbal, el peor enemigo de Roma*¹¹ (2006), dirigido por Edward Bazalgette con el actor Alexander Siddig como Aníbal, del que Lillo Redonet (2010: 238) destaca que “consigue explicar con acierto, y de modo muy claro, (...) la peripecia de Aníbal. Se cuida la ambientación y el vestuario tanto de civiles como de soldados, que se asemejan un poco más a la época representada”.

⁸ La invasión de los bárbaros (*Kampf um Rom I*, Robert Siodmak, 1968).

⁹ Aníbal (*Annibale*, Carlo Ludovico Bragaglia y Edgar G. Ulmer, 1959).

¹⁰ Para más información sobre equipamiento militar consultar el libro de Bishop y Coulston (2016).

¹¹ Documental disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=U7vOPMEXTFc>



Figura 15. De izquierda a derecha: Carteles de las películas: *Teodora, emperatriz de Bizancio* de Riccardo Freda (1954); *Escipión el Africano*, dirigida por Carmine Gallone (1937); *Aníbal* dirigida por Carlo Ludovico Bragaglia y Edgar G. Ulmer (1959) y Cartel de la serie *Augustus, el primer emperador* (2003).

Escipión el Africano, mencionado con anterioridad, es otro de los personajes que no resulta indiferente para el género del péplum puesto que posee dos películas únicamente para su representación personal, llevando su nombre como título y realizadas en 1937 y 1971, desarrollando la existencia de Publio Cornelio Escipión el Africano en sus diferentes aspectos militares y vitales.

*Escipión el Africano*¹² fue realizada en 1937 por Carmine Gallone,¹³ en un contexto de auge del fascismo de Mussolini, pudiendo considerarse la cinta, en palabras de Cañas y Míguez (2014: 312) como:

“Un libreto propagandístico que pretendía exaltar el más primitivo nacionalismo. (...) Buscando por parte del propio hijo del dictador italiano, Vittorio, que se estableciesen paralelismos entre las operaciones en el norte de África del comandante romano con las campañas italianas en Etiopía.”.

Sin embargo, esta representación quedó en el olvido cuando en 1971 apareció *Escipión El Africano*,¹⁴ homónima a la anterior, pero dirigida por Luigi Magni. Esta película se caracterizó por ser más bien una sátira, comparando la Roma actual con su versión histórica y que “nos muestra un héroe más cercano al declive que representa la madurez que de sus épicas gestas de juventud.” (Cañas y Míguez 2014:

312), convirtiendo, por tanto, a Escipión en imagen de las vivencias experimentadas en el tramo final de su existencia (Fig. 15).

Terminando con esta primera fase de Roma y su Imperio, es destacable la película *Los cántabros*, puesto que es la única de las producciones que se realizó íntegramente en España, desarrollándose en el contexto histórico en las Guerras Cántabras (29-19 a.C.) que tuvieron lugar en tiempos de Augusto, “peleando las tribus cántabras con Roma, que pretendía dominar el territorio de Hispania por ellas ocupado” (Unceta 2017: 306-307).

Por otra parte, saliendo del ámbito militar, nos encontramos con la difusión y representación de las grandes figuras como emperadores y políticos de Roma. Estos suelen ser los temas más recurrentes junto a los militares debido a la trascendencia que tuvieron para la historia, o por una vida marcada por los desajustes, problemas familiares o insospechadas muertes y romances que se producían en su entorno. En este caso hemos querido destacar tres películas y una serie del s. XX y, también, una serie del s. XXI: *Julio César* (Joseph L. Mankiewicz, 1953), *Constantino el Grande* (Lionello de Felice, 1960), *Marco Antonio y Cleopatra* (Charlton Heston, 1972), *Yo, Claudio* (Herbert Wise, 1976) y *Augustus: El primer emperador* (Roger Young, 2003).

Julio César (Joseph L. Mankiewicz, 1953), pone de manifiesto según Martín y Conde (2014: 635) que “la literatura clásica en general ha sido fuente directa e indirecta de manifestaciones artísticas de escritores, pintores...”, o en este caso, guionistas y directores. Adaptó esta película la obra de Shakespeare *La tragedia de Julio César* (c. 1599), teniendo gran

¹² *Escipión el Africano* (*Scipione l'africano*, Carmine Gallone, 1937).

¹³ Dirigió varias películas de péplum de la época tales como *Los últimos días de Pompeya* (1926), *Escipión el Africano* (1937) y *Mesalina* (1951), entre otras.

¹⁴ *Escipión el Africano* (*Scipione detto anche l'Africano*, Luigi Magni, 1971).

aceptación por parte del mundo cinematográfico, narrando su guerra civil con Pompeyo como origen, con grandes actores como Marlon Brando, Louis Calhern o Deborah Kerr.

Otro de los grandes protagonistas que se relacionan con el péplum es Marco Antonio, quien posee numerosas representaciones en la pantalla y suele ir acompañado de las apariciones de Julio César o Cleopatra, haciendo hincapié en sus vinculaciones amorosas, tal como sucede en *Marco Antonio y Cleopatra*, dirigida por Charlton Heston en 1972. Se basa en una obra, al igual que la anterior, escrita por Shakespeare (1606-1607), y situada un año después de la muerte de Julio César.

La película *De Lionello de Felice* (1962) *Constantino I el Grande*, nos narra la vida del fundador de Constantinopla a principios del s. IV, siendo el primer emperador romano que se convirtió al cristianismo de manera formal. Mary Beard (2016: 567) ya cuenta que “siguió el patrón augústeo de reafirmarse en el poder mediante construcciones, pero lo que él construyó fueron iglesias”, marcando su importancia histórica por su relevancia religiosa. También se nos presenta la conspiración de Majencio y su fracaso con un elenco de actores tales como Cornel Wilde o Belinda Lee.

Es relevante el papel de la serie *Yo, Claudio*, miniserie de la BBC de 1976, con 13 capítulos a cargo de Herbert Wise. Isabelle Robin (2015: 142) explica cómo la serie nos guía y considera la Historia del Imperio Romano a través de los ojos de los cuatro emperadores, Augusto, Claudio, Calígula y Tiberio, destacando este primero, “quien es conocido en la historia británica por su papel en la romanización de Gran Bretaña que, a menudo, se menciona en la serie”, “trasladó a los cánones televisivos (...) la crueldad, depravación y decadencia que había consagrado el péplum en épocas anteriores” (Unceta 2017: 288) (Fig. 16).

La serie nos presenta unos escenarios sobrios, adecuados y cuya estética ha sido cuidada, representando fielmente, o intentándolo, la Historia de Roma a través de los ojos de los emperadores que aquí se nos muestran.

Por último, en el s. XXI se produjo una miniserie titulada *Imperium*, que se distribuyó en 5 capítulos, siendo el primero de ellos el dedicado a Augusto. Se puede considerar este capítulo como la única producción que narra de manera íntegra la trayectoria política del emperador, desde su época joven hasta su muerte.

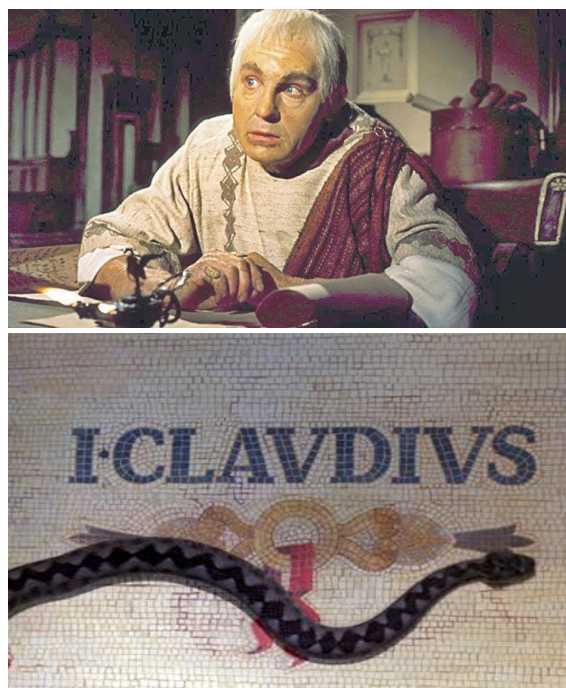


Figura 16. Inolvidable comienzo de la serie *Yo, Claudio* de la BBC basada en la obra de Robert Graves (1934) e imagen del actor Derek Jacobi caracterizado como el emperador Claudio cuando está redactando sus memorias.

Unceta (2017: 301) resume que, en el entramado de la serie “se plantea una autobiografía dramatizada de Augusto”, quien efectúa la narración de los principales hechos de su vida a su hija Julia para convencerla de contraer matrimonio con Tiberio, tras la muerte de su amigo Agripa (en el 12 a.C.). Además, durante toda la serie se van sucediendo los *flashbacks* presentándonos un personaje con rasgos positivos, haciendo de Augusto un emperador afable de cara al público, mostrándolo como una figura deseada e inevitable. Sin entrar en detalles sobre la representación de Augusto o lo que sucede en la serie, es destacable el final que se le da a esta.

Nos encontramos con Augusto, postrado en la cama y realizando esta pregunta: “¿He interpretado bien el papel de esta comedia que llaman vida?”. Pues bien, según Luis Unceta (2017: 303) esta frase puede verse referenciada en Suetonio, pero, en la serie “pronuncia esas palabras directamente mirando a la cámara” creando una dicotomía y al mismo tiempo “una fusión de la realidad y la ficción”, invitando al propio espectador a tener una idea final sobre el protagonista, Augusto, su papel y su vida.

Si bien es cierto que, pese a que se intente representar todas las etapas y momentos relevantes de Augusto, su imagen, planteada y analizada desde

la perspectiva del historiador, dista en algunos aspectos de lo que se reproduce en la serie, pero, al fin y al cabo, es la única muestra íntegra del emperador que se ha producido dentro del péplum.

Si nos referimos al ámbito de la pequeña pantalla, es necesario hacer referencia a algunas series de televisión del presente siglo que han tenido su argumento y desarrollo en torno a la época de la Antigua Roma. Destacamos por su relevancia las series televisivas de *Augustus* (Paul Marcus, 2003), *Nerón* (Paul Marcus, 2004), *Ben Hur* (Steve Shill, 2010), *Spartacus: sangre y arena* (Steven S. DeKnight, 2010-2013), e *Hispania, la leyenda* (Sedes et al, 2010-2012).

Antes de finalizar este apartado debemos mencionar otras producciones cinematográficas para la pequeña y gran pantalla relacionadas con la Roma Antigua, en este caso, aquellas que nos muestran al Imperio Romano y su ámbito histórico desde un tono humorístico. Hay películas y series tan conocidas y destacables como *Justo antes de Cristo* (2019-2020) de producción española, *La vida de Brian* (1979), o *¡Ave, César!* (2016), sin olvidarnos cómo no, de las múltiples películas basadas en la serie de historietas cómicas francesas de Astérix el Galo (*Astérix le Gaulois*), tanto las de animación como las de imagen real, que se vienen estrenando en la pantalla desde 1967.

6. CONCLUSIONES

Es indudable, después de lo visto, la capacidad del cine para adaptar y modificar la Antigüedad a la pequeña y gran pantalla desde hace más de un siglo. Hay muchas líneas de investigación dedicadas a restos arqueológicos inmuebles, inscripciones epigráficas, cerámica, y cualquier otro vestigio del pasado, siendo todas estas imprescindibles para avanzar en el conocimiento de las civilizaciones antiguas y de nuestra propia historia. Pero ¿por qué no investigar elementos o representaciones que no se encuentran entre las actividades y objetos de análisis más frecuentes del oficio del arqueólogo e historiador? El cine es un elemento que desde finales del siglo pasado se ha investigado por los historiadores, pero, varias décadas después, todavía sigue viéndose esta clase de investigaciones como “diferentes” o “poco comunes”.

Las películas históricas, sean de Roma o de cualquier otra civilización o sociedad del pasado in-

cluida la Prehistoria, pueden ser objeto de trabajo e investigación para el historiador, utilizando el conocimiento de todas las ciencias posibles que estén a su alcance y combinándolas para dar al alumno, lector o historiador, una visión crítica y precisa del rigor histórico en el cine. Sin duda, el ámbito de las representaciones cinematográficas de la pequeña y de la gran pantalla sigue teniendo una extensión inimaginable puesto que continúan descubriéndose líneas de investigación centradas en el péplum, *toga plays* o neo-péplum.

Es preciso hacer hincapié en el uso de materiales cinematográficos como películas, series, documentales o cortometrajes para educar. Los medios audiovisuales se encuentran en auge cada vez más, convirtiéndose desgraciadamente los libros, más que necesarios, en simples y vagas lecturas en muchos de los procesos de aprendizaje. Las películas y series pueden considerarse un método para reconstruir y enseñar la historia, siempre y cuando esté representada fielmente la realidad y, en caso de que posean fallos de gran relevancia, es posible ayudar a que puedan discernirse los hechos auténticos de la ficción informando al público con rigor histórico.

Resumiendo lo visto hasta ahora y las investigaciones realizadas sobre el tema, Francisco Salvador (2015: 26) dice: “Con los patrones académicos homologados ninguna de ellas podría ser caracterizada como película fiel a un periodo histórico.” y, por otra parte, tampoco es esa su pretensión ya que, “son hitos del cine histórico y, en algún caso, de la cinematografía mundial.”.

De esta manera, Lloret y Solomando (2017: 646) destacan que “en el cine, el director de cada versión no busca la realidad de la época, sino en base a la novela o las fuentes clásicas, intentan un acercamiento imitando la realidad, con diferentes puntos de vista y (...) recursos técnicos”.

Podemos concluir que la capacidad del cine de modificar la historia real, a través de lo que se muestra a los espectadores en la pantalla, es más que evidente y, precisamente por ello, existe la gran necesidad de invertir tiempo en investigación en todas las fuentes arqueológicas e históricas que precisan cada una de las representaciones cinematográficas como las vistas en estas páginas y las que vendrán posteriormente, considerando que también se trata de una actividad de gran relevancia para mostrar a todas las generaciones, presentes y futuras, la historia de una de las mayores civilizaciones de la Antigüedad, Roma y su Imperio.

Título castellano	Título original	Director	Año
Ágora	<i>Ágora</i>	Alejandro Amenábar	2009
Aníbal	<i>Annibale</i>	Carlo Ludovico Bragaglia y Edgar G. Ulmer	1959
Augustus: El primer emperador	<i>Imperium: Augustus</i>	Roger Young	2003
¡Ave, César!	<i>Hail, Caesar!</i>	Joel Coen y Ethan Coen	2016
Ben-Hur	<i>Ben-Hur: A Tale of the Christ</i>	Fred Niblo	1925
Ben-Hur	<i>Ben-Hur</i>	William Wyler	1959
Calígula	<i>Caligula</i>	Tinto Brass	1979
Constantino I el Grande	<i>Constantino il Grande</i>	Lionello De Felice	1962
Escipión el Africano	<i>Scipione, detto anche l'Africano</i>	Luigi Magni	1971
Escipión el Africano	<i>Scipione l'africano</i>	Carmine Gallone	1937
Espartaco	<i>Spartacus</i>	Stanley Kubrick	1960
Fabiola	<i>Fabiola</i>	Alessandro Blasetti	1949
Gladiator	<i>Gladiator</i>	Ridley Scott	2000
Hispania, la leyenda	<i>Hispania, la leyenda</i>	Carlos Sedes y otros	2010-2012
Julio César	<i>Julius Caesar</i>	Joseph L. Mankiewicz	1953
Justo antes de Cristo	<i>Justo antes de Cristo</i>	Juan Maidagán y Pepón Montero	2019-2020
La caída del Imperio Romano	<i>The Fall of the Roman Empire</i>	Anthony Mann	1964
La vida de Brian	<i>Life of Brian</i>	Terry Jones	1979
Los cántabros	<i>Los cántabros</i>	Paul Naschy	1980
Marco Antonio y Cleopatra	<i>Anthony and Cleopatra</i>	Charlton Heston	1972
Mesalina	<i>Messalina</i>	Carmine Gallone	1951
Nerón	<i>Imperium: Nerone</i>	Paul Marcus	2004
Quo Vadis	<i>Quo Vadis</i>	Mervyn LeRoy	1951
Roma	<i>Rome</i>	John Milius, William J. MacDonald y Bruno Heller	2005-2007
Spartacus: sangre y arena	<i>Spartacus: Blood and Sand</i>	Steven S. DeKnight	2010-2013
Teodora	<i>Teodora, imperatrice di Bisanzio</i>	Riccardo Freda	1954
Yo, Claudio	<i>I, Claudius</i>	Herbert Wise	1976

Procedencia de las imágenes:

Figura 1. Cartel de la película *Espartaco*. Escaneado de una edición del cartel original.

Figuras 2, 3, 7, 8, 10, 11, 13 y 14. Imágenes extraídas de las películas originales.

Figura 4. History Buffs: <https://www.youtube.com/watch?v=fDTmgHCVVgg>

Figuras 5, 6 y 16. Imágenes extraídas de las series originales.

Figura 9. Cartel de la película *Calígula*. Imagen: <https://image.tmbd.org/t/p/original/6NRfQ0kPAsXpUFDwnY971NdF8.jpg>

Figura 12. Cartel de la película *Gladiator*. Imagen: https://amc-theatres-res.cloudinary.com/v1579097416/amc-cdn/production/2/movies/300/321/Poster/Gladiator_EN_800x1200_Paramount-Redbox_012816.jpg.

Figura 15. Carteles de las películas:

Teodora, emperatriz de Bizancio (https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.bphp?movie_id=902009),

Escipión el Africano de 1937 (<https://www.filmaffinity.com/es/film250110.html>),

Aníbal (<https://www.filmaffinity.com/es/film229850.html>)

Serie de televisión *Augustus: El primer emperador* (<https://www.filmaffinity.com/es/film835742.html>).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado Cantabrana, O. (2014). Revisitando el ejército romano: una aproximación a su representación cinematográfica. Roda da Fortuna. *Revista Electrónica sobre Antigüedad e Medioevo* 2014, 3,1: 50-75.
- Aguado Cantabrana, O. (2015). Morituri te salutant: la violencia en los munera gladiatoria a través del cine. *Clío & Crimen* 12: 155-178.
- Aguado Cantabrana, O. (2019). La recepción de la guerra en la antigua Roma a través del cine: un estado de la cuestión. En Antela Bernárdez, I. B. y Vidal Palomino, J. (eds.), *La guerra de la Antigüedad en el cine* (pp. 149-192). Libros Pórtico. Zaragoza.
- Aguilera Hinojosa, F. R. (2004). *Análisis de los espacios arquitectónicos y urbanísticos de la película Espartaco*. Disponible en: https://www.academia.edu/11561758/Análisis_de_la_arquitectura_y_urbanismo_en_la_pelicula_Espartaco_2004.
- Alonso, J. J., Mastache, E. A. y Alonso, J. (2015). *La Antigüedad en el cine: Egipto, Grecia y Roma*. T&B Editores. Madrid.
- Beard, M. (2016). *SPQR, Una historia de la antigua Roma*. Editorial Crítica. Barcelona.
- Bishop, M. C., y Coulston, J. C. N. (2016). *Equipamiento militar romano*. Desperta Ferro Ediciones. Madrid.
- Cagigal, R. (2010). *Gladiator. Luchar para vivir en un oficio peligroso*. Jano Reproducciones Históricas. Santander.
- Cañas Pelayo, M. R. y Míguez Santa Cruz, A. (2014). Reyes, generales y esclavos: la Antigüedad Clásica a través del cine. Erebea, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 4: 299-324.
- Cobo de Guzmán Medina, A. (2017). El escenario del cine sobre la Antigüedad. Intermediario entre ideología, representación y espectador: la recreación de diferentes modelos de virilidad desde el péplum hasta nuestros días. En Camarero, M.G. y Sánchez, F. (aut.), *V Congreso Internacional de Historia y cine. Escenarios del cine histórico* (pp. 1413-1425). Universidad Carlos III. Madrid. Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/24912>
- De España, R. (2009). *La pantalla épica: los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. T&B Editores. Madrid.
- De España, R. (2017). *De héroes y dioses. 50 películas sobre la Antigüedad*. Editorial UOC. Barcelona.
- Duce Pastor, E. (2016). Ágora de Alejandro Amenábar: nuevo uso cinematográfico del fin de la Antigüedad. *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"* 16: 29-45.
- Fatás, G. (1999). Espartaco, de S. Kubrick. En Uroz, José (ed.), *Historia y cine* (pp. 63-78). Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.
- Gallego Gutiérrez, E. (2015). La religión romana en el cine y la televisión. *FILMHISTORIA online* XXV, 1. Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12142>
- Ibars Fernández, R. y López Soriano, I. (2006). La Historia y el cine. *Revista Clío* 32: 1-22.
- Lapeña Marchena, O. (2002). Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine. *Faventia* 24/1: 55-68.
- Lapeña Marchena, O. (2005a). La mujer en el péplum: más allá del glamour y la virtud. En Calero Secall, I. M. y Alfaro Bech, V. (coords.), *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología* (pp. 419-432). Universidad de Málaga.
- Lapeña Marchena, O. (2005b). Espartaco y el fenómeno del bandolerismo social. *HABIS* 36: 145-158.
- Lapeña Marchena, O. (2007). La infancia en el péplum. Primeros apuntes. *Faventia* 29/1-2: 173-187.
- Lapeña Marchena, O. (2008a). El péplum y la construcción de la memoria. *Quaderns de Cine, 3 (Cine i memòria històrica)*: 105-112.
- Lapeña Marchena, O. (2008b). La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado. En Castillo Pascual, M.ª J. (coord.), *Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales* (pp. 231-252). Universidad de la Rioja, Logroño.
- Lapeña Marchena, O. (2011). Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la antigüedad clásica. Apuntes para su estudio. *Methodos: Revista de didáctica dels estudis clàssics*, 0: 1-15. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Lapeña Marchena, O. (2015). Caligola (1979): Rossellini, Penthouse, Tinto Brass. En Salvador Ventura, F. (ed.), *Cine e Historia* (s) (pp. 423-448). Université Paris-Sud, París.
- Lapeña Marchena, O. (2016). La contaminación de géneros en el cine sobre el Mundo Antiguo. *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte* 27: 151-172.
- Lapeña Marchena, O. (2018). La Antigüedad ya estaba allí: la dualidad construcción/ Destrucción en el cine sobre el Mundo Antiguo, *HABIS* 49: 271-290.
- Lillo Redonet, F. (1994). *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Ediciones Clásicas. Madrid.
- Lillo Redonet, F. (2010). *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*. Ediciones Evohé. Madrid.
- Lillo Redonet, F. (2012). Las leyendas de la Roma primitiva a través del "péplum": de Rómulo y Remo a Mucio Escévola. *Ámbitos: revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 27: 39-45.
- Lloret, C. y Solomando, A. (2017). La puesta en escena en versión muda y sonora, antes y después de la era digital. El péplum con Ben-Hur. En Camarero, M.G. y Sánchez, F. (aut.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico* (pp. 645-661). Universidad Carlos III. Madrid. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/24793/Puesta_Lloret_CIHC_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Marín Vera, M. (2019). 'Como en Roma en ningún sitio'. Julio César y sus viajes en el cine. En Óscar Lapeña Marchena, O. (ed.), *El Cine va de viaje* (pp. 211-225). Université Paris-Sud.
- Martín Puente, C. y Conde Salazar, M. (2014). La literatura latina en el cine. En Callejas Berdonés, M.ª T. y Cañizares Ferriz, P. (eds.), *Manipulus studiorum en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy* (pp. 635-652). Escolar y Mayo Editores. Madrid.
- Medrano, M. y Jodra, E. (2018-2019). La Grecia Antigua en el cine. *Salduie* 18-19: 153-179.
- Méndez Baiges, M. (2017). El mito de lo clásico en el siglo XXI: La ciudad de Roma en la serie Rome de HBO. *Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes* 17: 119-141.
- Posadas, J.L. (2010). *Los emperadores romanos y el sexo*. Sílex Ediciones. Madrid.

- Prieto Arciniega, A. (2010). *La Antigüedad a través del cine*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Robin, I. (2015). I, Claudius (1976) vs Rome (2005), or Ancient Rome revisited by television. *TV/Series* 7: 141-161.
- Roldán Hervás, J. M. (1999). La caída del Imperio Romano. En Uroz Sáez, J. (ed.), *Historia y cine* (pp. 11-32). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Salvador Ventura, F. (2015). Fidelidad y fidedignidad en la relación entre el cine y la Historia. En Salvador Ventura, F. (ed.), *Cine e Historia(s)* (pp. 17-36). Université Paris-Sud, Paris.
- Serrano Lozano, D. (2012). Cine y Antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla. *Revista Historia Autónoma* 1: 37-52.
- Serrano Lozano, D. (2017). El historiador frente a la pantalla: una propuesta de análisis del péplum del siglo XXI. En Camarero, M. G. y Sánchez, F. (aut.), *V Congreso Internacional de Historia y cine. Escenarios del cine histórico* (pp. 633-643). Universidad Carlos III. Madrid. Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/24791>
- Simões Rodrigues, N. (2018). I'm Spartacus! Kubrick, Espartaco y Lope de Vega. *Florentia iliberritana* 29: 261-275.
- Teja, R. (1999). Historia y leyenda en la Roma del Quo Vadis ? (Mervyn LeRoy, 1951). En Uroz Sáez, J. (ed.) *Historia y cine* (pp. 89-100). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.
- Téllez Alarcia, D. y Pablos Pérez, R. (2000). El Espartaco de Kubrick: realidad y ficción. *Iberia: Revista de la Antigüedad* 3: 284-302.
- Unceta Gómez, L. (2017). Los inicios del Imperio romano en los formatos contemporáneos (II): Augustos de celuloide. *Minerva. Revista de filología Clásica* 30: 281-315.
- Uroz Sáez, J. (ed.) (1999). *Historia y cine*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.