

Luz Neira Jiménez

Mosaicos romanos en el género fílmico del Péplum

Studia Historica in Honorem

Prof. Urbano Espinosa Ruiz

Pepa Castillo Pascual y Pilar Iguácel de la Cruz (eds.)

Universidad de La Rioja

2018

Mosaicos romanos en el género fílmico del Péplum

Luz Neira Jiménez*

Hace algunos años un estudio sobre la esclavitud durante la Antigüedad en el cine,¹ con el consiguiente análisis de las secuencias más representativas, entre otros, de los filmes más célebres del denominado género Péplum, ya atrajo nuestra atención sobre la escenografía destinada a la ambientación histórica del período romano y, en particular, sobre la utilización de mosaicos en *opus tessellatum*, que a su vez dio como resultado otro trabajo, monográfico, sobre su uso en *Espartaco* (1960).²

Pero no fue la única obra cinematográfica en la que los pavimentos son susceptibles de estudio, ya que al menos en otras tres de las grandes producciones de la edad de oro del Péplum se documentan algunos mosaicos dignos de análisis. Nos referimos a *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), ambas anteriores a *Espartaco*, y *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964).

Según es bien conocido por los historiadores del cine, cinéfilos y admiradores del género Péplum, la más antigua de las mencionadas, *La túnica sagrada*, estaba basada en la novela histórica de Lloyd C. Douglas, que había sido publicada en 1942, y se sitúa en los inicios del Imperio romano, en la época de Tiberio, en concreto en torno al año 33, al abordar la condena de Jesús de Nazaret a morir en la cruz decretada por Poncio Pilato.

*. Universidad Carlos III (Madrid). Correo electrónico: lneira@hum.uc3m.es. Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación “Patrimonio Arqueológico, Nuevas Tecnologías, Turismo, Educación y Rentabilización Social: un nexo necesario para el yacimiento rural” (HAR2015-68059-C2-2-R) del que soy investigadora principal. Sirvan estas líneas en homenaje al gran amigo Prof. Urbano Espinosa, magnífico docente e investigador dedicado a la Historia Antigua.

1. Neira Jiménez 2009, 11-27.

2. Neira Jiménez 2010, 1775-1789.

En este sentido, las escenas más significativas del filme transcurren en la provincia de Judea, adonde, a causa de la enemistad entre Marcelo (Richard Burton) y el futuro emperador Calígula (Jay Robinson) por la compra en Roma de un esclavo griego llamado Demetrio (Victor Mature) y la rivalidad por el amor de la joven Diana (Jean Simmons), el tribuno romano Marcelo será trasladado como comandante de la guarnición local, con la misión de supervisar la crucifixión de Jesús de Nazaret, un suceso que cambiaría su vida y sus creencias, ya que se convierte al cristianismo y se suma a la evangelización con Pedro y el mismo Demetrio.

No obstante, las secuencias objeto de nuestro interés son las referidas al palacio de Tiberio en Capri, cuando, en presencia del adivino Dodinio, el emperador Tiberio (Ernest Thesiger) recibe a Marcelo a su regreso de Palestina. Siguiendo los relatos de Tácito y Suetonio, el filme sitúa a Tiberio en una de las *villae* que se le atribuyen, la *villa Iovis* en la isla de Capri, desde donde efectivamente ejerció el gobierno entre el 27 y el 37, año de su muerte. En la citada escena, el encuentro transcurre en el interior de una amplia y noble sala de recepción, cuyo pavimento simula ser un *opus sectile*, combinación de mármoles de diferentes tonalidades formando motivos geométricos, una composición de grandes cuadrados dispuestos sobre la punta decorados en su interior con un motivo difícil de apreciar (fig. 1).

Asimismo, en otra escena posterior de la película, un pavimento también de *opus sectile* aparece como suelo de una gran sala en el palacio de Calígula (37 - 41) (fig. 2).

A este respecto, no tenemos constancia de cómo era la pavimentación de la *villa Iovis*, cuyas ruinas son aún visibles en uno de los extremos de la isla de Capri,³ ni de la residencia en Roma de Calígula. Sin embargo, aun a falta incluso de un asesor histórico específico en los créditos de la cinta, la elección de un *opus sectile* para pavimentar las mencionadas salas parece acertada, ya que, al elaborarse con el material más noble y caro, los *opera sectilia* están documentados ya desde el final de la República y los inicios de la época imperial hasta el Bajo Imperio en los contextos arquitectónicos más representativos de la esfera pública.⁴

En otra de las secuencias de *La Túnica Sagrada* aparece la residencia de la familia de Marcelo en Roma, donde de nuevo está documentado un pa-

3. Krause 2006.

4. Dunbabin 1999, 38-39.

vimiento que parece de mármol. Sin embargo, no se trata del característico *opus sectile*, sino de un pavimento del que tan solo la orla (fig. 3) podría ser identificada como motivo característico de la época,⁵ ya documentado en mosaicos helenísticos de *opus tessellatum*,⁶ con amplia difusión en todo el Imperio. Llama la atención, no obstante, el uso de mármol en una residencia de un *dominus* como el padre de Marcelo, cuando lo esperable hubiera sido un *opus tessellatum*, propio de las *domus* de los miembros de las elites, como las de Pompeya, cuyo esplendor en modo alguno podría compararse con el de los edificios de la esfera imperial u oficial.

Pocos años después, *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) se convertiría en una de las obras cinematográficas más valorada, no solo entre las del género Péplum, con escenas memorables que forman parte de la historia del cine. Ambientada también en la época del gobierno de Tiberio, buena parte en la provincia de Judea, las secuencias objeto de análisis en este trabajo no son precisamente las más recordadas por historiadores, cinéfilos y espectadores de la célebre cinta, sino las escenas que recrean las estancias de un establecimiento termal en Jerusalén, donde tiene lugar el encuentro entre el tribuno Mesala (Stephen Boyd) y el jeque Ilderim (Hugh Griffith), un comerciante árabe, propietario de afamados caballos, adiestrados para las carreras en el circo, que había convencido a Judá Ben-Hur (Charton Heston) para competir como auriga de sus célebres caballos contra el mismo Mesala.

Se trata, en concreto, de la escena en la que Mesala aparece tumbado recibiendo masajes, supuestamente, por tanto, en la sala destinada a las *unctiones*; está cubierto por un paño de color blanco, a modo de toalla a la cintura, igual que los otros usuarios de las termas, mientras los siervos visten túnica corta, también en blanco, en una imagen, recatada, más propia del siglo XX que de la Antigüedad, máxime si se considera la representación de un mosaico, no obstante, muy posterior, del siglo IV d. C., que pavimenta precisamente la denominada sala de las *unctiones* en las termas de la *villa* de Piazza Armerina,⁷ donde tanto el *dominus* como el siervo que le atiende aparecen completamente desnudos, al tiempo que otros dos, captados con utensilios destinados a las tareas de limpieza y mantenimiento de las termas, tan sólo muestran una especie de perizoma.

5. Balmelle 1985.

6. Dunbabin 1999, 31-32.

7. Neira Jiménez 2008, 2130-2135, fig. 4.

Sorprendido en dicha actitud, Mesala recibe la visita del jeque Ilderim, quien le propone un enfrentamiento entre los invencibles caballos negros del tribuno y los suyos —la célebre carrera en el circo de Jerusalén, que se convertiría en uno de los hitos de la historia del cine—⁸ planteando a todos los presentes una sustanciosa apuesta. Mientras Ilderim expone esta proposición, se aprecia con cierta nitidez el mosaico de *opus tessellatum* que pavimenta la sala de planta cuadrada, en el que destacan en un gran círculo, en cuyo centro se inscribe un cuadrado, las figuras, dispuestas de cara al exterior, de cuatro grandes delfines en dirección hacia la derecha, seguidos respectivamente por una pareja de *erotes*, alados y desnudos, portando un tridente (fig. 4). En la secuencia, desde lo que parece ser el *frigidarium*, se puede observar también el mosaico del umbral de acceso a la estancia, un campo rectangular decorado con la representación de una nereida sobre un monstruo marino, casi con seguridad un hipocampo, que avanza hacia la derecha, orientada hacia el interior de la sala (fig. 5).

Sin duda, los responsables de la escenografía de *Ben-Hur* se hacen eco de la frecuente asociación de temas marinos en los pavimentos de establecimientos termales, aunque no siempre.⁹ Y entre ellos, son relativamente numerosas y tempranas las representaciones de delfines ya en los mosaicos blanquinegros, que discurriendo incluso sobre un fondo neutro parecían pretender evocar un escenario marino, en un medio acuático apropiado al contexto termal. Sin embargo, llama la atención que, a pesar de figurar junto a varios *erotes*, habituales entre los diversos componentes del *thiasos* marino en los mosaicos, los amorcillos pescadores, provistos de tridente, responden a una policromía que acaso pretendiera resaltar la combinación de bicromía y policromía, característica de la musivaria provincial, entre otras de Hispania y Grecia, sin haber reparado en la fecha posterior de esta tradición que data del siglo II y no de la época de Tiberio y menos en la provincia de Judea.

En este mismo sentido, la representación policroma de la nereida sobre hipocampo es una figura mitológica bien documentada en un gran número de mosaicos desde el siglo I hasta la Antigüedad Tardía en todos los territorios del Imperio romano.¹⁰ Sin embargo, no existían hallazgos que atesti-

8. Solomon 1978, 224-228.

9. Neira Jiménez 1994, 1259-1278; 1997, 481-496.

10. Neira Jiménez 1997a, 363-402, figs. 1-83.

guaran tan temprana representación, ni siquiera en un contexto termal, ni Jerusalén ni en la provincia de Judea. Las únicas dos nereidas representadas sobre centauros marinos afrontados en un pavimento de una *villa* descubierta en Ein Yhalu, en el valle de Rephaim, al sudoeste de Jerusalén,¹¹ datan del reinado de Septimio Severo y fueron halladas en 1986.¹² A este respecto, es de suponer que habrían sido otros mosaicos de Roma y sus alrededores, como los que se estaban descubriendo en las excavaciones de *Ostia Antica* (Ostia) y que fueron publicados apenas después del estreno de *Ben-Hur*, con numerosas representaciones de nereidas, muchas en pavimentos de espacios termales,¹³ las que habrían inspirado la citada escena en las termas de Jerusalén.

El mayor repertorio de mosaicos, no obstante, se encuentra en *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964). Aparecen en varias escenas que, tras la muerte de Marco Aurelio (Alec Guinness) y la llegada al poder de Cómodo (Christopher Plummer), transcurren en el palacio imperial en Roma, en concreto en unas grandes termas donde el nuevo emperador aparece, como si se tratara de un auténtico gladiador, entrenando con sus hombres de confianza, mientras recibe la visita de su hermana Lucila (Sophia Loren).

Dejando al margen la dudosa circunstancia de haber situado las termas en el recinto del mismo palacio imperial en Roma, como si se tratara de una de aquellas lujosas *villae* provistas de termas, bien documentadas en numerosos territorios, tanto de propiedad privada como imperial; cuando, en realidad, hay indicios de bastante solvencia que han identificado las estancias termales excavadas bajo la iglesia de San Cesareo de Appia en Roma como las termas Comodianas,¹⁴ en una ubicación, por tanto, distinta a la residencia imperial. Pero bien, la citada escena se sitúa en una gran estancia de planta octogonal, a cielo abierto y rodeada de pórticos, que aparece pavimentada por un gran mosaico polícromo de *opus tessellatum* con ocho representaciones alusivas a los espectáculos celebrados en la *arena* del anfiteatro, dispuestas de cara al exterior, en torno a una cabeza de Medusa en el centro de la composición, formando una combinación temática inédita en la musivaria romana que se ha conservado (fig. 6).

11. Roussin 1994, 43; Neira Jiménez 2002, n.º 229.

12. Edelstein 1987, 190-191.

13. Becatti 1961.

14. Insalaco 1984, 82-89.

Desafortunadamente, la secuencia no permite identificar con nitidez las ocho escenas, pero sí al menos la orientada hacia la cámara, que muestra la figura de un *venator*, rodilla en tierra, en su lucha con una fiera, acaso un león. En cambio, las demás parecen reproducir un enfrentamiento entre combatientes, en diferentes instantes, e incluso con el juez árbitro, y la victoria de un luchador sobre otro ya vencido y tendido, escenificando los *munera gladiatoria* que gozaron de tanto éxito en el mundo romano.

Aunque tampoco se reproduce ni se inspira en un mosaico determinado o en representaciones concretas de este género en la musivaria, muchos de los pavimentos con escenas alusivas a los espectáculos organizados en la *arena* eran bien conocidos desde tiempo atrás en el periodo de grabación de *La caída del Imperio Romano* (1964). Baste como ejemplos los *emblemata* hallados en Roma en 1670, que pertenecieron a la colección del cardenal Camilo Massimo hasta que Carlos III los adquirió en el siglo XVIII, pasando definitivamente en 1867 a formar parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional (Madrid);¹⁵ el magno pavimento descubierto en 1834 en una *villa* próxima a *Tusculum*, que se conserva en la Galleria Borghese de Roma;¹⁶ el hallado en la *villa* de Dar Buc Ammerà en Zliten (Libia)¹⁷ o el descubierto en la *villa* de Bad Kreuznach.¹⁸

A este respecto, y a pesar de que en la mayoría de los mosaicos conocidos en la actualidad predomina la representación independiente de *venatores* y gladiadores de diferentes especialidades¹⁹ -probablemente en alusión al orden de intervención separada, según una normativa de la época de Augusto, que fijaba las *venationes* por la mañana y el *munus gladiatorius* por la tarde-, la conjunción en el mismo campo octogonal al menos del citado *venator* y, según parece, de varios gladiadores desvela el conocimiento de esta tendencia en algunos de los mosaicos citados, como los de *Tusculum*, Dar Buc Ammerà y Bad Kreuznach.

Llama la atención, no obstante, la disposición inédita en torno a Medusa, cuyo rostro sí es habitual en el centro de un campo musivo, aunque en compañía de otras figuras o motivos decorativos, como se verá más adelante. Sin duda, la cabeza de Medusa, cuyo carácter apotropaico, entre otros,

15. Blanco Freijeiro 1950, 127-142.

16. Blake 1940, 81-91.

17. Aurigemma 1926.

18. Parlasca 1959, 88.

19. Neira Jiménez 2011, 240-243, figs. 1-10.

en un pavimento protegía a los habitantes de un edificio y ahuyentaba a los malos espíritus,²⁰ habría sido elegida en el filme para simbolizar la protección de la estancia termal y sus particulares usuarios (fig. 7).

En la secuencia descrita, sobre dicho pavimento entrenan, según se ha referido antes, Cómodo y sus leales, en total cinco parejas de varones, con la espada, a modo de un gladiador: el mismo emperador y su hombre de mayor confianza; una segunda pareja que enfrentaba a un *murmillio* y a un *retiarius*, según era tradicional; una tercera de los denominados genéricamente gladiadores con espada, casco y escudo redondo, quizás samnitas; y otras dos parejas de luchadores, una de ellas con *caesti* y la segunda sin ellos, que recrean aquellas modalidades del pugilato y la lucha, o acaso el pancracio, propias de los *certamina graeca*, atestiguados también en el mundo romano, con mayor impacto del que se podía suponer hace unos años a juzgar por las fuentes y las investigaciones más reciente siglo.²¹

Sorprende, no obstante, en esta secuencia la coincidencia de gladiadores, entre los que destaca Cómodo, con púgiles y luchadores o pancracias-tas que aparecen entrenándose en el mismo espacio. Y sorprende porque es bien sabido que los gladiadores especializados en el manejo de determinadas armas estaban bajo la dirección de un *lanista* en una escuela, en cuya sede se entrenaban, al margen de los practicantes de *ludi pugilum*, cuyos entrenamientos sí estaban más vinculados a los establecimientos termales.

Incluso aunque se considere la propiedad imperial de la escuela gladiatoria, llama la atención la citada conjunción con los practicantes de *ludi pugilum*, y más aún al situarse sobre un pavimento decorado con representaciones de un *venator* y varios protagonistas de los combates celebrados en la *arena*, dando la sensación de auténtica amalgama, sin haber reparado en las particularidades y normas de cada *ludus* en el periodo histórico recreado.

Por si esta mezcolanza fuera nimia, la secuencia nos muestra la llegada sin previo aviso de Lucila (Sophia Loren), quien contempla el final del entrenamiento entre Cómodo y su rival y, a continuación, la zambullida de su hermano en la gran *natatio*, situada en una sala anexa; mientras, en los diferentes planos que reproducen el breve recorrido de Cómodo (Christopher Plummer) se puede apreciar los mosaicos parietales en *opus tessellatum* que

20. Neira Jiménez 2015, 24-49.

21. Neira Jiménez 2015a, 323.

decoran los muros de la zona porticada, con representaciones claramente identificables de atletas, tanto de busto como de cuerpo entero, inscritas en figuras geométricas con forma de cuadrados y rectángulos, a modo de cuadros en dos alturas (fig. 8).

En este caso, sí es posible advertir la influencia de los célebres mosaicos de las termas de Caracalla, que, descubiertos en 1824 fueron trasladados a los Museos Vaticanos, donde actualmente se conservan, en concreto en el Museo Gregoriano Profano (Inv. 9875, 9876) (fig. 9). No obstante, en origen, estos mosaicos con la representación de atletas, algunos identificados por sus nombres y muchos de ellos con el característico *cirrus*, entre los que puede identificarse púgiles, luchadores, discóbolos, lanzadores de jabalina, así como atributos propios de su victoria y las figuras de los árbitros, pavimentaban dos grandes exedras de la biblioteca de las célebres termas de Caracalla.²²

Más allá de la inexactitud cronológica que supone la influencia de mosaicos de la época de Caracalla (211-217) en pleno gobierno de Cómodo (180-192), la elección de figuras de diferentes atletas en esta secuencia de *La Caída del Imperio Romano* es acorde al contexto termal en el que se sitúan, como la mayoría de las representaciones similares relacionadas con los *certamina graeca*,²³ en particular en los mosaicos romanos.²⁴ Sin embargo, llama la atención que el tipo de mosaico elegido sea el de mosaico parietal a modo de cuadros, pues, salvo una representación excepcional como la atestiguada en uno de los nichos del *frigidarium* de las termas de la *villa* de Silin (Libia),²⁵ las escenas de atletas y, en particular, los mosaicos de las termas de Caracalla que sirvieron de inspiración evidente, son pavimentos.

A este respecto, cabe recordar lo ya expuesto a propósito de algunos mosaicos incluidos en *Espartaco* (1960), en concreto, acerca de varios paneles de mosaicos parietales polícromos con representaciones de gladiadores en las secuencias que muestran una de las estancias principales de la escuela del lanista Léntulo Batiato (Peter Ustinov) en *Capua*, un *atrium*, con el *lararium* bien visible, dotado de un *impluvium*, y abierto a un recinto interior al aire libre, desde cuyo pórtico Léntulo Batiato, a su regreso de las canteras de Libia, contempla la entrada en varias carretas de los esclavos allí

22. Insalaco 1989, 293-327; Newby 2002, 190-200; Álvarez Martínez 2013, 189-191.

23. Thullier 1996, 140-150.

24. Khanoussi 1991, 317; Neira Jiménez 2015a, 322-323.

25. Neira Jiménez 2015a, figs. 3 y 6.

recientemente adquiridos. Es la misma estancia que más tarde sirve de sala de recepción a Marco Licinio Craso, Marco Glabro, Helena y Claudia, para convertirse después en improvisado “palco” desde el que los citados huéspedes presenciarán el solicitado enfrentamiento a muerte entre el esclavo negro Draba y Espartaco (Kirk Douglas).²⁶ En este sentido, más allá de la incongruencia de situar mosaicos en *opus tessellatum* con representaciones de gladiadores, impropios del contexto histórico de Espartaco y característicos de la musivaria imperial de siglos posteriores, aludíamos al marco de la contemporaneidad del que emerge la cinematografía y la proyección en aquel caso de *Espartaco*, y señalábamos como aquellas imágenes en las paredes interiores de la escuela, a una cierta altura para facilitar su visibilidad, recuerdan las imágenes de otro tipo de competidores y combatientes modernos en soportes más actuales como la fotografía que, al recrear un escenario real, suelen formar parte tanto de la ambientación propia de recintos destinados en líneas generales al entrenamiento y la competición y, en particular, a la lucha y el boxeo, a cuyo género había dedicado Stanley Kubrick algunos de sus filmes anteriores, como de la decoración de despachos y residencias de quienes, quizás como agentes, representantes y entrenadores, habían contribuido al éxito de sus representados.²⁷

El impacto de *Espartaco* fue tal que no es de extrañar su influencia en diversos aspectos de producciones posteriores. En esta línea, y con el objetivo de una visualización más óptima, la disposición de varios mosaicos parietales con escenas gladiatorias en los muros de la escuela del célebre lanista Léntulo Batiato debió inspirar, pocos años después, la decisión de cubrir los muros de las termas del palacio imperial de Cómodo con mosaicos parietales que contenían bustos y figuras de atletas inspirados en los conocidos mosaicos de las termas de Caracalla en *La Caída del Imperio Romano*.

Por último, en una secuencia posterior tiene lugar la llegada de Livio (Stephen Boyd) al palacio imperial y, una vez allí, su reencuentro con Lucila (Sophia Loren), un encuentro impensable en lo que, a todas luces por la escenificación de la joven recostada sobre un lecho, figura ser el *cubiculum* de la hermana de Cómodo. Con independencia de la cuestionable facilidad con la que Livio accede al dormitorio de Lucila, más propia de contextos contemporáneos, llama la atención la planta centralizada de la estancia,

26. Neira Jiménez 2010, 1777, lám. 1.

27. Neira Jiménez 2010, 1781-1782.

sustentada por varios pares de columnas, que poco se asemeja a un *cubiculum*, aunque perteneciera a un miembro del estamento más privilegiado. Tras acceder a la estancia, y gracias a una toma cenital verdaderamente magnífica, el espectador contempla a Sophia Loren sobre su lecho, que, prácticamente como único mobiliario, aparece dispuesto sobre un gran pavimento, cuyo campo de forma circular es bien visible al menos por unos segundos en virtud de la citada orientación de la cámara (fig. 10).

Se trata de una composición geométrica de 26 líneas concéntricas de triángulos curvilíneos en blanco y negro, en torno a un círculo central donde figura inscrita la cabeza de Medusa en teselas de color. El pavimento está basado en una composición geométrica bien documentada en la musivaria romana, que se denomina roseta de triángulos curvilíneos. Este motivo se caracteriza por la disposición de anillos concéntricos compuestos por el mismo número de triángulos y cuya regla esencial es el aumento progresivo de su tamaño desde el interior hasta el exterior de la roseta. Aparece antes del cambio de Era en Pompeya y es frecuente en la musivaria itálica alto-imperial, especialmente en la ostiense,²⁸ aunque su difusión y su pervivencia se aprecia en pavimentos tardíos fechados en la segunda mitad del siglo VI. En Hispania se documenta en mosaicos, particularmente de los siglos II y III, así como en Grecia, donde en muchos casos responde a una rica policromía, interpretada como característica propia del denominado grupo oriental.²⁹

Evidentemente, no en todos los mosaicos se reproduce el mismo número de anillos ni de triángulos, aunque un estudio detenido de este tipo de composición revela la frecuente repetición de determinados números,³⁰ así como la proporción entre el número de triángulos -16 y 32, o 12, 24 y 48- y de anillos concéntricos, poniendo de manifiesto que el dibujo de la roseta estaba sometido a unas reglas, probablemente con unas medidas fijas, y no en función de las dimensiones del pavimento a decorar.

Es de destacar que en algunas de estas composiciones la cabeza de Medusa destaca en el círculo central. Es el caso de algunos ejemplares hispanos, como los de Carmona, Carranque y Alcolea del Río,³¹ entre otros, y una de las notas más llamativas de los hallados en Grecia, tanto en los mo-

28. Becatti 1961, n.ºs 153 y 423, lám. LXX-LXXI.

29. Luzón Nogué 1988, 231, n.ºs 1-4 y 7.

30. Luzón Nogué 1988, 213-241.

31. Neira Jiménez 1998, 223-246.

saicos policromos procedentes del Pireo y Corinto,³² como en otros cuatro de rosetas bícromas, dos descubiertos en Patras, uno en Cnosos y otro en Tasos.³³ A pesar de la difusión de este esquema compositivo, es de suponer, no obstante, que el pavimento incluido en *La Caída del Imperio Romano* haya sido inspirado por un mosaico itálico, como el bícromo de la casa de Apuleyo en *Ostia Antica*,³⁴ éste último también con la cabeza de Medusa en el centro, aunque con menor número de anillos, concéntricos, 11 en el ejemplar ostiense.

Es de reseñar la incorporación de una composición bien documentada, incluyendo la disposición en su centro de la cabeza de Medusa. Llama la atención a este respecto la elección de la Gorgona para decorar el pavimento de un *cubiculum*, cuando, dado su carácter apotropaico, lo más frecuente es hallar su rostro en mosaicos de vestíbulos y estancias termales con la misión de ahuyentar a los malos espíritus y proteger a los habitantes de una residencia y/o a los usuarios de las termas.³⁵

¿O acaso quien seleccionó la cabeza de Medusa inscrita en una roseta de líneas concéntricas de triángulos curvilíneos para el pavimento del *cubiculum* de Lucila, conocía el simbolismo apotropaico de la Gorgona y pretendía escenificar así la protección de aquella estancia?

No olvidemos que el valor apotropaico de Medusa terminó por exceder el ámbito estrictamente bélico, de tal modo que, sin perder su lugar primordial en corazas y escudos a título individual, pasó también a ocupar y protagonizar con su presencia otros ámbitos de la esfera pública y la esfera privada de índole doméstica, donde está representada en numerosos pavimentos de *domus* y residencias de *villae* documentados en todo el Imperio. No es de extrañar, si se considera el temor que, según los testimonios de las fuentes literarias antiguas, muchos romanos sentían ante el posible influjo de los malos espíritus, capaces de causar no sólo enfermedades, sino todo tipo de tragedias y males para los habitantes de la casa. Por esta razón, el Gorgoneion destaca en el círculo central de numerosos mosaicos, que en un gran número pavimentaban las primeras estancias de acceso al interior de la casa para evitar de raíz la infiltración de los malos espíritus, gracias a la protección expresa de Medusa, cuya representación, según las creencias

32. Luzón Nogué 1988, n.º 1-2, figs. 5-6.

33. Neira Jiménez 1998, 230.

34. Becatti 1961, n.º 153, lám. LXX.

35. Neira Jiménez 2015, 32-55.

de quienes la seleccionaron, habría de disuadir y ahuyentar a quiénes pretendieran penetrar en el interior con malas intenciones.

En conclusión, tal y como apuntábamos a propósito de los mosaicos en *Espartaco*,³⁶ la incoherencia de la decoración musiva en el género Péplum podría explicarse en virtud de su perspectiva contemporánea, testimoniando hasta qué punto la recurrencia a la antigüedad en el cine es tan sólo un punto de partida, un auténtico pretexto que permite abordar, suscitar y poner de manifiesto cuestiones y preocupaciones propias de una sociedad, un sector o un grupo, coetáneas de cada proyección.

36. Neira Jiménez 2010, 1781-1782.

Bibliografía

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M.^a 2013. “El desnudo y la representación de atletas”, en: L. Neira Jiménez (coord. - ed.), *Desnudo y Cultura. La construcción del cuerpo en los mosaicos romanos*, Madrid: CVG, 183-191, figs. 77-90.
- AURIGEMMA, S. 1926. *I mosaici di Zliten*, Roma: Società editrice d'arte illustrata.
- BALMELLE, C. 1985. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris: Picard.
- BECATTI, G. 1961. *Scavi di Ostia IV: Mosaici e Pavimenti Marmorei*, vols. I y II, Roma: Libreria dello Stato.
- BLAKE, M. E. 1940. “Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity”, *Memoirs of the American Academy in Rome* 17, 81-91.
- BLANCO FREJEIRO, A. 1950. “Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional”, *Archivo Español de Arqueología* 23.79, 127-142.
- DUNBABIN, K. M. D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- EDELSTEIN, G. 1987. “Notes and Newsiglo ‘En Ya’el, 1986”, *Israel Exploration Journal* 37, 190-191.
- INSALACO, A. 1984. “S. Cesareo de Appia e le teme Commodiane”, *Bolletino della Unione Storia ed Arte* 38, 82-89.
- INSALACO, A. 1989. “I mosaici degli atleti dalle Terme di Caracalla”, *Archeologia Classica* 41, 293-327.
- KHANOUSI, M. 1991, “Les spectacles de jeux athlétiques et de pugilat dans l’Afrique romaine”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 98, 315-322.
- KRAUSE, C. 2006. *Villa Jovis. L’edificio residenziale*, Napoli: Electa.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M.^a 1988. “La roseta de triángulos curvilíneos en el mosaico romano”, *Anejos de Gerión* 1, 213-241.
- NEIRA JIMÉNEZ, L. 1994. “Mosaicos romanos con nereidas y tritones. Su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de Africa e Hispania”, en: A. Mastino (a cura di), *Atti del X Convegno Internazionale di Studio. Nuove scoperte epigrafiche nel Nord Africa ed in Sardegna*, Sassari: Editrice Archivio Fotografico Sardo, 1259-1278.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 1997. “Algunas consideraciones sobre mosaicos romanos con nereidas y tritones en ambientes termales de Hispania”, en: M.^a J. Pérex Agorreta (ed.), *Termalismo Antiguo. Actas del I Congreso Peninsular (Arnedillo 1996)*, Madrid: Casa de Velázquez - UNED, 481-496.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 1997a. “Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad Tardía”, *Antigüedad y Cristianismo* 14, 363-402, figs. 1-83.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 1998. “Paralelos en la musivaria romana de Grecia e Hispania. A propósito de un mosaico de Alcolea del Río y un pavimento de Mitilene”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 9, 223-246.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 2002. *La representación del ‘thiasos’ marino en los mosaicos romanos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid (<http://eprintsigloucm.es/2358>).

NEIRA JIMÉNEZ, L. 2008. “Acerca de algunas representaciones de esclavos en mosaicos romanos del Norte de África y Sicilia”, en: J. González *et al.* (a cura di), *L’Africa Romana. Le ricchezze dell’Africa. Risorse, produzioni, scambi. Atti del XVII convegno di studio (Sevilla 2006)*, Roma: Carocci Editore, 2125-2137, figs. 1-6.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 2009. “La esclavitud en la Antigüedad. Historia y cine”, en: B. de las Heras - V. de la Cruz (eds.), *Filmando la historia: representaciones del pasado en el cine*, Madrid: Ediciones J. C., 11-27.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 2010. “Mosaicos ‘romanos’ en el cine. Consideraciones en torno a su uso a propósito de *Espartaco*”, en: C. Fornis *et al.* (eds.), *Dialéctica histórica y compromiso social: Homenaje a Domingo Plácido*, Zaragoza: Libros Pórtico, 1775-1789, láms. 1-5.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 2011, “Un mundo de imágenes: *munera gladiatoria* sobre mosaico”, en: D. Vaquerizo Gil - M. D. Baena Alcántara - C. Márquez-Moreno (eds.), *Córdoba, reflejo de Roma*, Córdoba: Excmo. Ayuntamiento de Córdoba - Junta de Andalucía - Diputación de Córdoba - Fundación Viana - Universidad de Córdoba, 240-243, figs. 1-10.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 2015. “Medusa en los mosaicos romanos. De la mirada que petrificaba a una mirada apotropaica”, *Ars & Humanitas Študije. Revista de la Universidad de Ljubljana* 9/1, 32-55, figs. 1-15.

NEIRA JIMÉNEZ, L. 2015a. “A pugilatum scene in the frigidarium’s vault mosaic of the baths of the roman *villa* at Silin (Tripolitania)”, en: G. Trovabene (a cura di), *XII Colloquio AIEMA. Atti*, Verona: Scripta Edizioni, 319-325, figs. 1-6.

NEWBY, Z. 2002. “Greek Athletics as Roman Spectacle: the Mosaics from Roma and Ostia”, *Papers of the British School at Rome* 70, 177-203.

PARLASCA, K. 1959. *Die römische Mosaiken in Deutschland*, Berlin: Walter de Gruyter

ROUSSIN, L. 1994. "A Roman villa in Jerusalem; newly discovered mosaics at Ein Yael", *Journal of Roman Archaeology. Supplement* 9.1, 30-43.

SOLOMON, J. 1978. *The Ancient World in the Cinema*, New Haven: Yale University Press.

THULLIER, J. P. 1996. *Le sport dans la Rome Antique*, Paris: Éditions Errance.

Figuras



Fig. 1. Fotograma del filme *La Túnica Sagrada* (1953). *Opus sectile* en la villa Iovis de Tiberio.



Fig. 2. Fotograma del filme *La Túnica Sagrada* (1953). *Opus sectile* en el palacio de Calígula.



Fig. 3. Fotograma del filme *La Túnica Sagrada* (1953). *Domus* de la familia de Marcelo.



Fig. 4. Fotograma del filme *Ben-Hur* (1959). *Opus tessellatum* de una estancia termal en Judea.



Fig. 5. Fotograma del filme *Ben-Hur* (1959). *Opus tessellatum* con representación de una nereida sobre hipocampo en una estancia termal en Judea.



Fig. 6. Fotograma del filme *La caída del Imperio Romano* (1964). *Opus tessellatum* de una estancia termal con escenas alusivas a la arena en torno a una cabeza de Medusa.



Fig. 7. Fotograma del filme *La caída del Imperio Romano* (1964).
Detalle del pavimento citado con la cabeza de Medusa.



Fig. 8. Fotograma del filme *La caída del Imperio Romano* (1964). Mosaicos parietales de *opus tessellatum* en las termas del Palacio de Cómodo, con representaciones de atletas.



Fig. 9. Mosaicos de las termas de Caracalla (Neira Jiménez).



Fig. 10. Fotograma del filme *La caída del Imperio Romano* (1964).
Opus tessellatum del *cubiculum* de Lucila en el palacio imperial.