LA IMAGEN DE LA ANTIGÜEDAD HISPANA EN LA PLÁSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Fernando Quesada Sanz

Fernando Quesada Sanz
(1996)
En R. Olmos (ed.)
Al otro lado del espejo.
Aproximación a la imagen ibérica.
Colección Lynx. Madrid, pp. 211-238.

A Patricia e Ignacio, amigos.

El presente texto no formó parte del Curso La sociedad ibérica en el espejo de su imagen, *pero se integró en las labores de un proyecto complementario de investigación de la Comunidad Autónoma de Madrid, en el que quisimos analizar la invención de lo ibérico en la España del siglo XIX. Por su gran interés lo recogemos en estas páginas. El lector tendrá así un complemento a la lectura historiográfica de los primeros textos eruditos que ofrecemos en nuestro capítulo "Una aproximación historiográfica a las imágenes ibéricas. Algunos textos e ideas para una discusión". La bibliografía de dicho capítulo se incluye a continuación del mismo*

Los editores

I. EL NACIONALISMO EUROPEO Y LA MIRADA AL PASADO

El desatado nacionalismo europeo de la segunda mitad del siglo XIX buscó siempre un fundamento ideológico, y al tiempo emocional, a sus postulados, sobre todo en términos de devenir histórico. No es por ello extraño que se manifestara en las diferentes naciones-estado una fuerte inclinación a tender una suerte de hilo espiritual que vendría a enlazar, salvando el tiempo, los diferentes pueblos prerromanos de Europa con las respectivas naciones del presente. En particular, se estableció una especial vinculación con los distintos pueblos (britones, galos, germanos, helvecios, iberos, celtíberos...) que resistieron la conquista romana. Se ensalzaron, sobre todo a partir de 1860, las virtudes viriles y militares de los antiguos pueblos y de sus caudillos, entendidas como modelo a imitar y como precedente reconocible. En Italia, comprensiblemente, se realzó por el contrario el pasado imperial romano, y no sólo en época fascista, sino desde antes (Torelli, 1991). Son bien conocidas las consecuencias que tuvieron estas ideas para la Arqueología y para la política, desde el pensamiento de G. Kosinna en adelante (Clark, 1980, p.235 ss.; Arnold, 1990; Trigger, 1992, p.158).

Las formas de pensamiento decimonónico descritas tuvieron un reflejo evidente en la investigación arqueológica, pues-

to que era ésta la forma más directa de obtener información sobre el pasado, no tamizada por las fuentes romanas. Una de sus manifestaciones más conocidas es el impulso dado por Napoleón III a las excavaciones en Alesia y el enaltecimiento de la figura de Vercingetorix (Ruiz Zapatero, 1993, p.38; Gómez Pantoja y Güemes, 1994); estos acontecimientos son contemporáneos de las primeras excavaciones en Numancia a partir de 1861 (Ayarzagüena, 1992, p.118).

En España son además dignas de recuerdo las diversas reacciones patrióticas producidas ante las publicaciones de Schulten tras sus excavaciones en Numancia décadas después (Gómez Santacruz, 1914; Viñas Filloy, 1994), y la exaltación de las gestas de Sagunto, Numancia o Viriato desde el s. XIX (Quesada, 1991, pp.101-105; Díaz-Andreu, 1993b) exaltación que perduró, acentuada si cabe, durante los años cuarenta (Cabré, 1943, pp.29-39; también en la escuela, Ortiz Muñoz, 1954, pp.27 y 30-40; Pemán, 1954, pp.28-35)[1], los setenta (Ortego, 1975, p.7) y duró, en algunos casos, hasta los ochenta (Gárate, 1981, pp. 8-9). En particular, esta glorificación del pasado prerromano ha sido manifiesta en los manuales de historia, escolares y universitarios, desde el s. XIX y durante toda la primera mitad del XX (Lafuente, 1850; Pemán, 1950; Ortíz Muñoz, 1954; discusión en Díaz-Andreu, 1993b, Ruiz Zapatero, 1993, p.40 y nota 48) y en la literatura histórica (Olmos, 1993).

Es quizá ominoso el que en estos años de resurgir nacionalista incluso violento, la arqueología y la historia antigua sigan siendo argumentos utilizables y utilizados en el juego político, no sólo en naciones donde pasado histórico e identidad nacional se confunden, como en Israel (Trigger, 1992, pp.175-176), sino, de nuevo, en la vieja Europa, sobre todo en contextos populares[2]. Aunque ahora más a menudo se utilice la arqueología con fines supuestamente loables tendentes a la nnidad europea, los métodos que se están empleando son igualmente discutibles (Ruiz Zapatero, 1993, p.54 y nota 107), y constituyen armas de múltiples e impredecibles filos. La proliferación de cómics basados en héroes antiguos -ya no sólo *Asterix o El Jabato*- (Kristiansen, 1993, p.4 ss.), y sobre todo de libros de divulgación dirigidos a un público infantil, nos coloca ante una encrucijada cuyo ulterior desarrollo es todavía confuso. Grandes exposiciones de alcance internacional, como *I Celti* (Venecia, 1991) o *Vercingetorix et Alesia* (St. Germain-en-Laye, 1994) no ayudan a clarificar la confusión, y menos aún títulos de libros como *Nos Ancêtres les Gaulois* (Viallaneix y Ehrard, 1982). Es por ejemplo significativo que cuando se emplean elementos de la Antigüedad como símbolos en publicidad snpuestamente inocua, se aprecia, hoy como en los alegatos nacionalistas de ayer, una tendencia a escoger en cada nación lo que la mayoría de la gente *percibe* como el momento más significativo, atractivo o glorioso de su pasado (p. ej., Kristiansen 1993, p.6; Pérez Rojas y Alcaide, 1993).

II. NACIONALISMO, ARQUEOLOGÍA, ARTE Y LITERATURA

Pero, regresando al nacionalismo decimonónico, vamos a profuudizar ahora en un aspecto significativo: cómo se expresó en el arte y la literatura la deseada vinculación entre presente y pasado, entre la realidad del XIX y las gestas, heroizadas, de los pueblos prerromanos. Dado el impacto público y visual de las artes plásticas, en las que nos centraremos, los ejemplos que vamos a presentar resultan sumamente expresivos.

El nacionalismo de justificación "arqueológica" se ha reflejado a menudo en la literatura, como muchos y notables estudios recientes de R. Olmos[3] vienen mostrando (Olmos, 1992 y numerosos artículos en *Revista de Arqueología* durante 1992, 1993 y 1994). En particular, la novela española acudió en ocasiones a un nacionalismo arqneológico explícito, como ocurre en la novela de V. Blasco Ibáñez, *Sonnica la Cortesana* (Olmos, 1993, p.367). Con todo, los literatos españoles prefirieron por lo general acogerse al Medievo, y a figuras como el Cid, en su búsqueda de las raíces de la identidad nacional (Bendala, 1989, pp.8-10; Díaz-Andreu, 1993b, p.6).

La plástica, y en especial la pintura, con su mayor libertad para recrear temas complejos, se relacionó en el XIX con el lenguaje literario a través de la influencia que ejercieron los Manuales de historia, y en particular la *Historia General de España* del Padre Mariana y la obra del mismo título de

Modesto Lafuente (Reyero, 1989, pp.38-39). Pero además, incluso la novela histórica sirvió en ocasiones como fuente de inspiración de los artistas (Reyero, 1989, p.40-41), que por demás siguieron la tendencia literaria de centrarse en temas medievales más que en los antiguos (Reyero, 1987, pp.46-266; 1993, pp.41 ss.; sobre todo, 1989, pp.109 ss.). La interacción entre literatura, pintura y quizá sobre todo los grabados enriqueció notablemente la búsqueda de una imagen del pasado.

III. LAS ARTES PLÁSTICAS: EL CASO EUROPEO

Las artes plásticas no fueron ajenas a las tendencias nacionalistas e historicistas, que se manifestaron con especial claridad en aquellos estados interesados en vincular su pasado prerromano resistente al Imperio con su momento presente. A título de ejemplo, recordamos algunos ejemplos de escultura pública de tema antiguo en ciudades europeas, ejemplos que nos servirán para enmarcar mejor el caso español.

En uno de los lugares más emblemáticos de Londres, a los pies del Big Ben, junto al pnente de Westminster, se encuentra la estatua de la reina Boadicea o Boudicca (Fig. 103), gobernante de los *Iceni*, que se levantó contra los romanos en época de Nerón y antes de ser vencida arrasó *Camulodunum* (Colchester), *Londinium* (Londres) y *Verulamium* (St. Albans)[4]. Boadicea es a la tradición británica lo que Vercingetorix a la francesa o Arminio a la germana. El monumento, en bronce, fue modelado por Thomas Thornycroft y regalado a la ciudad de Londres por su hijo[5]. El orgullo del Imperio Británico de fines de siglo queda bien manifiesto en el texto grabado en el pedestal, alusivo al glorioso destino de los descendientes británicos de la reina: *Regions Caesar never knew thy posterity shall sway*[6]. La reina aparece ergnida sobre su carro, solemne, diademada, dorífora, en la actitud de una divinidad helenística. Los caballos, modelados a partir del natural, se alzan en media corveta. Sus dos acompañantes, agachados, apenas se distinguen. El carro de guerra britón, ya descrito por César, y adjudicado expresamente a la reina por Tácito (*An.* XIV, 35,1), aparece enriquecido con unas exóticas hoces o *falces* que sobresaleu del eje de las ruedas. Estas hoces no están documentadas arqueológieamente en los carros britones (Anderson, 1965, p.350; Rivet, 1979, pp.130-132; Piggott, 1983, pp.233-234; Ritchie, 1985, pp.33-34), y todo indiea que las referencias literarias son corrupciones o interpolaciones. influidas por los informes antiguos sobre los carros persas aqueménidas -estos sí falcados- que se enfrentaron con Alejandro Magno.

Todo se conjuga. pues, en la escultura, para heroizar la figura de la reina. y con ella la de los britones, mezclando elementos clásicos (la efigie de la reina, bien alejada de la imagen etnográfica que nos da Dion Casio), locales (el carro) e incluso otros exóticos (las hoces[7]) para obtener el efecto deseado. Finalmente, el epígrafe de la base explicita el vínculo entre pasado y presente.

El grupo escultórico de Thornycroft no fue único. Sabemos de varias esculturas más, dedicadas a Boadicea: John Thomas esculpió hacia mediados de siglo una Boadicea en dos versiones, una en mármol y otra en bronce. La primera se ha perdido, aparentemente, mientras que la segunda sobrevive en la Birmingham City Art Gallery (Read, 1982, pp.145 y 209). Otra estatua de la reina, por Havard Thomas, adornaba a fines del s. XIX el Ayuntamiento de Cardiff (Read, 1982, p.368).

Hemos comentado con cierto detalle el caso británico, pero una mirada a las demás naciones-estado europeas nos revela un panorama similar. Las grandes potencias proporcionan, sin duda, los ejemplos más espectaculares y numerosos. En Francia es donde encontramos un repertorio mayor, bien estudiado además, tanto en pintura (Vaisse, 1982) como en escultura (Pingeot, 1982). Ambos autores enfatizan el apoyo oficial a la pintura y escultura "de historia" tanto bajo Napoleón III como en la Tercera República (Vaisse, 1982, p.321 y discusión, p.327). En concreto, el repertorio escultórico impresiona tanto por la cantidad de artistas que tocaron el tema de los antiguos galos (más de 130 diferentes, sumando en torno a 200 obras), como por la variedad de temas concretos (Vercingetorix y Brenno están bien representados, pero la lista remática abarca casi cuarenta opciones) (Pingeot, 1982, p.262-271). Los temas preferidos se sintetizan bien en los gra-

103

104

105

103 La reina Boodicea en su carro. T. Thronycroft. 1856-1902.
Westminster, Londres.

104. La rendición de Vercingetorix. Grabado francés de c 1870

105. La Defensa de Zaragoza J. Álvarez Cubero. 1818.
Casón del Buen Retiro. Madrid.

bados decimonónicos recogidos por Brunaux y Lambot (1987). El jefe galo (p.10), provisto con un anacrónico armamento de la Edad del Bronce, es copia de una estatua de Emmanuel Fremiet presentada en el Salón de 1864, conservada en Saint-Germain en Laye (véase Viallaeix y Ehrard, 1982, catálogo gráfico); el orgullo de Vercingetorix derrotado que arroja sus armas a los pies de un César afeminado (Brunaux y Lambot, 1987, p.44) (Fig.104) tiene en cambio un trasunto cómico moderno en una viñeta de *El Escudo Arverno*, de la serie de *Asterix*; por fin, el odio contra el torvo opresor romano es manifiesto en otro grabado tremendista publicado en 1870 (Brunaux y Lambot, 1987, p.83).

También las potencias menores buscaron sus propios mitos, héroes y tradiciones. Así, en Dinamarca se enfatizó en el arte del XIX la delimitación del territorio nacional frente al de los germanos/alemanes, como expresa gráficamente un curioso grabado de Lorenz Frølich (1855) que, representando a la reina Thyra, en realidad remontaba al remoto pasado la delimitación de la frontera danesa (Kristiansen, 1993, p.9). Sólo ocho años después, en 1863, el naciente imperio alemán invadía los ducados de Schleswig-Holstein. En Bélgica encontramos una expresión más significativa aún en forma de escultura colocada en espacios público, en concreto la estatua de Ambiorix, jefe de los Eburones, conservada en Tongern. Dicha estatua (Richtie, 1985, p.11) es un compendio de "fabricación" heorizante. Tampoco Suiza escapa a esta tendencia (Ruiz Zapatero, 1993, p.38, nota 43).

IV. EL CASO DE ESPAÑA

Según se ha indicado, España no fue ajena, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, y sobre todo entre 1850 y 1900, a la expresión plástica de un nacionalismo de justificación histórica. Una variante consistió en expresar epopeyas recientes mediante el recurso a imágenes de raíz clásica; otra, muy distinta, representaba directamente, en pintura o escultura, escenas de ese pasado que se quería ligar al presente.

IV.1. Acontecimientos recientes con ropaje clásico

No nos entretendremos apenas en la primera línea de las descritas. La idea de narrar con imaginería clásica sucesos o símbolos modernos no es única de España, ni mucho menos. Por ejemplo en Inglaterra, Sir Richard Westmacott creó entre 1814 y 1822, con bronce fundido de cañones tomados a las fuerzas de Napoleón, nn gran Aquiles combatiente, en desnudo heroico, dedicado al Duque de Wellington y a sus "bravos compañeros de armas". El que la suscripción popular de este desnudo de un atleta de varios metros fuera pagada en exclusiva por mujeres no dejó de causar cierto regocijo en la Gran Bretaña de principios del XIX. Realizada todavía en vida del Duque, se explica por qué se eligió simbólicamente para este monumento la efigie de Aquiles (Read, 1982, pp. 91-92).

Quizá el mejor ejemplo de esta tendencia en España, libre de personalización, es el grupo marmóreo neoclásico creado por Álvarez Cubero en 1818, dedicado a la Defensa de Zaragoza (Fig.105). El recuerdo del sangriento asedio por las fuerzas francesas, todavía reciente, no se expresa con el vigor directo que tendrá más adelante la pintura de un César Alvarez Dumont, sino de manera más elíptica. El grupo se inspira directamente en la copia romana marmórea (Museo de las Termas, Pollitt, 1989, p.155) del grupo helenístico de Pérgamo que representa a un galo suicidándose mientras sostiene el cuerpo exangüe de su mujer (p. ej. Pardo, 1951, p.72; Arias Anglés, 1989, pp. 445-446; Quesada Martín, 1992, p.156). En Cubero, el brazo que empuña el arma del imposible suicidio helenístico se convierte en la expresión plástica de resistencia y vigor; el cadáver de la mujer se ha transmutado en un anciano padre herido y arrodillado que con todo muestra en su expresión la voluntad de una resistencia a ultranza. El héroe aragonés anónimo[8] se ha convertido aquí en un personaje de la Antigüedad, pero no en un antiguo ibero, sino en un héroe clásico. No es de extrañar pues que en la Roma del XIX también se conociera el grupo de Cubero como 'Néstor y Antíloco' (y no Héctor como erróneamente figura en Quesada Martín, 1992, p.158). Esta escultura es muy anterior en el tiempo a casi todas las obras que analizaremos en las páginas siguientes, salvo el Viriato de Madrazo, obra también puramente neoclásica. En realidad, la mayoría de los

cnadros y escultnras qne comentaremos se encnadran más bien dentro de nn historicismo romántico (Arias Anglés, 1992, p.28).

El grnpo de Cnbero, sin duda el más importante, no es único en esta tendencia. Recordamos por ejemplo el relieve, bastante anterior, de José Guerra, *El rey moro de Granada entrega a San Fernando las llaves de la ciudad de Jaén* (1778). El relieve pertenece a la serie de bajorrelieves académicos del XVIII (Pardo Canalís, 1951, p.45 y fig. 19). y está claramente inspirado en la Columna Trajana, hasta el punto que resnlta cómico ver en primer plano al rey Santo rodeado de obispos, y a sus pies nnos moros que más parecen dacios, por no decir nada de los soldados-legionarios que se apelotonan en el fondo (Fig. 106).

IV. 2. La imagen decimonónica del héroe antiguo

La segunda línea de expresión plástica descrita es la qne alnde directamente a sucesos de la Antigüedad hispana, y no a sucesos modernos interpretados en clave antigua. Es, con mucho, más frecnente que la anterior, y va a ser ahora objeto de un análisis más detallado. Para ello hemos optado por repasar los cuatro temas más significativos que escogieron los artistas decimonónicos, por orden de cronología de los acontecimientos: Sagunto, Indíbil y Mandonio, Numancia y Viriato; a medida que surjan cuestiones de interés en las obras estudiadas, se harán los comentarios y discusiones pertinentes. De ese modo, cada obra enriqnecerá el comentario de las que siguen.

Con todo, debemos realizar algunas consideraciones generales previas para enfocar el tema en su justa perspectiva.

Hay qne recalcar sobre todo que dentro del fenómeno de "pintura de historia", la Antigüedad es con todo un tema menor en comparación por ejemplo con el Medievo (Bendala 1986; Reyero, 1987, pp.46-266; 1989, pp.112-119). Eu particular, a la hora de buscar temas nacionalistas, Colón y los Reyes Católicos son elecciones más obvias.

Dentro de los temas antiguos, los asociados al "pasado nacional" constituyen además una fracción del total: son casi más numerosos los temas "nobles" y ejemplificadores tomados del pasado grecorromano (*La Continencia de Escipion, La Educación de los Gracos*, etc.) (Reyero, 1993, p.38).

De entre los grandes temas definidos por C. Reyero para la pintura de historia (Reyero, 1989, pp. 109 ss.): independencia, nnidad, gloria, heroísmo trágico, hidalgnía, libertad, legitimidad, religión, orgullo local, etc., la Antigüedad resulta tema adecuado sobre todo (en escultura y en pintura) para las ideas de independencia, libertad y heroísmo trágico (Sagnnto, Nnmancia, Viriato...), mientras qne lo es mny poco para otros (unidad, religión). De hecho, por lo que se refiere a la idea de nnidad, algnnos de los temas antignos fueron ntilizados dnrante el siglo XIX para exaltar las particularidades del carácter racial peninsnlar, y a la vez las particularidades locales: se pretendió que Viriato era zamorano antes que otra cosa; Indíbil y Mandonio se convirtieron en símbolos catalanes y en particnlar ilerdenses (*vid. infra*).

Quizá en parte por la ansencia en la Antigüedad de temas aptos para expresar ideas que eran clave en el XIX (religión, monarquía, unidad) los temas prerromanos son comparativamente escasos frente a los medievales o renacentistas, sobre todo cuando interviene el Estado como comprador (y no debe despreciarse la importancia del impnlso oficial y del religioso en todos los estados enropeos, cf. Arias Anglés, 1986, pp.208-9; 1992, p.28; Reyero, 1989, pp.19-30 y 48-50; Díez, 1993, p.81 ss.; Escultura, 1989, p.65 ss. y 87 ss.; Read, 1982, pp.82 ss.; Vaisse, 1982, pp.321 ss.). De hecho, en España la mayoría de los encargos a artistas se debieron en mayor o menor medida al mundo oficial, mientras que la clientela burguesa prefería otros temas (Reyero, 1989, p.47), aunque se interesase en la historia sobre todo a fines del XIX (Díez, 1993, p.95; Reyero, 1989, pp.30-32). La cnestión religiosa no dejó tampoco de plantear dificultades a la hora de ensalzar las virtudes de los primitivos hispanos, lo que a veces forzó algunas maniobras dialécticas[9]. De hecho, algún crítico de mediados del XIX distinguía explícitamente entre cuadros "de historia sagrada" y "profana" (Pedro Madrazo en la exposicióu de 1847, citado por Arias Anglés, 1986, pp.207).

Pantorba (1980, pp.417 ss.) relaciona los cuadros presentados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, cuadros que constituyen una muestra representativa del total de los lienzos de tema histórico. Pues bien: frente a sólo nueve cua-

dros de tema antiguo, Pantorba recoge una lista de 175 cuadros medievales (incluyendo los Reyes Católicos pero sin inclnir a Colón y temas del Descubrimiento); frente a dos "Saguntos" o un "Viriato" hay 10 "Cid"[10]. No es un caso único; en Francia predominan también los temas medievales nacionales (Arias Anglés, 1986, p.186).

Con todo, y como ha señalado el mismo Reyero (1993, p.39), uno de los mejores enfoques para entender la pintura histórica en España parte de entenderla como un espejo de la "conciencia nacional" que configura una "idea histórica de España". La escultura comparte esta ideología pero, limitada como está a figuras individuales o a grupos reducidos, se centra en la figura individual heroica y heroizada más que en colectivos. Es pues lógico que en pintura abunden más los "Sagnnto" y "Numancia", y en escultura los "Viriato" o "Indíbil"; ambas técnicas comparten sin embargo una idea común, porque la tendencia heroizante y glorificadora es también central a la técnica pictórica (Reyero, 1993, p.40); ambas técnicas, además, comparten un fuerte componente didáctico y ejemplarizante.

Más discutible que la remisión de grandes ideales al pasado remoto es la vinculación de ciertos temas a situaciones políticas concretas del s. XIX. Desde José de Madrazo se da esta situación en ciertas ocasiones (Díez, 1993, p.72; Arias Anglés, 1986, pp.192-193 se muestra más dubitativo), aunque se ha defendido que el trazado de paralelismos políticos implícitos no aparece en época isabelina aunque sí antes (Quesada Martín, 1992, p.204), visión claramente contestada por otros autores (Díez, 1993, p.78).

El largo espacio temporal y artístico que trataremos no afecta a lo esencial de nuestra argumentación; aunque las obras que vamos a tratar abarcan desde el neoclasicismo al Romanticismo y más allá (Arias Anglés, 1986, p.189), este hecho no nos afecta temáticamente porque, como ha indicado Maria Jesús Qnesada (1992, p.202): "Por lo demás, el hombre romántico admira el cuadro de Historia porqne aspira a que se convierta en el vehículo que inmortalice el pasado, de manera tal que aquel espíritu didáctico que parecía envolver siempre la producción artística neoclásica, continúa en los cuadros de Historia a lo largo de la época romántica" (ver también Reyero, 1989, pp. 74 ss.).

IV. 3 Sagunto

El tema del asedio, conqnista y destrucción de Sagnnto por Aníbal, o más bien el de la heroica resistencia de sns habitantes, es pretexto para varios cnadros, pero muy poca escultura[11]. Alguno, como el de María Soledad Garrido, presentado a la Exposición Nacional de 1878 (Pantorba, 1880, p.417), representaba *El sacrificio de las saguntinas*, y fue maltratado ferozmente por la crítica (Reyero, 1987, p.24). Sabemos además de otra *Destrucción de Sagunto*, que quedó inconclusa, de Francisco Sainz († 1853), y de un tercer cuadro de Ricardo Alós y Serra (Reyero, 1987, pp.22-24).

Pero sin duda el cuadro de mayor categoría, y con mucho el más conocido, es *El último día de Sagunto* (1869) de Francisco Domingo Marqués (1869), que ha sido reproducido, degradándolo incluso, en innumerables libros, e incluso estampas (Sandoval, sin fecha, p.16). Se tata de nn lienzo de peqneño tamaño para lo habitual en estas obras (0.86x1.37 m.), pero de gran monumentalidad interna. Ha sido repetidamente estudiado (en último lugar, Díez 1993, pp.270-273; pero ver también sobre todo Reyero, 1987, pp.22-24; Gracia Beneyto, 1981; Benlliure, 1916).

A partir de esta obra nos centraremos en dos cuestiones: en primer lugar, la de su esquema compositivo; en segundo, la de la búsqueda de la 'fidelidad histórica' en este género artístico.

Por lo que se refiere a la primera cuestión, se han hallado paralelos y precedentes formales y coloristas para el cuadro de Domingo Marqués en la *Balsa de la Medusa* y en *El coracero herido* de Géricault, según propuso Gracia Beneyto (1981, pp.109), a quien se ha seguido en lo sucesivo (cf. Reyero, 1987, pp.24), aunque Díez (1993, p.272) sugiere además una influencia de Delacroix.

Sin negar o discutir estas influencias, creemos sin embargo posible proponer otra, aún más notable, en la composición global del cuadro, influencia qne además se remonta al pasado clásico tan querido y deseado.

La posición ladeada en el conjunto y la postura de Aníbal,

subido en un carro que avanza hacia la izquierda, con el brazo derecho extendido, son elementos que nos traen de inmediato a la memoria la composición, postura y gestos muy similares de Darío y su carro en el famoso *Mosaico de Alejandro* hallado en la Casa del Fauno de Pompeya, hoy conservado en el Museo Nacional de Nápoles, mosaico que además presenta un formato y distribución de volúmenes muy similar. Cierto que en el cnadro de Domingo falta la figura de Alejandro, y por tanto el jnego de miradas cruzadas que en el mosaico helenístico es clave de la composición. Sin embargo, en la posición que ocupa Alejandro en el mosaico, Domingo Marqués coloca un saguntino que, desesperado, se mesa los cabellos y mira al cielo, marcando un contrapunto dramático con Aníbal. Las armas caídas en primer plano, el relativo hueco en el centro-izquierda de la composición del cuadro (que en el mosaico se rellena con un árbol) son aún más elementos, secundarios, que acrecientan el paralelismo.

Por lo demás, el joven pensionado que era Domingo cuando pintó el cuadro en Roma (Díez, 1993, p.270) podía conocer perfectamente el mosaico, que había sido extraido de las cenizas pompeyanas en 1830, cuarenta años antes, y que había sido ampliamente reproducido y discutido ya en 1850 (Elvira, 1992, p. 28 y 47; Pollitt, 1989, pp.89 y 471, nota 42).

En todo caso, la inspiración de escultores y pintores del XIX en temas clásicos es tan habitual que este hecho no debe llamar la atención más que por el hecho de que Domingo aprovechó una de las pocas muestras supervivientes -aunque transformada en mosaico- de la pintura clásica.

La segunda cuestión a la que queremos aludir, a partir de la oportunidad que nos proporciona el cuadro de tema saguntino, es a la fidelidad histórico-arqueológica como objetivo deseado en la representación de ropajes, armas y arquitecturas, en la pintura y escultura de género histórico.

J.L. Díez, en último lugar y entre otros muchos autores, ha recalcado con insistencia la preocupación de los artistas decimonónicos por reproducir con fidelidad los *realia* representados en los cuadros históricos, la "fidelidad arqueológica que caracteriza el género (Díez, ed. 1993, p.266; también Arias Anglés, 1986, pp. 200-201)[12]. Dicha preocupación no fue exclusiva de la pintura española, puesto que desde David era también objetivo importante en Europa (Arias Anglés, 1986, p.188).

Reyero entrecomilla con cierta ironía las críticas decimonónicas a la falta de verismo de algunas obras, (por ejemplo, Reyero, 1987, p.33; 1989, p.8). Opinamos con todo que ese rigor erudito que para el artista actual, incluso para el historiador del arte, es secundario, era sin embargo uno de los criterios por los que se medía y juzgaba un cuadro "de historia" en el s. XIX. Si no queremos proyectar a ese momento nuestra forma de ver las cosas, habremos de reconocer que si el *tour de force* de una investigación histórica minuciosa era asunto importante para artista, crítico y mecenas del XIX, debe ser un aspecto a tener en cuenta en un estudio moderno, y no considerado irrelevante, independientemente de la valoración estética subjetiva de cada obra, que es otra cuestión.

Sin embargo, en páginas sucesivas trataremos de mostrar como, en la obra de Domingo Marqués y en la de otros autores, los intentos eruditos de los artistas se estrellaron, cuando trataron de abordar temas antiguos, contra dos dificultades complementarias y en cierto modo contradictorias; una de ellas es de índole psicológica, la otra, arqueológica.

Por un lado, la influencia de la antigüedad *clásica* grecorromana primaba, desde el neoclasicismo, sobre casi cualquier otra consideración a la hora de representar escenas antiguas; y por otro, el estado embrionario de la arqueología protohistórica en España a mediados del XIX imposibilitaba poder documentarse con objetos reales pertenecientes a los antignos iberos.

Como se ha dicho en repetidas ocasiones, las culturas protohistóricas peninsulares no empezaron a ser definidas en términos arqueológicos, tangibles, hasta cerca de 1900 (en último lugar Ayarzagüena, 1992, pp.551-555 y 596). De hecho, Numancia no comenzó a ser excavada hasta 1853-1861 (Ayarzagüena, 1992, p.118), pese a lo que "la Edad del Hierro en España era prácticamente desconocida en 1872" (Ayarzagüena, 1992, p.231). Tanto es así que, cuando en 1867 Luis Maraver y Alfaro excavó casi por vez primera de manera oficial una necrópolis ibérica importante en Almedinilla[13], todavía consideró que los objetos eran romanos (Maraver, 1867, p.328)[14].

Hasta los años ochenta, coincidiendo con los descubrimientos de Cabrera de Mar en Mataró (Rubio de la Serna, 1888) no comenzaron a ajustarse fuentes literarias y restos arqueológicos (Ayarzagüena, 1992, pp. 373 ss.). En estas circunstancias, no es de extrañar que los pintores y escultores del s. XIX no pudieran asirse a documentación alguna que no fueran las escasas y a menudo vagas descripciones de las fuentes literarias. Si a eso añadimos el peso del primer condicionante citado (la influencia neoclasicista), no es de extrañar que se produzcan en el género histórico fuertes distorsiones en las formas de representación. En caso de seguir estrictamente a Arias Anglés (1986, p.189), los cuadros de tema antiguo en España tendrían pues problemas para ser considerados "de historia"[15].

En el *Mosaico de Alejandro* los detalles son fieles a la realidad tal y como la conocemos por la Arqueología (Pollitt, 1982, p.89), como es natural en un mosaico que copiaba una pintura casi contemporánea a los hechos que narraba, y en un ambiente cultural que gustaba de describir etnias y pueblos de acuerdo a su vestimenta y armamento como criterios de definicióu (Clarke, 1984, pp. 358-360)[16].

Por el contrario, Domingo Marqués, aún cuando hubiera superado la influencia clasicocéntrica, no podía contar con referencias para vestir o armar a sus saguntinos o cartagineses, de modo que el cuadro presenta unos imposibles escudos ovales con dos abrazaderas, unas improbables espadas de guarda medieval y un carro tirado por briosos corceles sólo concebible en un circo romano o en fuentes literarias referidas a un ejército púnico de otra época, si no en un poeta como Silio Itálico[17]. Cierto es, con todo, qne por el estilo suelto y brioso de Domingo Marqués ("modernidad 'a la francesa'", escribe Díez, 1993, p.272) cabe pensar que de entre los pintores de historia, podría ser de los menos preocupados por la fidelidad erudita de la reconstrucción arqueológica.

IV. 4. "Indíbil y Mandonio" o el poder de la imagen[18]

Si Sagunto fue un tema eminentemente pictórico, las figuras de los caudillos ilergetes Indíbil y Mandonio (para una visión algo superada pero amplia, Guallar, 1956) constituyen un tema que sólo fue representado en escultura, y que, hasta dónde nosotros hemos podido saber, sólo se realizó una vez. En realidad, y para ser exactos, vamos a demostrar que en realidad Indíbil y Mandonio, héroes por otro lado menores en comparación con Viriato o los saguntinos[19], no fueron representados en el único grupo monumental que normalmente se les atribuye[20].

En uno de los lugares más representativos de Lérida, junto al Arc del Pont, "la principal entrada de Lleida" (Sol y Torres, 1989, p.9), se alza sobre alto pedestal un grupo escultórico monumental de bronce, compuesto por dos figuras de tamaño mayor que el natural (Fig.107). Un guerrero, erguido y avanzando, esgrime en su mano derecha una falcata, mientras sostiene una cadena rota con la mano izquierda, también alzada. A su izquierda y ligeramente retrasado, un joven avanza también, sosteniendo una lanza en la diestra, que pasa por detrás de su compañero, mientras que su brazo izquierdo pende junto al cuerpo.

No es fácil trazar la historia de las vicisitudes de este grupo escultórico, pero de los datos que hemos podido reunir se extrae la aleccionadora secuencia que hemos narrado completa en otro lugar, y que aquí recogemos algo resumida[21].

En 1878, y hasta 1883, el joven escultor barcelonés Medardo Sanmartí fue pensionado de número en Roma para completar su formación (Bru, 1971, p.146), ejecutando en los ejercicios de oposición una estatua de *El soldado de Maratón* (Ossorio. 1883, p.627). En Roma realizó en años sucesivos varias obras[22], y entre ellas "un grupo que titula *La Independencia*, y representa a Istolartes e Indorte (*sic*), caudillos celtíberos que se alzaron contra el yugo cartaginés" (Ossorio, 1883, p.627). Dicho grupo, modelado en 1882, mereció para Palmaroli, Director entonces de la Academia romana, una valoración aprobatoria[23], aunque el tribunal que juzgó el envío fue algo más severo[24].

Esta obra fue el tercer envío de Sanmartí a España, donde concursó en la Exposición de Bellas Artes de 1884. En dicha Exposición la primera medalla quedó desierta, pero la obra de Sanmartí consiguió una Medalla de Segunda clase, al igual que un *Viriato* de Eduardo Barrón, y otras obras de Mariano

106

107

108

106. El rey moro de Granada entrega a S. Fernando las llaves de la ciudad de Jaén. J. Guerra. 1778.
107. La Independencia. Istolacio e Indortes. M. Sanmartí 1882 Lérida, Arc del Pont.
108 Última día de Numancia. R Martí Alsina. 1858. Madrid, Prado.

Benlliure, José Alcoverro y Juan Vancell (Pantorba, 1980, p.113)[25].

Precisamente en el mismo año de 1884 el erudito y por entonces Ministro de Ultramar D. Victor Balaguer había fundado la Biblioteca-Museo que hoy lleva su nombre en Vilanova i la Geltrú (Barcelona), y fue poco después, en Febrero de 1885, cuaudo consiguió que el Ministerio de Fomento, propietario de los envíos obligatorios de los pensionados en Roma, donara a la Biblioteca-Museo la estatua de Medardo Sanmartí para enriquecer su colección[26]. Como es natural, no se trataba de un grupo en piedra o bronce, sino de un yeso, tal y como era costumbre realizar las esculturas en el s. XIX antes de encontrar un mecenas que financiara la costosa operación de pasado a piedra o bronce[27]. Por tanto, lo que se expuso en la gran sala de pintura del museo de Vilanova i la Geltrú fue un gran conjunto en yeso. En 1901, el conjunto continuaba en la Biblioteca-Museo de Vilanova[28].

En todo caso, tras 1901 dejamos de tener noticias del grupo hasta que hacia 1945 el entonces alcalde de Lérida, D. Víctor Hellín, consiguió que la Biblioteca-Museo cediera el yeso de Sanmartí para extraer de él un molde con que fundir en bronce la estatua. El destino del bronce sería dotar a Lérida de un monumento emblemático a una ciudad que había sido especialmente castigada por la Guerra Civil[29].

Según consta en el libro de Actas de Plenos del Ayuntamiento de Lérida, el 10 de Diciembre de 1946 se acordó encargar a Don P. Corberó la fundición en bronce de una estatua de tres metros de altura representando a Indíbil y Mandonio por un presupuesto aproximado de 45.000 pts. Aunque en el texto no es explícito[30], sabemos ya que Corberó[31] fundió el grupo en bronce a partir del modelo en yeso de Sanmartí hallado por el alcalde en Vilanova i la Geltrú. Esto explica la contradicción aparente de este Acta con otras publicaciones que afirman que el grupo es "una copia que feu fer l'Ajuntament quan la Fira de la Tardor de l'any 1946" (Sol y Torres, 1989, p.9).

El primer destino del grupo fue, en efecto, decorar en Otoño de 1946 los recién rehabilitados Campos Elíseos de Lérida, dentro de una amplia serie de trabajos realizados por el entonces arquitecto municipal Luis Domenech i Torres, y en el marco de una Feria de San Miguel extraordinaria, celebrada en Septiembre-Octubre de 1946 para dar a conocer la producción agrícola y ganadera ilerdense, en un proceso de progresiva normalización tras la guerra.

Por fin, en un momento que no hemos podido determinar, pero en todo caso cercano a 1946, el grupo fue trasladado a su definitiva y actual ubicacióu.

Con independencia de esta accidentada historia, analizaremos ahora el grupo escultórico de Sanmartí desde dos perspectivas diferentes. En primer lugar, y por las mismas razones que hemos analizado al estudiar el *Sagunto* de F. Domingo Marqués, son de iuterés para la historia de la Arqueología del XIX las peculiaridades en la represeutación de facciones, vestimenta y armas. Lo primero que llama la atención es la presencia, en las dos figuras, de sendas falcatas bien representadas, una desenvainada y otra envainada: queda claro que se trata de un arma emblemática, sobre todo en la figura de la izquierda, que la blande en alto. Ahora bien, cuando la obra fue modelada, hacia 1883, apenas se comenzaban a conocer los elementos materiales de la cultura ibérica, y desde luego éstos no eran muy conocidos fuera de un círculo pequeño. Almedinilla se había excavado en 1867 -y, como hemos dicho, se consideró romana-, y Cabrera de Mar se había excavado a principios de 1881, aunque los resultados del trabajo de Rubio de la Serna no se publicaron hasta 1888.

Es posible -pero no probable-, que Medardo Sanmartí supiera de los trabajos de Almedinilla, o de los de Rubio de la Serna en Cabrera de Mar, pese a que había partido a Roma en 1879, de modo que el detallado conocimiento que demuestra de la forma de la falcata resulta en cierto modo sorprendente. Aunque Céan Bermúdez ya en 1832, si no antes, (Ceán Bermúdez, 1832, p.XXIV) había mencionado el término "falcata"[32], éste se mantuvo en un círculo muy pequeño de anticuarios o fue olvidado, porque en 1867 otro erudito de renombre como Luis Maraver no asoció los "machetes romanos" que halló en Almedinilla con el vocablo "falcata". Más aún, Rubio de la Serna (1888, p.704) sólo se remite al artículo de M. Fulgosio de 1872 para el término falcata, y se muestra dubitativo en la atribución de tal nombre a las espadas de Mataró. Por

tanto, incluso en 1881-1888 las falcatas no eran bien conocidas, y desde luego no habían conseguido todavía -al menos en publicaciones- el *status* de "arma nacional" de los iberos que alcanzaría a partir de 1900-1913.

También hacia 1880 se conocían representaciones de falcatas en pequeños bronces ibéricos, exvotos que se documentan al menos desde 1760 (Nicolini, 1969, p.19). Sin embargo, estos exvotos fueron considerados durante mucho tiempo como egipcios, sardos o micénicos; sólo en 1883 publicó el Museo Arqueológico Nacional un catálogo que recogía los exvotos de las colecciones Miró y Salamanca (Prados, 1992, p.13). Por tanto, estas piezas son fuentes dudosas, y en cualquier caso su carácter esquemático hace difícil que pudieran ser interpretadas de la manera tan correcta en forma y proporciones en que lo hace Sanmartí.

¿Cómo pudo entonces Medardo Sanmartí colocar hacia 1883, de modo tan visible y cuidado, sendas falcatas en su grupo escultórico? Caben cinco posibilidades:

a. Conocía las falcatas catalanas de Cabrera de Mar (1881) y decidió incorporarlas en su grupo.
b. Conocía las falcatas del Museo Arqueológico Nacional y el artículo de Fulgosio (1872).
c. El conocimiento de la falcata como arma ibérica era a mediados del s. XIX mayor de lo que se ha creído, especialmente entre anticuarios y artistas, como parece indicar la muy temprana referencia de Ceán Bermúdez (1832).
d. Sanmartí copió la falcata de vasos griegos de figuras rojas hallados en Italia cambiando sus propietarios de amazonas en iberos (Quesada, 1991b).
e. La última posibilidad sería que las falcatas fueran añadidos o alteraciones tardías, quizá del momento en que se fundió en bronce la estatua hacia 1946-47, cuando este tipo de arma era bien conocido. Esta solución no se sostiene porque en las fotografías antiguas conservadas en el Museo Balaguer, en las que aparece el gran yeso de Sanmartí, se advierte claramente la falcata que empuña Istolacio/Indíbil.

Parece pues probable que Sanmartí conociera las publicaciones de Fulgosio u otras, o que hacia 1880 la falcata fuera ya bien conocida en el ambiente de anticuarios.

Con todo, la representación de las falcatas en la escultura muestra un error "arqueológico" que evidencia todavía un conocimiento imperfecto de los arqueólogos de la época: la forma en que la falcata envainada pende vertical a lo largo de la pierna izquierda de "Mandonio". Aunque el tahalí cruzado sobre el hombro y sujeto a la vaina por anillas es correcto, la vaina que pende vertical desde la cintura a lo largo de la pierna es una característica exclusiva del sistema galo céltico, y no del romano, griego o ibérico (por ejemplo, Rapin, 1991, pp.325 y 327). La vaina aparece en la iconografía ibérica antigua cruzada casi horizontal sobre la cintura, y nunca vertical (Quesada, 1992, pp.99, 107 y 112).

Por otro lado, la vaina vertical no es el único elemento "celtizante" de la escultura. También el rostro de "Indíbil" muestra una clara influencia de la iconografía "gala" de la época: casi podemos "ver" rubios su melena y gran bigote lacio, y no cabe duda que Sanmartí conocía en 1879 las obras realizadas en la Francia de Napoleón III una década antes (Pingeot, 1982). A falta de referencias étnicas precisas, sus indígenas son claros trasuntos de la concepción que los franceses del Segundo Imperio tenían de la apariencia de sus "antecesores" celtas. Lo mismo ocurre con otros detalles, como la gran lanza que sostiene la figura más juvenil, y qne carece de ningún parecido con cualquiera de los tipos conocidos de lanzas ibéricas (Quesada, 1991). En realidad, la forma en que Sanmartí representa la lanza es la misma empleada, en posición y forma de la punta, por autores franceses de la misma época, como Edmond Desca o Eugène Quinton (Viallaneix y Ehrard, 1982, catálogo gráfico).

La segunda razón por la que el grupo de Medardo Sanmartí resulta tan sugestivo es la historia de su atribución, muy relacionada con la psicología local de Lérida.

En realidad, el grupo fue titulado *Independencia* por Sanmartí, y representaba a Istolacio e Indortes (Ossorio, 1883, p.627; Pantorba, 1980, p.111), dos caudillos "celtas" al servicio de los ibéricos, que se enfrentaron sin éxito a Amílcar hacia 231 a.C. (para el contexto histórico, ver por ejemplo Montenegro *et al.* 1989, pp.146 ss.) Ahora bien, estos perso-

najes son poco conocidos, puesto que sólo se citan una vez en las fuentes literarias antiguas (Diodoro, XXV.10, ver Schulten, 1935, pp.10-11), y ambos murieron, Indortes ignominiosamente, tras breve resistencia. Es pues casi natural qne cuando el grupo fue finalmente trasladado a Lérida y fundido en bronce, el decir popular sustituyera rápidamente una atribución ignorada e irrelevante socialmente por otra popular y con una función claramente definida.

No deja de ser significativo que en los años cuarenta-cincuenta la figura de Istolacio e Indortes fuera conocida incluso en manuales de Bachillerato (Ortiz Muñoz, 1954, p.27), y antepuesta incluso a Indíbil y Mandonio: Guallar (1956, p.82) considera a Indíbil y Mandonio "deuteromártires de la patria" porque el honroso título de "protomártires del amor a España" pertenecería a Istolacio e Indortes. Sin embargo, en la actualidad es inútil preguntar a bachilleres e incluso universitarios por Istolacio o Indortes -e incluso, a veces, por Indíbil y Mandonio-, de modo que, perdida la información de edad escolar, es lógico que el conjunto de una población como puede ser la de Lérida no muestre ninguna reacción ante figuras que no han calado en la conciencia popular a largo plazo.

De este modo, el significado inicial del conjunto (independencia; subsidiariamente, lucha de los hispanos contra Cartago) ha adquirido una significación más limitada y precisa, pero mucho más poderosa: independencia y lucha de los *ilergetes* contra el poder centralizador y unificador de Roma; símbolo no ya de Hispanidad, como se quiso en los años cuarenta (Ortiz Muñoz, 1954, p.31) sino de catalano-iberismo (Guallar, 1956, p.42) o, mejor aún, de ilergetismo incluso por oposición a otras comarcas catalanas; ya desde el siglo XIX cada capital de provincia quiso tener su propio símbolo en escultura monumental (Escultura, 1989, p.96).

Llegamos así a una situación en que el grupo de Istolacio e Indortes, ahora trasmutado en Indíbil y Mandonio, tiene un valor simbólico mucho mayor que el previsto en origen por su propio autor, y llega a convertirse en una suerte de símbolo oficioso de la ciudad de Lérida.

Aparece nuestro conjunto identificando a Lérida como símbolo icónico en libros (p. ej. contraportada de Pita Merce, 1975), y se recouoce como tal en otras obras (Escultura, 1989, p.96). En el antedespacho de la alcaldía de Lérida se halla un pequeño bronce de Indíbil y Mandonio, inspirado probablemente en el conjunto monumental (Tarrago, 1977). Incluso muy recientemente, en obras de divulgación, la *laudatio* de "Indíbil y Mandonio" es bien expresiva, alcanzando tintes líricos: "Per això, el grup escultòric qui ha a l'arc del pont no hi és sol per embellirnent. Es símbol d'un poble, vetlla d'ideals, record d'heroicitats, fermesa de conviccions i crit de fidelitat a la terra". (Sol i Clot, Torres i Graell, 1989, p.10).

Con todo, el ejemplo más expresivo del poder simbólico que ha adquirido recientemente el grupo escultórico de Medardo Sanmartí es su utilización por el partido político local "Partit Lleidatà", fundado por Josep Font i Huguet en 1983, que tuvo efímero éxito y desapareció tras la muerte de su fundador (Font, 1987).

IV. 5. Numancia

Más popular que la historia de Indíbil y Mandonio fue entre los artistas del s. XIX la historia terrible de la resistencia de Numancia frente a Roma, y en especial, la última resistencia frente a Escipióu en 133 a.C.

La mayoría de las representaciones son, por la propia lógica del tema, pictóricas, aunqne también sabemos de algún intento de grupo escnltórico que representaba *El suicidio de Numancia*, como el del polémico escultor Agustín Querol, quien diseñó en 1888 en Roma un conjunto de tres figuras con tal tema, aunque finalmente no lo completó (Bru, 1971, p.154).

Conocemos al menos seis pinturas con tema numantino -bocetos aparte-. La más antigua, cuyo carácter "de historia" es debatible, es la de Juan Antonio Ribera (1802), contemporánea a la *Muerte de Viriato* de Madrazo (*v. infra*) y por tanto plenamente envuelta en un ambiente neoclásico con ribetes barrocos (Arias Anglés, 1986, fig.7; Díez, 1993, p.71; Reyero, 1987, p.30). En segundo lugar sabemos de una *Destrucción de Numancia* que Vicente Jimeno expuso en la Academia de San Fernando en 1842 (Reyero, 1987, p.30; Ossorio, 1883, p.350). Contamos también con la *Numancia* de Francisco Sans Cabot (Museo de Arte Moderno de Barcelona), obra que Reyero

identificó tentativamente con una *Ultimo día de Numancia* que se daba por perdida de Ramón Martí Alsina (tercera medalla en 1858, Pantorba 1980, p.351), hoy localizada en el Museo del Prado (Díez, 1993, p.184-187) y por tanto distinta. En quinto lugar, Pantorba recoge (1980, p.417) una *Numancia* de Rafael Enríquez, presentada en la Exposición de 1876, donde no obtnvo premio.

Los cuadros de Ribera, Martí Alsina y Sans Cabot comparten a nuestro juicio lo que Reyero (1987, p.31) atribuye sólo a Sans Cabot: "un sentido erudito acaso mal digerido [...] distanciamiento del verismo habitual sustituido aquí por figuras arquetípicas, casi simbólicas". En verdad, desde el cuadro neoclásico de Ribera (1792) al romántico de Sans Cabot (1862) -del que lo menos que se puede decir es que resulta efectista-, se aprecia lo que ya dijimos a propósito del *Sagunto* de F. Domingo Marqués: la pasión arqueológica erudita es contrarrestada por una pasión clasicista (carga psicológica) y por una ausencia de investigación protohistórica contemporánea capaz de proporcionar a los artistas elementos de referencia o imitación (carga científica). Recordemos de nuevo que Almedinilla no se excavó hasta 1867 y que incluso entonces sus materiales se juzgaron romanos.

Es pues normal que en estos cuadros encontremos gradas marmóreas, torsos desnudos, túnicas plegadas, cascos corintio-renacentistas y amontonamientos de armas a modo de romanas *congeries armorum* tomadas de la Columna Trajana, arco de Orange o cualquiera de múltiples monumentos clásicos[33]. En el cuadro de Martí Alsina (Fig.108), la figura del joven en apropiado desnudo heroico que pisa un caído *vexillum* romano y un montón de armas romanas subordina el verismo histórico a la idea didáctica de base, la resistencia a ultranza frente al odiado enemigo, y posiblemente a un juvenil deseo de hacer gala del dominio de la técnica de la auatomía humana (Díez, 1993, p.186).

Con mucho, el cuadro de tema numantino más importante es el de Alejo Vera, *Numancia* (1881) (Reyero, 1987, pp.32-33; Díez, 1993, pp.330-335 con bibliografía anterior) (Fig.109). Para cuando se realizó el cuadro, hacía veinte años que se dasarrollaban trabajos arqueológicos en Numancia, bien que discontinuos (Ayarzagüena, 1992, pp.118 y 381).

Hemos hablado ya en varios momentos de los esfuerzos que los artistas del XIX hicieron para documentar adecuadamente sus obras desde el punto de vista de los *realia*; hemos dicho ya que lo que hoy nos parece secundario no lo era entonces, y que debemos analizar este aspecto con una visión global. En este sentido, el cuadro de Vera presenta interesantes variantes sobre lo que se ha ido viendo hasta ahora. Sabemos que Alejo Vera ya podía conocer en 1881 algunas cosas sobre Numancia, por ejemplo que sólo contaba con débiles murallas de adobe y tapial; sin embargo, por la razón que fuese, probablemente artística, decidió pintar unas enormes masas de sillares dignas de Siracusa; de inmediato un crítico de *La ilustración española y americana* se le echó encima (cit. por Reyero, 1987, p.33): "y también refiere la Historia que Numancia era ciudad abierta (...), cercada apenas por débiles tapias: aquellos gruesos muros que se levantan en el fondo del cuadro no pueden ser las débiles tapias de Numancia...".

Vera debió elegir conscientemente, quizá por razones estéticas, alejarse del rigor arquitectónico, y así lo creemos porque en el resto de los objetos que aparecen en el cuadro se aprecia, frente a las *Numancia* anteriores o el *Sagunto* de Domingo Marqués, doce años anterior, un gran cambio. La vestimenta y armaduras de los soldados romanos representados a la derecha del cuadro responden a lo que sabía la arqueología de entonces, y se aleja mucho de la visión idealizada de un Madrazo o Ribera (sobre la visón decimonónica del soldado romano, Junkelmann, 1986, Taf. 43a-b; incluso en 1926 la reconstrucción científica no se alejaba demasiado de la de un A. Vera. Ver Couissin. 1926, planche V); quizá sea demasiado pedir que Alejo recordara que las armaduras que pintaba, tomadas posiblemente de la Columna Trajana, son tres siglos y medio posteriores a las que llevaban los soldados de Escipión.

El mismo intento de verismo se aprecia en las vestimentas de los numantinos: ya no llevan ligeras túnicas "a la griega", sino mantos *-sagi-* pardos y pesados, y polainas burdas; más aún, frente al clasicismo anterior se aprecia una "barbarización" de la imagen del indígena, que ahora lleva en ocasiones pieles sin curtir y sin raer, con el pelo a la vista. De alguna

manera, la imagen del celtíbero ha oscilado de un clasicismo en que Viriato puede confundirse con Patroclo, a un primitivismo que responde algo mejor, pero de modo exagerado, a lo que la naciente Arqueología de 1880 sabía. Con todo, los elementos de panoplia (escudo con doble embrazadera, pnñales de hoja romboidal[34]) siguen debiendo más a los relieves helenísticos y a la imaginación que a visitas al Museo Arqueológico Nacional. Tampoco debe olvidarse el papel que en el conocimiento de la época jugaron las fuentes literarias de época clásica, sobre las que volveremos más adelante.

IV. 6. Viriato

La oscilación eutre uua imaginería "clásica" y otra "primitiva" del indígena se aprecia quizá mejor que en niugún otro tema en las recreaciones de Viriato. El jefe lusitano se convirtió en el motivo antiguo más frecuente entre los artistas españoles del s. XIX, y es además aquel en que las representaciones se reparten de manera más equitativa eutre pintura y escultura.

La escultura más conocida es el *Viriato* (1884) del zamorano Eduardo Barrón (1858-1911), ubicado desde 1904 en uua plaza de Zamora.

Existe también otro conjunto dedicado a Viriato en Viseu (Portugal), una de las supuestas regiones de origen del lusitano. Fue creado por Mariano Benlliure poco antes de su muerte, durante la Guerra Civil, y se inauguró el 17 de Septiembre de 1940. Aparece vestido, y protegido por un escudo circular, en actitud de combate, y se rodea de otras cinco figuras de lusitauos (Barrón, 1977, pp.207-208). Aunque es un grupo realizado a mediados del s.XX, por concepción e ideología se ubica todavía dentro de los parámetros del s.XIX, como en realidad bnena parte de la obra tardía de Benlliure (Gómez Moreno, 1993, p.113)[35].

La escultura de Barrón, realizada en Roma eu 1883, obtuvo segunda medalla en la exposición de 1884 (Pautorba, 1980, p.113; Urrea, 1985, s.p.; Gómez Moreno, 1993, p.102), curiosamente la misma distinción y en el mismo año que el grupo de *Istolacio e Indortes* de Medardo Sanmartí.

Al igual que la obra de Sanmartí, el Viriato de Barrón tuvo la fortuna de llegar a ser fuudido en bronce, en este caso eu vida del autor e incluso en 1883 (Barrón, 1977, p.55; Urrea, 1985, notas 7 y 8) por la misma razón que en el caso de la escultura de Lérida: el naciouialismo local, que buscaba aferrarse a unas señas de identidad cuanto más antiguas mejor (Barrón, 1977 *passim*).

En este caso, la ubicación definitiva de la escultura de Barrón es producto de una "fiebre viriatista" nacida con el siglo XX[36]. Los eruditos locales sostenían que Viriato era zamorano, e incluso podían precisar que de Torrefrades, aldea de la comarca de Sayago, al Suroeste de Zamora (Cortés Vazquez, 1975, p.238; Caamaño, 1978, p.246)[37].

Llama la atención en efecto el enorme pedestal granítico traido de Sayago, símbolo de la tierra local, sobre el que se alza la estatua; al parecer, el pedestal fue diseñado por el mismo Barrón, para sostener una estatua que había fuudido veiute años antes (Barrón, 1977, p.106; Urrea, 1985, s.p.)[38]. Además, la enorme cabeza de carnero, cabeza de ariete, recuerda a la vez los verracos, tan característicos del área zamorana, y en términos antiguos, vetona más que lusitana (López Monteagudo, 1989, p.17).

Por lo demás la estatua, un atlético joven de corta barba, desnudo salvo por unas sandalias y unas correas a la cintura, no tiene nada de particular para nuestro interés actual. Llama la atención únicamente el gesto imperioso del brazo derecho, extendido pero inerme, eu un gesto de "majestad y nobleza"[39] muy apreciado por los contemporáneos del escultor (Urrea, 1985, nota 2). En comparación con la imaginería habitual de Viriato en pintura (*v. infra*), tiene un aspecto bastante "clásico" en su pose y modelado, pero muy "primitivista" en su escasa vestimeuta[40]. En realidad, los artistas y eruditos del XIX no podían extraer, pese a su empeño, información precisa sobre el aspecto que pudiera haber tenido Viriato ni siquiera entre los más personalizados retratos "psicológicos" de las fuentes clásicas (Diodoro XXXIII,1,1-13; XXXIII,7,1; Dion Casio, fr. 73; Justino, 44, 2,7). Por último, la leyenda del pedestal, *Terror Romanorum*, remata la expresividad del conjunto.

Cou todo, la versión en la que Viriato más parece un griego clásico es en *La muerte de Viriato*, de José de Madrazo (bien estudiado por Arias Anglés, 1985, 1993; además, con toda la

bibliografía anterior, Díez, 1993, pp.124 ss.). Como ha escrito el primero de los investigadores citados, es éste nn cuadro "en el qne se nos mnestra disfrazada con toda la parafernalia propia del necoclasicismo de raíz grecorromana, una escena de la historia antigna de España. Estamos de acnerdo en qne la arbitrariedad arqueológica y ambiental es patente, ya que ni siquiera de romanos están disfrazados los guerreros lusitanos, sino de griegos, pero creemos que es una arbitrariedad probablemente buscada para conseguir la deseada etiqneta neoclásica" (Arias Anglés, 1986, p.192).

También es cierto, sin embargo, que la arbitrariedad fue a la vez deseada y obligada, por los condicionantes de falta de investigación en que ya hemos insistido; el que Madrazo escogiera un ambiente griego y no romano (Arias, 1985, p.357) puede deberse al atractivo compositivo del cuadro de Hamilton al que claramente siguió (Arias, 1985) tanto como a que, como acertadamente indica Arias, Madrazo quisiera remontarse a la "verdadera" antigüedad, entendiendo como tal a la griega, en buena tradición de Winckelmann.

Tan "clásico" es en efecto el cuadro que perfectamente podría pasar por un Aquiles llorando a Patroclo (Arias Anglés, 1985, 1986, 1993), del mismo modo que el grupo ya citado de Cubero podía representar alternativamente, más qne a dos maños, a Néstor y Antíloco. Se ha dicho que, como el cuadro fue pintado por Madrazo en Roma en 1806-1807 (Arias, 1993, p.353), tras el ropaje clásico late un impulso patriótico relacionado con la guerra contra Napoleón, y ello es más que probable a la luz de la evidencia disponible (Díez, 1993, pp.72 y 124-125), por más que Arias Anglés se muestre dubitativo (Arias Anglés, 1985, pp.360-361; 1986, pp.192-193)

En todo caso, aunque hubiera querido, Madrazo nunca hubiera podido vestir a sus lnsitanos de lusitanos, por falta de ropas; y si, como sospecha Arias, el tema original del lienzo era una muerte de Patroclo (1985, p.361; 1993, p.353), título trocado sobre la marcha en un tema más patriótico a causa de los trágicos sncesos de España en 1808, entonces toda discusión sobre la razón de la vestimenta y panoplia "clásica" y no "lusitana" o al menos "romana" de las figuras pierde sn sentido.

El cuadro de Madrazo inauguró una serie de obras que representaban la mnerte del jefe lusitano. Conocemos al menos un lienzo con ese tema, de Santiago González Lago (1854), presentado en la Academia de Bellas Artes de Cádiz (Reyero, 1987, p.28); además, sabemos de otro *Viriato* qne representa el momento del asesinato; fue pintado hacia 1890 por Ricardo Villegas y Cordero, y presentado en la Nacional de 1890 (Pantorba, 1980, p.417); hoy se conserva en el Ayuntamiento de Sevilla (Reyero, 1987, pp.29 y 391, nota 52).

Pero ahora nos vamos a entretener algo más en dos *Viriatos* qne no se representaron mnertos o en el momento del asesinato, sino en plena acción, y que reflejan mejor la "imagen del héroe" que estamos tratando.

El primero de los lienzos es el cnadro monumental de Eugenio Oliva titulado *Viriato* (Fig.110), pintado en Roma, que según Reyero (1987, p. 28) fue enviado a la Nacional de 1881, aunque Pantorba (1980, p.417) no lo recoge. Se trata de un lienzo de enorme tamaño (3,14x2,21 m.) para contener sólo una figura en primer plano. Se guarda, como depósito del Prado, en el Museo de Cáceres, donde permanece enrollado y en pésimo estado de conservación, lo que nos ha impedido obtener una imagen en color del mismo[41]; el cuadro de Oliva es pues uno más entre las muchas pinturas de historia de triste destino (Díez, 1993, pp.90-91, 184 y 481 ss.).

En el cuadro de Oliva, Viriato aparece dispuesto a la acción, quizá en emboscada, apoyada la rodilla sobre una peña y oteando el horizonte, en una postnra repetida significativamente en ilustraciones posteriores (Ortiz Muñoz, 1954, p.35). Lo más significativo es la apariencia y vestimenta del lusitano: perdida toda afectación clásica, Viriato aparece como un hombre fibroso, nervudo, con espesa barba oscura, de quien la crítica opinó en su momento qne tenía "más aire de facinerosо que de pastor" (cit. por Reyero, 1987, p.29). Con todo, el cuadro no cansó mala impresión en su época[42].

Del noble continente clásico se ha pasado a una concepción primitivista que se va imponiendo a partir de 1880, como muestra también el cuadro de Alejo Vera sobre Numancia, terminado, como se ha dicho, en el mismo año de 1881. En ambos cuadros numantinos y Viriato aparecen vestidos con pieles sin curtir, casi como salvajes paleolíticos, descartando

109

111

110

112

109. Numancia. A. Vera 1881. Madrid, Prado.
110. Viriato. E. Oliva. 1880. Museo de Cáceres.
111. Caballería española antigua Álbum del Conde de Clonard. 1851-1862. Madrid, SHM.
112. Ibero y Balear. Álbum de M. Giménez. 1862.

los elegantes pliegues de las túnicas clásicas. Al tiempo, ciertos rasgos arqueológicos encuentran mejor definición: la punta de la lanza que sostiene el jefe lusitano de Oliva muestra un conocimiento definido de los materiales excavados en la España de 1880 (Almedinilla, Numancia, Alcacer do Sal -excavada en 1874- etc. Quesada, 1991, pp.80 ss.); el escudo, al menos, ya no es un clípeo romano o griego, y el casco comienza a ser plausible.

Se aprecia pues un consciente alejamiento -romántico o realista, o ambas cosas a la vez- de los postulados vigentes desde época neoclásica; la visión helenocéntrica y winckelmaniana de un Madrazo ha sido conscientemente desplazada hacia 1880 por un primitivismo en el que, incluso de manera exagerada, se insiste en el aspecto no-clásico, bárbaro e incluso decididamente primitivo de los antiguos iberos, sin detraer por ello de su carácter heroico y ejemplarizante.

Esta visión del héroe -hispano o no- como un bárbaro claramente identificado en oposición al mundo grecorromano, alcanzaría su máxima expresión en el desaparecido *La invasión de los bárbaros* de Ulpiano Checa (1887), del que afortunadamente se conserva un boceto (Díez, 1993, p.90; Sandoval, sin fechar, p.66); o incluso en la visión que de los mercenarios almogávares presentó en 1888 José Moreno Carbonero (*Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*).

Una forma idéntica de entender y fabricar la imagen de Viriato fue la escogida por el catalán Ramóu Padró y Pedret, cuando en 1882 pintó los techos del Salón de Sesiones de la antigua Diputación de Zamora (Caamaño, 1978)[43]. Viriato aparece de pie, semisdesnudo, apenas cubierto por un aucho cinturón -la importancia del cinturón en el mundo funerario celtibérico ya empezaba a ser couocida en esa época- y una piel ¿de lobo o cabra? sin curtir que le tapa los hombros. Lleva como tocado un casco cónico clarameute medieval y una espada cuya empuñadura carece de paralelos arqueológicos; en este sentido es claro que la preocupación erudita de Padró fue mucho meuor que la de otros pintores coutemporáneos (coincidimos cou Caamaño, 1978, p.241). Junto con la piel, el otro rasgo característico de Viriato es su poblada barba y pelo largo, similar a la que lucen otros lusitanos que aparecen al fondo (Quesada, 1994)[44].

Por muy primitivo que sea su aspecto, sin embargo, Viriato simboliza en esta obra la victoria sobre Roma, de modo que el lusitano ha mandado erigir un trofeo con las armas romanas capturadas, al más puro estilo itálico, al tiempo que hace que frente a él y a sus pies, se humillen tres oficiales romanos y se incline un águila legionaria[45].

Si por apariencia el Viriato de Padró entra en la línea del de Oliva, o en la de los numantinos de Vera, por el concepto se acerca al significado nacionalista y didáctico que han llegado a adquirir los *Indíbil y Mandonio* de Medardo Sanmartí, catalán como el propio Padró.

En efecto, si el grupo ilerdense ha sido útilizado por parte de la burguesía de aquella ciudad como símbolo nacionalista, no ya catalán sino estrictamente ilerdense, igualmente el conjunto de pinturas de Padró en Zamora cumple la misma función en la imaginería zamorana.

Ya se ha dicho que el Viriato en bronce de Barrón debe mucho a la idea existente entre los eruditos locales zamoranos de que Viriato era sayagués; las pinturas de Padró dan un paso más en este sentido. El conjunto consta básicamente de grandes medallones de techo, representando los orígenes del escudo de Zamora; y de otros eu muros con pinturas de "hijos ilustres de Zamora": Doña Urraca, Doña Elvira, Sau Fernando, Juan II, etc. (Caamaño, 1978, para el desarrollo completo). En el caso de Viriato, sin embargo, la idea de Padró va más allá; las victorias del lusitauo "de Torredefrades" explican uno de los cuarteles del escudo de Zamora, en concreto la "seña bermeja", estaudarte compuesto por ocho tiras rojas. Por eso Viriato aparece en uno de los medallones principales del techo sostenieudo freute a los vencidos romanos un peculiar estandarte formado cou una pica -medieval- a la que se atan ocho bandas rojas de tela "por las ocho batallas cousulares que ganó". Aquí la pintura alcanza su máxima expresión didáctica al servicio de un nacionalismo local. Del mismo modo, otra pintura en una de las paredes principales del salón muestra uno de los cuarteles del escudo de Zamora -uu brazo cubierto por armadura medieval sosteniendo la seña bermeja y, a ambos lados, dos lusitanos escoltándolos, vestidos de modo similar a Viriato cou pieles sin raer, torso al descubierto y frondosas barbas oscuras.

De hecho, si algo llama la atención, es que durante el siglo XIX buena parte de las pinturas de historia antigua -y de las esculturas que llegaron a pasarse a bronce- sólo en un plano teórico aluden a un pasado "español" heroico; casi siempre acaban aludiendo al pasado zamorano, catalán o castellano, bien que se reconozca un carácter racial común a todos estos pueblos del pasado. La unificación efectiva y expresa, en un concepto de común hispanidad, será mucho más evidente en el siglo XX, y en especial tras la guerra de 1936-1939, sobre todo en la literatura.

VI. 7. Los álbumes de láminas del s. XIX

Una de las documentaciones más interesantes sobre la imagen que de la apariencia de los antiguos ibéricos y celtíberos tenían los eruditos, artistas y militares de mediados del s. XIX son los álbumes de láminas que se realizaron sobre el ejército español desde sus orígenes[46].

Los más conocidos son los *Album de la Infantería Española desde sus primitivos tiempos hasta el día* (1861) y *Album de la Caballería de la Caballería Española desde sus primitivos tiempos hasta el día* (1861) del Conde de Clonard, famoso también por su *Historia Orgánica de las Armas de infantería y caballería españolas* (Madrid, 1851-1862). Clonard, Teniente General y Miembro de Número de la Academia de la Historia (Hernández Pardo, 1984, p.224), fue uno de los personajes más influyentes en el mundo militar de su época.

Ya la portada de los dos álbumes muestra la filosofía de trabajo que imperaba: la infantería y caballería españolas se remontan casi al origen del hombre, y así, en el medallón de la portada del *Album de Infantería* tenemos a un desnudo, peludo y barbudo guerrero apenas cubierto por una piel de lobo y empuñando un gran as de bastos en la diestra. El *Album de Caballería* muestra en su portada a un jinete en taparrabos rojo armado de una cachiporra monumental compañera de la del infante. Las primeras láminas se titulan "primitivos tiempos", y describen a infantes y jinetes celtíberos, astures, cántabros, béticos, edetanos, baleares, etc., con un encomiable intento de precisión etnográfica.

Los Albumes de Clonard, que querían ser rigurosos (Fig. 111), muestran un cierto empeño documental para época de los Austrias y en adelante, pero sus intentos de reconstrucción arqueológica chocan con una total falta de documentación. No había en 1862 necrópolis excavadas y publicadas que proporcionasen armas; tampoco iconografía (la Dama de Elche se halló en Agosto de 1897, Ruano, 1987, p.524; los relieves de Osuna, únicos que presentan guerreros, se hallaron en 1903, León Alonso, 1981, p.184; el Cerro de los Santos apenas si presenta iconografía militar, y en cualquier caso sólo desde 1878 fueron ampliamente conocidas las esculturas, Ayarzagüena, 1992, p.373). En consecuencia, Villegas, el dibujante de Clonard, sólo pudo recurrir a las fuentes literarias y a la numismática.

El recurso evidente a las fuentes literarias se aprecia en detalles como las túnicas blancas ribeteadas en rojo de los béticos y edetanos, tomadas de Livio en su descripción de los mercenarios ibéricos en Cannas (Liv. XXII. 46); algo similar ocurre con el casco "de tres cimeras" de la figura de un lusitano, tomado directamente -y mal interpretado- de Estrabon III,3,6. Los escudos de mimbre trenzado están reconstruidos a partir de Diodoro V,34. El sombrero -un *petasos*- del hondero balear, sujeto por una larga cinta que es en realidad otra honda, está tomado de Diodoro V,18, aunque la pluma del sombrero es cosecha propia. En cambio los detalles de tipos de armas, para los que salvo las descripciones de Livio y Polibio sobre su empleo -no la forma- eran absolutamente insuficientes, Villegas y Clonard recurrieron a la imaginación o a la iconografía romana, como ocurre con los imposibles escudos ovales de dos abrazaderas, probablemente tomados de la columna Trajana. Por último, el casco con máscara que llevan el "Calleco" y uno de los astures está sin duda tomado de uno de los denarios de *Carisio* de época augustea, monedas que supuestamente reproducían las armas tomadas a astures y galaicos (p. ej. Guadan, 1979, p.68, con exactamente el supuesto casco con máscara reproducido en Clonard).

Con todo, y en conjunto, las "reconstrucciones" ideales de los Álbumes de Clonard resultan ajustadas a lo que se sabía en su época, y son más acertadas que las del otro gran Album del XIX, el de Manuel Giménez.

Es más que probable que los artistas de 1860 en adelante tuvieran conocimiento de estos Álbumes de Clonard, aunque probablemente no de la monumental *El Ejército y la Armada* de Manuel Giménez González que, completado como manuscrito en 1862, no sería publicado completo ¡hasta 1982! (Fig. 112). Se trata de una obra de gran formato y volumen, con láminas que van acompañadas de largos textos descriptivos que comentan las fuentes empleadas por el autor. De nuevo, los escasos conocimientos arqueológicos de la época marcan una gran diferencia entre las láminas dedicadas a los iberos y las posteriores, en especial del s. XVIII en adelante, mucho más documentadas a partir de Ordenanzas y Reglamentos.

En los textos explicativos a las láminas dedicadas a los pueblos prerromanos, Manuel Giménez suele explicitar sus fuentes: Strabon, Tito Livio, etc. (*sic*). Con todo, su manejo de las mismas es a menudo descuidado[47]. Prueba del estado embrionario de la investigación es que Giménez considera probable, pero lo duda, que las espadas y puñales de los "Yberos" fueran de hierro (Giménez, 1862, p.15). Eso sí, la referencia liviana que alude a túnicas con bordes rojos es sistemáticamente aprovechada, lo mismo que la alusión estraboniana a cascos de "tres cimeras"[48] que da lugar a unos estrambóticos cascos áticos con máscaras frontales y triple cimera 'a la romana' (Giménez, 1862, lám. 3ª).

Aunque sin lugar a dudas la fuente principal es la literatura antigua, en ocasiones Giménez acude a la iconografía, y así atribuye a su guerrero cántabro un improbable *scutum* rectangular romano de piel con pelo, enmarcado por un cerco de hierro (Giménez, 1862, lám. 2ª). Hay sin embargo un detalle interesante: los puñales de curiosa hoja romboidal que Alejo Vera pintó en su *Numancia* (1881) probablemente derivan de los que coloca Giménez en alguna de sus figuras de celtíberos (por ejemplo, 1862, Lám. 3ª); las similitudes son demasiado grandes para responder a simple coincidencia.

Cabría suponer en todo caso que, en su afán erudito, los pintores y escultores "de historia" acudirían a la única fuente "científica" posible: las fuentes literarias y la intepretación que de ellas hicieron el conde de Clonard o Giménez. Sin embargo, y aunque no cabe duda de qne al menos Alejo Vera u Oliva conocían algo las fuentes, no hay en los artistas un afán erudito similar al de los artistas militares. Los pintores "primitivistas" se acercan algo a las láminas de Giménez, mientras que Clonard anduvo mucho más ceñido a las fuentes y fue más sobrio en sus reconstrucciones, aunque sus resultados hoy parezcan ingenuos, si aplicamos todo el peso de más de un siglo de investigación arqueológica.

En cuanto a los artistas, el peso de consideraciones más importantes que las meramente eruditas hizo que la "reconstrucción" de la imagen de los antiguos héroes ibéricos tuviera otras prioridades. Entre ellas debemos destacar, al principio, el idealismo neoclásico helenocéntrico, y luego un primitivismo romántico, todo ello teñido de valores didácticos y ejemplificadores; estas ideas, unidas a otras consideraciones estéticas, crearon una peculiar imagen del héroe español antiguo, en la que sin duda la palabra "emocional" tiene un peso decisivo.

Hay emoción en la didáctica pública de un nacionalismo local o hispano; emoción en la glorificación de la derrota frente a un enemigo más fuerte; emoción en las connotaciones políticas modernas de las representaciones nada asépticas de la Antigüedad; emoción en la noción de que los valores discernibles en la resistencia de Sagunto, Numancia, Indíbil o Viriato tenían aplicación al momento presente -y el término *resistencia* con su connotación pasiva, es significativo. Emoción, por último, en el reconocimiento de un vínculo espiritual entre pasado y presente, que contribuía a forjar la idea de nación.

* Dpto. Prehistoria y Arqueología.. Universidad Autónoma de Madrid.

1. Agradecemos a D. Ignacio Gimeno y Dña. Patricia Martínez-Ayerra que nos dieran a conocer los libros de Ortiz Muñoz, Pemán y Sandoval del Río.

2. No es casual en el contexto de estos años que el prestigioso dominical británico The Sunday Times recogiera en lugar destacado que la duquesa de York, Sarah Ferguson, estudia seriamente la posibilidad de interpretar en el cine, en una producción de 22 millones de dólares, el papel de la reina Boadicea (El País, 23 de mayo de 1994, p. 47).

3. De hecho, este trabajo se inspiró inicialmente en un comentario personal de dicho investigador sobre el grupo escultórico deeimonónico de Indíbil y Mandonio que se conserva en Lérida.

4. Tacito, *Anales*, XIV, 29-38; *Agricola*, XVI. Dion Casio, LXII, 1-12.

5. La escultura tuvo una larga historia. Thomas Thornycroft comenzó a modelarla en yeso en 1856 y a lo largo de quince años. No fue en realidad completada hasta que su hijo Sir John Isaac Thornycroft regaló la estatua a la nación en 1895, momento en que el London County Council organizó una suscripción pública que recaudó los fondos necesarios para que fuera por fin fundida en bronce en 1897 y erigida en 1902 (Read, 1982, pp.56-59).

6. Agradecemos a la Dra. M.J. López Grande que copiara para nosotros esta y otras inscripciones de pedestales de estatuas victorianas londinenses.

7. A.L.F. Rivet (1979) concede la posibilidad de que algunos carros britones llevaran hoces, y así puede terminar con una nota de humor su documentado estudio "but a word may also be said for Thomas Thornycroft, who perpetrated the statue on the Embankment. If the British covinni were scythed, and if they were only used exceptionally, who would be more likely to flaunt such a status symbol than the warrior queen?"

8. Pardo Canalís (1951, p.70) nos narra el episodio que sirve de pretexto al grupo, según un Programa del grupo en mármol compuesto y ejecutado por el escultor D. José Alvarez, que representa un hecho heroico de amor filial, sucedido en la guerra de la Independencia (Madrid, 1827): "Durante el terrible sitio que sufrió la heroica ciudad de Zaragoza en la guerra de independencia, un joven guerrero viendo caer en tierra á su padre de una lanzada recibida en un muslo, corre precipitadamente á su defensa, se pone delante de él y arrolla á cuantos se presentan á su vista, la terrible voz de su anciano padre le anima á la defensa, y así aterra al enemigo; pero un capitán polaco viendo la mortandad de sus soldados acude á mata caballo, y después de varios ataques sangrientos, el joven español es herido por una lanza en el pecho, y cae gloriosamente muerto..."

9. Tardía, aunque significativa, es esta referencia en la que se trata de conciliar el paganismo con el heroísmo:
"Aquellos hombres de Sagunto, que aún no habían recibido la doctrina de Cristo, y no sabían, por lo tanto, que en ningún caso es permitido quitarse la propia vida, de la que sólo Dios es dueño, demostraron, de un modo bárbaro y primitivo, poseer un enorme valor y una gran dignidad humana. Ese valor frío, de resistencia heroica y tenaz, más difícil que el valor arrebatado de ataque y empuje, ha sido siempre muy propio de los españoles. Y cuando, luego, se ha unido al sentido cristiano y se ha dirigido por él, ha asombrado al mundo con maravillas como la resistencia del Alcázar de Toledo, en 1936." (Pemán, 1954, p.29).Era más sencillo, en época de Modesto Lafuente (c. 1850) y en época de Pemán (c. 1950), hallar mejores ejemplos de heroísmo en el cristianismo medieval español.

10. A las dos "Numancias" recogidas por Pantorba (1980, p.417) habría que añadir la "Numancia" de Martí Alsina que obtuvo una tercera Medalla en la Exposicion Nacional de 1858, lo que eleva el Catálogo a tres "Numancias". Si además añadimos la obra dieciochesca de Ribera y el cuadro sin premio de Sans Cabot, llegamos a un total de al menos cinco pinturas de tema numantino.

11. Como un "Sagunto" en mármol de Agustín Querol, al parecer enviado desde Roma a la Exposición Universal de Barcelona en 1888 (Bru, 1971, p.154), que llegó a conseguir una Medalla de Honor en la Nacional ¡de 1906! (Pantorba. 1980, pp.198-99).

12. La fidelidad histórica es una preocupación tal para algunos artistas, que en algunos casos choca al investigador actual. Reyero (1989, p.8) puede escribir con admiraciones: "el rigor erudito puede llegar al absurdo (¡Rosales escribe obsesionado desde Roma preguntando dónde llevan la capucha los jerónimos de Yuste!) y siempre habrá algún juez que descubra inesperados anacronismos".
En ciertos casos, la documentación no plantea demasiados problemas al pintor o escultor. Así, en el célebre La rendición de Bailén de Casado del Alisal (Díez, 1993, pp.230 ss.) el autor podía contar con uniformes y armas supervivientes de la época napoleónica para representarlos con toda fidelidad en el lienzo, pues al fin y al cabo los acontecimientos narrados ocurrieron sólo medio siglo antes. Otra cosa es que la escena se dignifique o altere para mejorar la composición o el tono épico, como ocurre también, por ejemplo, en el cuadro de Sans y Cabot sobre la batalla de Tetuán (Díez, ed. 1993, pp.240 ss.).
En otras ocasiones, el pintor recurre a la verosimilitud. Así, cuando Manuel Castellano acopia una exhaustiva documentación para su Muerte del Conde de Villamediana, asesinado en 1622, dispone la

escena en el portal del palacio del Conde de Oñate, padre del de Villamediana, donde fue conducido el cadáver. Como el palacio había sido destruido en 1839, Castellano reeurrió a copiar con toda suerte de detalles faroles, herrajes, puertas y artesonados del Convento de las Descalzas Reales de Madrid (para estos y otros sugestivos detalles, Díez, 1993, pp.260-267).

Cuando el pintor ha de remontarse más aún en el tiempo, las dificultades de documentación crecen. Aún así, para su monumental La Reudición de Granada, (1882), Francisco Pradilla pudo tomar apuntes de detalles, para calzados, telas, etc., de tejidos conservados en la Catedral de Granada, decoraciones de los muros de la Alhambra e incluso del cuadro Auto de Fe de Pedro Berrugete (Díez, 1993, pp.369 ss.).

13. Aunque sin duda hubo excavaciones muy anteriores casi desconocidas, de las que puede ser un ejemplo la realizada en Baza, en 1800, por don Pedro Álvarez y Gutiérrez (Presedo, 1982, pp.12 ss.).
14. Sobre esta fase inicial de la arqueología ibérica, además de Maraver y Alfaro (1867) y Ayarzagüena (1992, pp.231-241), ver Vicent (1984-85).
15. "Que el tema de historia estaba ya presente eu la meutalidad académica de finales del siglo XVIII, es cosa más que pateute (...) Pero una cosas es querer y otra es poder, como bien nos muestra el ejemplo que traemos de Vicente López, que nos presenta a *Los Reyes Católicos recibiendo a los embajadores de Fez* (...) Falta la iuformación histórica y arqueológiea que transforme a un cuadro de tema histórico en un cuadro de historia, tal como lo eutendemos". (Arias Anglés, 1986, p.189).
16. El criterio lingüístico en los autores antiguos a menudo es desplazado por la descripción etuográfica. Así se manifiesta en el detallismo con que egipcios, asirios, griegos o romanos representarou a sus vecinos (normalmeute enemigos), insistieudo en sus vestimentas, tocados y armas. Desde los relieves egipcios del Imperio Autiguo hasta la Columna Trajana éste es un criterio constante. Lo mismo ocurre en las fuentes literarias (por ejemplo, Herodoto describiendo a los persas, VII.60-96; VII.41; Jenofonte a los pueblos anatolios, *Anab.* IV.28; Tácito a los germanos, *Germania* 6, etc.).
17. Hay refereucias a la presencia de carros eu ejéreitos cartagiueses antiguos (Diodoro, XI,20,2; Plutarco, Timoleón 27), pero sólo hasta el s. IV a.C. Para cuando Cartago y Roma se enfrentaron por vez primera, y desde luego en época de Aníbal, los carros habían sido sustituidos en Cartago por caballería y elefantes (Gsell, 1920, pp.398-400; Fantar, 1993, II, pp.109-111). La presencia del carro de Aníbal, pues, no se asienta en ningún dato arqueológico o literario, y en último extremo hubiera sido más realista colocarle a lomos de elefante.
18. Parafraseamos conscientemente el título de la magnífica obra de D. Freedberg (1992). Al final del apartado el lector podrá ver por qné, cuando la imagen adquiera autonomía de su creador..
19. Al fin y al cabo, Indíbil y Mandonio se cualifican mal como héroes representantes de un pasado nacional: oscilaron en sus lealtades a cartagineses y romanos (p. ej. Guallar, 1956, p.64-65); y aunque Indíbil murió más o menos gloriosamente en batalla, ensartado por un *pilum* y clavado por él al suelo (Livio, XXIX. 2. 15), su hermano Mandonio fue entregado por sus propios compatriotas (Livio, XXIX. 3. 4) para aplacar a los romanos.
20. Aparte del grupo monumental que se estudiará en las siguientes páginas, sabemos que Agustín Querol abocetó un bajorrelieve de "Indivil (sic) y Mandouio" en 1891, durante su estancia en Roma, relieve que sustituyó sobre la marcha por otro del Cid Campeador, tampoco terminado (Bru, 1971, p.168).
21. Ver Quesada, 1994b (e.p.). Reiteramos aqui nuestro agradecimiento a D. Joan-Ramon González Pérez, quien nos proporcionó fotocopias de diversa biblografía local ilerdense que hace alusión al grupo escultórico (Tarrago, 1977; Font, 1983; Sol y Torres, 1989). Del mismo modo agradecemos a Dña. Elena Gouzález (Directora del Archivo del Ayuntamiento de Lérida) su amabilidad al buscar y localizar en el Archivo de La Paeria referencias a la compra por parte del Ayuntamiento de la escultura que nos ocupa, y al euviarnos fotocopia del Acta correspondiente al Pleno del Ayuntamiento en que se decidió fuudir en brouce el grupo.
22. Entre ellas, modeló en yeso un hondero balear del que sólo conocemos una significativa descripción (Bru, 1971, p.146): "Un joven houdero que, satisfecho de su triunfo levanta en son de victoria, con una mano, el pájaro que ha sabido derribar con la honda, que aún aferra con la otra mano. La figura del muchacho está medio envuelta por una piel de cabra y tiene, en coujunto, cualidades de modelado y detalles y trozos estudiados cou tal firmeza, qne revelau eu este artista marcada voluntad y acentuado espíritu de observación".
23. "Indortes e Istolacio, primer grito de indepenencia ibérica [...] grupo que reúne una buena concepción y una ejecución apropiada para uua obra de escultura monumental y decorativa" (Bru, 1971, p.147).
24. Actas del jurado, enero de 1883: "poca nobleza de tipos y descuidos de ejecución, pero no puede negársele que está bien concebido el asuuto, bien compuesto el grupo y revela en su autor conocimiento del antigno, por lo que se le concede la máxima califieaeión" (Bru, 1971, p.218).

    Resulta de especial interés que el jurado valorara como importante el "conocimieuto del antiguo"; igualmente, que se reeomendara al Gobierno la adqnisición del grupo (Bru, 1971, p.219).

25. En realidad Sanmartí ya había obtenido otra segunda Medalla por La pesca en 1878 (Pantorba, 1980, p.360; Rafols, 1980, p.1135).
26. Agradecemos a D. Josep Mª Trullén i Thomàs, Director del Museu Balaguer, qne nos haya proporcionado, fotocopias del Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer cuyo contenido recogemos cn Quesada, 1994b.
27. Sobre el proceso de fabricación de una escultura cn esta época, Read, 1982, p.49 ss.; para el mismo sistema eu la Cataluña del s. XIX, Escultura, 1989, p. 33. Sobre el efecto escultórico de trabajar modelando antes que tallando, Matilla, 1989 *passim* y especialmente pp 65-66 y 75-77.
28. Según documenta uua fotografía de la sala central de la Biblioteca-Museo publicada en *Hispania,* número 47 (30 de Enero de 1901). Agradecemos a D. Víctor Hellín que nos haya proporcionado fotocopias de dicha revista.
29. La historia completa de la adquisición y fundición de la estatua, debida al empeño del alcalde, se recoge eu Quesada (1994b).
30 Recogemos en Quesada (1994b) la copia literal del Acta.
31. Era muy uormal en el s. XIX que artistas y fundidores fueran distintas personas (Escultura, 1989, p.35, Read, 1982, p.60). También lo era que entre modelo de yeso y fundición pasaran años, e incluso décadas (Read, 1982, p.59, la estatua de Boadicea de T. Thornycroft, ya comentada, se fundió a los cincuenta y un años de su modelado).
32. Agradecemos a R. Olmos habernos dado a conocer esta referencia, que remonta mucho en el tiempo la primera que nosotros conocíamos, de 1872 (v. Olmos, 1993, p.14). En todo caso, y aunque Ceán Bermúdez la escriba en cursiva, como *parazonium* o *falarica,* uo parece ser voz elásica, sino recreación erudita renacentista o posterior.
33 Sobre los amontonamientos de armas, en Hispania y el Imperio, ver Salcedo, 1983.
34. Más adelante se indicará que posiblemente algunos detalles del cuadro, en concreto el puñal romboidal de una figura caída, y el tono general pardo de las figuras, deben mucho al Álbum de M. Giménez González *El Ejército y la Armada* (1862).
35. Conviene quizá recordar que aunque Viriato haya sido utilizado por una historiografía española interesada en presentarlo como prototipo de lo español, este mismo fenómeno se ha producido en la historiografía de Portugal, nuestro vecino que, de tau próximo, uos resnlta a veces tau lejano (Guerra, Fabiao, 1992: *passim* y espec., 18-19).
36. Merece la pena reproducir completas las siguientes líneas alusivas a la colocación e inaugnración de la estatna de Viriato en Zamora, incluso si tienen algo de leyenda. Agradecemos a la Dra. Magdalena Maten Prats que nos proporcionara la referencia y fotocopias del libro de Cortés Vázquez (1975, pp. 238-239). "Llega un siglo nuevo. Parece como si el cambio de guarismo engendrara nuevas esperanzas. Zamora erige una estatua al más famoso de sus hijos, el héroe de la resistencia hispana: Viriato.

Uua fiebre viriatista invade la ciudad. Se abre una nueva calle entre la de de San Andrés y la Plaza de la Yerba, recién bautizada de Sagasta, y naturalmente lleva el nombre de Viriato. Se hace un nuevo cuartel y toma idéntico nombre. Hasta el anís que fabrican en Corrales, lleva en su etiqueta el nombre del guerrillero sayagués.

De Sayago se ha traido uu enorme pedrusco granítico para aupar al héroe celtíbero sobre esta roca paisana. Tan pesada es, que se hace menester partirla en dos, para que pueda verificarse el traslado hasta Zamora, arrastrada por lentos y sufridos bueyes. Todo se prepara convenientemente, la estatua queda envuelta, eusabanada, lista para la inauguración solemne.

Pasan los días y no se lleva a cabo el esperado acto. Sin duda no están a punto los discursos floridos que habrán de endilgarle. Pasan semanas; la espera hace cundir el hormiguillo curioso. Una tarde cualquiera, la del doce de enero de 1904, un obrero sube expeditivo de un brinco ágil al berroqueño pedestal, y desensabana al héroe sayagués. Siu proponérselo nadie, la inauguraciónu del monumento ha sido tan sencilla y popnlar como reclama la ruda extradición (sic) del guerrillero hispano y su remoto tiempo originario. Algo debió sorprenderse el desnudo pastor al toparse de golpe con el duro invierno zamorano, pero sufrido sayagués al cabo, el escalofrío duró tan sólo unos instantes.

La joven intelectualidad zamorana se reúne en banquete congratulatorio para celebrar tan chusca inauguración. Un poeta festivo y muy conocido, que poco después escribirá la historia de Zamora en cantares, bajo el título de El Lazarillo del Duero, Joaquín del Barco, se encara con Viriato y le suelta esta coplilla:

"Un pedestal de oro fino
merecías por tu historia
y te han colocado encima
de una castaña pilouga."

Sobre la chusca inauguraciónu del monnmento véase también Barrón (1977, p.108).

37. Contrariamente a la tradición erudita "oficial" que, también empeñada en buscar a Viriato una patria chica, ha tendido a pensar desde Schulten en la portuguesa Sierra de la Estrella, entre el Duero y el Tajo (García Moreno, 1986, p.375). El monumento de Beulliure se enmarca en los mismos parámetros que el de Barrón: una concepción nacionalista alentada por la situaciónu peninsular tras la Guerra Civil, y la idea de una "patria chica" portuguesa.

No acaba aqní la nómina de patrias de Viriato. Según refiere la edición de 1930 de la Encielopedia Universal de Espasa Calpe en su edi-

ción de 1930 (s.v. Viriato), un Arenas López publicó en 1900 un libro cuyo título lo dice todo: *Reivindicaciones históricas*. Viriato no fue portugués sino celtíbero, tono este reivindicativo muy característico del momento. Siete años después el mismo autor pretendía demostrar en su *La Lusitania celtibérica* que Viriato fue lusón y habitante de las márgenes del Ebro, para concluir que la famosa Ciudad Encantada de Cuenca fue el lugar de las exequias fúnebres de Viriato. Agradecemos a D. Ignacio Gimeno que nos haya llamado la atención sobre estas peculiares teorías.

38. El hijo de Barrón (1977, p.207) narra una jugosa anécdota sobre el monumento: durante la Guerra Civil, dos oficiales italianos quisieron modificar la verja forjada que rodeaba y rodea el conjunto, diseñada también por Barrón a principios de siglo (Barrón, 1977, fotos 66 y 67). El motivo: como símbolo de la victoria de Viriato sobre Roma, Barrón había colocado haces de fasces, el emblema de los lictores, pero al revés, a la funerala. Los oficiales fascistas italianos no podían consentir que su símbolo apareciera de esa manera humillado.
Anécdota igualmente curiosa es la que narra a continuación (Barrón, 1977, p.207). En el Madrid republicano de la Guerra Civil se criticaba a los familiares de Barrón, que tenían el yeso, el brazo en alto de la escultura, porque lo creían un a modo se saludo fascista. El brazo en alto del inicial juramento (Catálogo, 1884, p.144) se reinterpretaba de otro modo. Más aún, el hijo del escultor justifica el gesto no por el juramento, sino comentando que "aquel saludo brazo en alto hacia adelante y hacia arriba era el español de los iberos, de donde lo tomaron los antiguos romanos..." , lo que muestra que, o bien Barrón había leido el artículo sobre tal tema de Juan Cabré (1939), o que tal idea estaba muy extendida después de la guerra.
39. La descripción del Catálogo de la Exposición de 1884 explica el gesto del modo siguiente (Catálogo, 144): "escapó Viriato, hombre rudo y valiente, de nación lusitana; anhelando venganza por tan infame traición [de Galba] y queriendo lavar la afrenta hecha en sus hermanos, anima á sus compañeros, reune de su provincia a los más animosos, y exhortando a todos con palabras de fuego á jurar odio eterno a los romanos, él, el primero, pronuncia solemnemente tal juramento".
40. Pese a lo cual, en su momento se consideró que el breve paño sostenido por correas era acorde con la fidelidad histórica. Así, en el número 20 de la *Ilustración Española y Americana* el crítico Eusebio Martínez de Velasco escribía que "la sobriedad de los arreos que la adornan, todos con marcado carácter de época, permite gran desarrollo en el desnudo, cuyas líneas y contornos son de verdadero gusto clásico". (cit. por Barrón, 1977, p.56).
41. Agradecemos a Dña. Concepción García-Hoz Rosales, Directora del Museo Provincial de Cáceres, que nos haya hecho llegar una fotografía en blanco y negro donde se puede apreciar su calamitoso estado de conservación.
42. Informe de Casado del Alisal de 1 de Julio de 1880 (Bru, 1971, p.144): "Oliva revela en su Viriato, dentro de una educación artística incompleta, tendencias elevadas de arte, ser colorista elegante y pintor de toque franco, habiendo sabido desempeñar su obra en una gama de tono muy simpática: contraste y diversidad de tendencias que noto con placer en nuestros pensionados todos...".
43. Agradecemos a Dña. Maria Teresa Fernández, del Instituto de Estudios Zamoranos, su inestimable ayuda en las gestiones necesarias para realizar fotografías de los techos del antiguo salón de sesiones de la Diputación de Zamora.
44. Dilucidar el "aspecto" físico que pudo tener Viriato ha sido tema repetido de la Antigüedad a nuestros días. Véase al respecto el divertido comienzo del artículo dedicado a "Infancia juventud y primeras aventuras de Viriato" por Luis García Moreno (1986, p.373-374).
45. Conviene reproducir un párrafo de la Memoria presentada por Padró al concurso convocado por la Diputación de Zamora, concurso al que Padró fue el único en presentarse (Caamaño, 1978, p.247): "...ninguna idea cumple mejor el patriótico programa formado por la Diputación Provincial de Zamora para decoración de la sala de sus sesiones, que la representación del origen de los cuarteles que ennoblecen su escudo de armas...
Dividido el trecho del alón en tres cuadros, el del centro o principal presenta al hijo de Torredefrades, al héroe lusitano terror de Roma y honra de la España toda, en el momento de su mayor triunfo. Después de haber sostenido durante doce años una guerra obstinada, venciendo a los Pretores y Cónsules Vetilio, Plaucio, Unimano, Nigidio y otros, teniendo cercado al ejército de Favio Serviliano, y pudiendo pasarlo a cuchillo, le ofreció generosamente condiciones de paz... Viriato puso las naces é insignias de los romanos á modo de trofeo, y uniendo ocho bandas rojas, por las ocho batallas consulares que ganó, formó "la seña bermeja", primer lazo de unión de los zamoranos, que en el escudo colocaron el brazo armado del insigne varón que lo idcó".
46. Agradecemos a D. Jesús Alía sus noticias sobre algunos de estos álbumes, así como su disponibilidad para ilustrarnos con sus conocimientos sobre la iconografía militar española de los siglos XVIII y XIX.
47. Por ejemplo, Lám. 1, nota 4: Livio no dice en XXII 46 que las Cetras (sic) de los Yberos fueran tan grandes que podían descansar apoyados en ellas. Livio en ese pasaje indica que los escudos de galos e hispanos tenían forma idéntica, y nada más: *Gallis Hispanisque scuta eiusdem formae fere erant*. Así, los Hispanos llevan *scuta*, no *caetrae*, en los que efectivamente se podían apoyar. En todo caso, la interpretación que la Lámina hace de una gran caetra oval, con ser

una contradicción entre términos, se aleja además de cualquier modelo de escudo galo: tiene una doble abrazadera y además termina en punta, como un escudo medieval.

48. Estrabon. III. 3. 6. notas

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, J.K. (1965), "Homeric, British and Cyrenaic chariots". *American Journal of Archaeology*, 69, pp. 349-352.

ARIAS ANGLES, E. (1985), "Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de 'La Muerte de Viriato'". *Archivo Español de Arte*, 232, pp. 351-362.

- (1986), "Los orígenes del fenómeno de la pintura de historia del siglo XIX en España". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62, pp. 185-216.
- (1989) "La pintura, la escultura y el grabado". En *Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal*, XXXV.2. Ed. Espasa Calpe. Madrid.
- (1992) *Pintura española del siglo XIX*. Cuadernos de Arte Español, Historia 16, 41. Madrid.
- (1993) "La visión del mundo clásico en el joven José de Madrazo". *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid, pp. 349-363.

ARNOLD, B. (1990). "The past as propaganda: totalitarian archaeology in Nazi Germany". *Antiquity*, 64, pp. 464-478.

AYARZAGÜENA, M. (1992), *La arqueología prehistórica y protohistórico española en el siglo XIX*. Tesis Doctoral en microficha. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.

BARRÓN CASANOVA, E. (1978), *Un escultor olvidado*. Madrid.

BENDALA, M. (1989), "La cultura ibérica: elementos y manipulación de un hecho histórico". *Arqueología del mundo ibérico*. Cursos de Verano UAM. Texto mecanografiado inédito, 13 pp.

BENLLIURE, J. (1916), "Recuerdos de arte: Francisco Domingo". *Archivo de Arte Valenciano*, II.1, pp.16-18.

BRU ROMO. M. (1971). *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*. Madrid.

BRUNAUX, J.L. y LAMBOT, B. (1987), *Guerre et armement chez les Gaulois*. Paris.

CAAMAÑO, J. M. (1978), "Las pinturas de Padró en Zamora". En *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, pp. 243-252.

CABRÉ AGUILO, J. (1943), "El saludo ibérico. Saludo racial precursor del nacional: su difusión por Europa en unión del *gladius hispaniensis*". *Coleccionismo*, 196, pp. 21-31.

CATÁLOGO (1884), *Cotálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1832), *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*. Madrid.

CLARK, G. (1980), *Arqueología y sociedad*. Madrid.

CLARKE, D. L. (1984), *Arqueología analítica*. Barcelona.

CLONARD, Conde de (1861), *Album de la Infantería Española*. Madrid.

CORTÉS VÁZQUEZ, L. (1975), *Mi libro de Zamora*. Zamora.

COUISSIN, P. (1926), *Les armes romaines*. París.

DÍAZ-ANDREU, M. (1993), "Theory and ideology in archaeology: Spanish archaeology under the Franco Régime". *Antiquity*, 67, pp 74-82.

- (1993b), "El pasado en el presenre: la búsqueda de las raíces en los nacionalismos culturales. El caso español". *Os nacionalismos en Europa: posado e presente* (Preactas. Santiago de Compostela, 27-29 Septiembre 1993).
  Santiago de Compostela.

DICCIONARIO (1897), *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos*. Por el Barón de Alcahalí. Valencia.

DÍEZ, J. L. (1993), "Evolución de la pintura española de Historia en el siglo XIX". En

J.L. Díez (ed.) *La pintura de historia...*, pp. 69-101.

DÍEZ, J. L. (ed.) (1993), *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la Exposición. Madrid.

ELVIRA, M. A. (1992), "Quince años de estudios sobre la pintura griega". *Tempus*, 2, pp. 27-59.

ESCULTURA (1989), *Escultura catalana del Segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*. Catálogo de la Exposición. Barcelona.

FANTAR, M. H. (1993), *Carthage. Approche d'une civilisation*. I-II. Túnez.

FONT i HUGUET, J. (1983), *Les arrels del Partit Lleidotà*. Lérida.

FREEDBERG, D. (1992), *El poder de las imágenes*. Madrid.

FULGOSIO, M. (1872), "Armas antiguas ofensivas de bronce e hierro: su estudio y comparación con las que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional". *Museo Español de Antigüedades*, I, pp. 353-372.

GARATE, J.M. (1981), *Historia del ejército español*, I. Madrid.

GARCIA MORENO, L. A. (1986), "Infancia, juventud y primeras aventuras de Viriato, caudillo lusitano". *Actas del 1er. Congreso Peninsular de Historia Antigua*, II, pp. 373-382.

GAYA NUÑO, J. A. (1966), *Arte del s. XIX*. Ars Hispaniae, 19. Madrid.

GIMÉNEZ GONZÁLEZ, M. (1982, manuscr. or. 1862), *El Ejército y la Armada*. Madrid.

GÓMEZ MORENO, M. E. (1993), *Pintura y escultura españolas del s. XIX*. Summa Artis, XXXV. Madrid.

GÓMEZ PANTOJA, J. y GÜEMES, A. (1994), "Tras las huellas de César en España". En *III Congreso Peninsular de Historia Antigua*. Preactas, I, pp. 301-308.

GÓMEZ SANTACRUZ, S. (1914), *El solar numantino. Refutación de las conclusiones históricas y arqueológicas defendidas por Adolf Schulten*. Madrid.

GRACIA BENEYTO, C. (1981), "Anotaciones históricas y documentales sobre 'El último día de Sagunto', de Francisco Domingo". *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, pp. 108-111.

GSELL, S. (1920), *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*. Vol. II: *L'État Carthaginois*. París.

GUADÁN, A. M. (1979), *Las Armas en la moneda ibérica*. Madrid.

GUALLAR PÉREZ, M. (1956), *Indíbil y Mandonio*. Lérida.

GUERRA, A. y FABIAO, C. (1992), "Viriato: Genealogía de um Mito" *Penélope. Fazer e desfazer a história* 8, pp.9-23.

HERNÁNDEZ PARDO, P. (ed.) (1984), *Historia de las Fuerzas Armadas*. Volumen V: *Historia y evolución del armamento. Uniformes. Heráldica. Museos. Monumentos. Banderas, Estandartes, Condecoraciones, Emblemas, Divisas y Botones, Literatura. Pintura*. Barcelona.

JUNKELMANN, M. (1986), *Die Legionen des Augustus*. Mainz.

KRISTIANSEN, K. (1993), "The strenght of the past and its great might; an essay on the use of the past". *Journal of Europeon Archaeology*, 1, pp. 3-32.

LAFUENTE, M. (1850), *Historia General del España*, vol. I. Madrid.

LEÓN ALONSO, P. (1981), "Plástica ibérica e iberorromana". En *La Baja Epoca de la Cultura Ibérica*. Madrid, pp. 183-199.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1989), *Esculturas zoomorfas celtas de la Península Ibérica*. C.S.I.C. Madrid.

MARAVER Y LAFARO, L. (1867), "Expedición Arqueológica a Almedinilla". *Revista de Bellas Artes e histórico arqueológica*, II, pp. 307-310 y 323-328.

MARÍN MEDINA, J. (1978), *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Madrid.

MATILLA, J. M. (1989), "El escultor: el modelo, la técnica y la idea". En *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*. Catálogo de la Exposición. Madrid. pp.65-82.

MONTENEGRO, A. *et al.* (1989) *Historia de España II. Colonizaciones y formación de los pueblos prerromanos*. Ed. Gredos. Madrid.

NICOLINI, G. (1969), *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. Paris.

OLMOS, R. (1992), "La realidad soñada. La recuperación del pasado en la novela española del s. XIX". *Arqcritica* 3, pp. 18-20.

- (1993), "Blasco Ibáñez y la novela de tema arqueológico en España". En *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clási-*

co en el Arte Español. Madrid, pp. 365-378.
- (1993b), "De nombres, de cosas, de historias: usos y símbolos de la falcata ibérica" (Recensión de F. Quesada, *Arma y símbolo, la falcata ibérica*. Alicante 1993). *Arqritica*, 6, pp. 15-16.

ORTEGO Y FRÍAS, T. (1975), *Numancia. Guía breve histórico-arqueológica*. Madrid.

ORTIZ MUÑOZ, L. (1954, ed. or. 1940), *Glorias Imperiales*, I. Madrid.

OSSORIO, M. (1883, reed. 1975), *Galería biográfica de Artistas Españoles del s. XIX*. Madrid.

PANTORBA, B. de (1980, ed. or. 1948), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid.

PARDO CANALIS, E. (1951), *Escultores del s. XIX*. Madrid.

PEIRÓ, I. y PASAMAR, G. (1989-1990), "El nacimiento en España de la Arqueología y la Prehistoria (Academicismo y profesionalización, 1856-1936)". *Kalathos*, 9-10, pp. 9-30.

PEMAN, J. M. (1954, 4ª ed.), *La historia de España contada con sencillez*. Cádiz.

PEREZ ROJAS, J. y ALCAIDE, J. L. (1993), "Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia". En J. L. Díez (ed.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la Exposición, pp.103-118.

PIGGOTT, S. (1983), *The Earliest wheeled transport. From the Atlantic Coast to the Caspion Seo*. London.

PINGEOT, A. (1982), "Les Gaulois sculptés (1850-1914)". En P. Viallaneix y J. Ehrard (eds.), *Nos ancêtres les Goulois*, pp. 255-275.

PITA MERCE, R. (1975), *Lérida ilergete*. Lérida..

POLLITT, J. J. (1989), *El Arte helenístico*. Madrid.

PRADOS TORREIRA, L. (1992), *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

PRESEDO, F. J. (1982) *La necrópolis de Baza*. Excavaciones arqueológicas en España, 119. Ministerio de Cultura. Madrid.

QUESADA MARTÍN, M. J. (1992), "Escultura y pintura". En P. Navascues y M.J. Quesada, *El siglo XIX. Bajo el signo del romanticismo*. Madrid, pp.135-251.

QUESADA SANZ, F. (1991), *El armamento ibérico*. Tesis Doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid.
- (1991b), "En torno al origen y procedencia de la falcata ibérica". En *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*. Barcelona. pp. 475-541.
- (1992) *Arma y símbolo. La falcata ibérica*. Alicante.
- (1994) "La imagen del héroe. Los antiguos iberos en la plástica española del s. XIX". *Revista de Arqueología*, 162, pp.36-47.
- (1994b) "El grupo escultórico supuestamente de Indíbil y Mandonio en Lérida y el nacionalismo artístico-arqueológico español del s. XIX". *Ilerda* (e.p.).

RACINET, A. (1990, ed. or. 1888), *Historia del Vestido*. Madrid.

RAFOLS, J. F. (ed.) (1980, ed. or. 1951), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, I-V. Barcelona -Bilbao.

RAPIN, A. (1991), "L'armamento". En *I Celti*. Catálogo de la exposición. Milán. pp. 320-331.

READ, B. (1982), *Victorian Sculpture*. New Haven - Londres.

REYERO, C. (1987), *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid.
- (1989), *La pintura de historia en España*. Madrid.
- (1993), "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX". En J.L. Díez (ed.) *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la Exposición, pp.37-67.

RITCHIE, W.F. y J.N.G. (1985), *Celtic Warriors*. Aylesbury.

RIVET, A.L.F. (1979), "A note on scythed chariots". *Antiquity*, 53, pp.130-132.

RUANO, E. (1987), *La Escultura humana de piedra en el mundo ibérico*. Madrid.

RUBIO DE LA SERNA, J. (1888), "Noticia de una necrópolis anterromana descubierta en Cabrera de Mataró". *Memorias de la Real Academia de la Historia* XI. Cuaderno complementario. Madrid.

RUIZ ZAPATERO, G. (1993), "El concepto de Celtas en la Prehistoria europea y española". En *Los celtas: Hispania y Europa. Madrid. Actas de El Escorial*. Universidad Complutense. Madrid. pp. 23-62.

SALCEDO GARCÉs, F. (1983), "Los relieves de armas del teatro de Mérida". *Lucentum*, II, 1983, pp. 243-284.

SANDOVAL DEL RIO, M. (sin fechar, 1946?) *Portfolio de Historia de España*. I. Barcelona.

SCHULTEN, A. (1935), *Las guerras de 237-154 a. de J.C. Fontes Hispanioe Antiquae*, III. Barcelona.

SOL I CLOT, R. y TORRES I GRAELL, C. (1989), *La petita història de Lleida*. Lérida.

TARRAGO PLEYAN, J. A. (1977) *La casa de la ciutat. La Paheria de Lleida*. Lérida.

TORELLI, M. (1991). "Archeologia e fascismo". En J. Arce y R. Olmos (eds.), *Historiagrafía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid, pp. 243-249.

TRIGGER, B. (1992), *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona.

URREA, J. (1985), "El eseultor Eduardo Barrón". En *Eduardo Barrón escultor (1858-1911)*. Catálogo de la Exposición Antológica. Zamora, s.p.

VAISSE, P. (1982), "Les Gaulois dans la peinture officielle (1870-1914)". En P. Viallaneix y J. Ehrard (eds.), *Nos ancêtres les Gaulois*, pp.321-326.

VIALLANEIX, P. y EHRARD, J.(eds.) (1982), *Nos Ancêtres les Gaulois*. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand.

VICENT ZARAGOZA, A. M. (1984-85), "Trabajos arqueológicos inéditos en Fuente Tójar (Córdoba) de L. Maraver en 1867". *Corduba* 15, pp.33-54.

VILA I TORNOS, F.; CERVERA, E. y CAMPRUBÍ, M. (1990), *Monografies d'arquitectes lleidatans*. Lérida.

VIÑAS FILLOY, R. G. (1994), "Adolf Schulten y la 'España eterna e inmutable". *III Congreso Peninsular de Historia Antigua. Preactas*. I, pp.333-340.