

# En torno al *Ultimo día de Sagunto* de Francisco Domingo Marqués y el *Mosaico de Alejandro*.

Fernando Quesada Sanz.  
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

## RESUMEN

Proponemos en este artículo que la composición del cuadro de F. Domingo Marqués *El último día de Sagunto* (1869) deriva directamente -sin negar otras influencias pictóricas más o menos contemporáneas al artista- de la composición del famoso mosaico pompeyano conocido como *Mosaico de Alejandro*. Por otro lado mostramos cómo este cuadro, pese al afán de verismo de la 'pintura de historia', es un reflejo de lo poco que las Ciencias de la Antigüedad de mediados del XIX conocían sobre la vestimenta, arquitectura y armas de los antiguos celtíberos. Por último, argumentamos cómo se produce en la obra una contradicción entre la pasión por el mundo clásico entendido como la cultura de Grecia y Roma en sus momentos de esplendor, y la realidad de la pobreza material comparativa de los antiguos habitantes de Iberia.

## SUMMARY

In this paper we put forward the hypothesis that the general layout and composition of the painting by F. Domingo Marqués titled 'The last day of Saguntum' (1869) was taken from the then already well-known Alexander's Mosaic from Pompeii, even if other, more recent influences in the use of colour cannot be discarded. We will also show how this canvas, even if taking into account the nineteenth century historical painters' passion for realism, reflects the rather poor knowledge by contemporary archaeologists and historians of the material culture of the ancient Celtiberians. Last, we argue that this painting shows the contradiction between love for the Classical past - understood as that of Greece and Rome in their prime - and the reality of the comparative poverty of the material culture of the ancient inhabitants of Iberia.

El presente trabajo se enmarca dentro de un estudio más amplio sobre la imagen que de los antiguos héroes ibéricos (Viriato, Indibil, Mandonio, los saguntinos y los numantinos) crearon los artistas españoles del s. XIX.<sup>1</sup>

El tema del asedio, conquista y destrucción de Sagunto por Aníbal, o más bien el de la heroica resistencia de sus habitantes, fue en el s. XIX pretexto para varios cuadros, pero muy poca escultura<sup>2</sup> a la Exposición Nacional de 1878<sup>3</sup>, representaba *El sacrificio de las*

*saguntinas*, y fue maltratado ferozmente por la crítica<sup>4</sup>. Sabemos además de otra *Destrucción de Sagunto*, que quedó inconclusa, de Francisco Sainz († 1853), y de un tercer cuadro de Ricardo Alós y Serra<sup>5</sup>

Pero sin duda el cuadro de mayor categoría, y con mucho el más conocido, es *El último día de Sagunto* (1869) Francisco Domingo Marqués, que ha sido reproducido en innumerables libros e incluso estampas.<sup>6</sup> Se trata de un lienzo de pequeño tamaño para lo habitual en estas obras (0.86x1.37 m.), pero de gran monumenta-



lidad interna, que ha sido repetidamente estudiado.<sup>7</sup>

Pensionado en Roma por la Diputación de Valencia en 1868, y obligado por las normas de su pensión a enviar un cuadro de tema histórico<sup>8</sup>, Domingo Marqués eligió un tema relacionado con el ámbito geográfico valenciano.

A partir de la observación de esta obra nos centraremos en dos cuestiones distintas pero relacionadas entre sí. En primer lugar, propondremos una clara influencia clásica para su esquema compositivo; en segundo lugar, utilizaremos este cuadro como pretexto para analizar la cuestión de la "fidelidad arqueológica" de la pintura de historia.

Por lo que se refiere a la primera cuestión, se han hallado para el cuadro de Domingo Marqués paralelos y precedentes en el tratamiento de las figuras desnudas, en el color y composición de los cuerpos en cuadros de

la escuela francesa, y en particular en la *Balsa de la Medusa* y en *El coracero herido* de Géricault, según propuso Gracia Beneyto<sup>9</sup>, a quien han seguido la mayoría de los estudios posteriores.<sup>10</sup> Recientemente se ha sugerido, además, una influencia de Delacroix.<sup>11</sup>

Sin negar o discutir estas influencias, creemos sin embargo posible proponer otra, aún más notable, que afecta a la composición global del cuadro, influencia que además se remonta al pasado clásico tan querido en la teoría artística decimonónica, y tan importante en la formación de los artistas pensionados en Roma.

Aníbal, subido en un carro que avanza impetuoso hacia la izquierda, extiende su brazo derecho en gesto imperioso y gira la cabeza como arengando a sus tropas. La posición ladeada del carro en el conjunto y la postura de Aníbal son elementos que nos traen de inmediato a la memoria la composición, postura y gestos muy similares



-aunque de distinto significado- del carro de Darío en el famoso *Mosaico de Alejandro* hallado en la *Casa del Fauno* de Pompeya, hoy conservado en el Museo Nacional de Nápoles. Este mosaico presenta además un formato y una distribución de volúmenes muy similar a la empleada por Domingo Marqués.

Cierto que en el cuadro del pintor español falta la figura contrapuesta de Alejandro, y por tanto el juego 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 colocó un saguntino que, desesperado, se mesa los cabellos y mira al cielo, marcando un contrapunto dramático con Aníbal.

Por otro lado, el hueco relativo que aparece en el centro-izquierda de la composición del cuadro (que en el mosaico se rellena con un árbol y en el cuadro de Domingo con un borroso templo clásico envuelto en humo) es aún otro elemento que acrecienta el paralelismo entre ambas obras. No utilizaremos aquí, por último, el argumento de las armas caídas en primer plano, sobre el suelo, en las dos obras, puesto que se trata de un recurso muy común.

Por lo demás, el joven pensionado que era Domingo cuando pintó el cuadro en Roma<sup>12</sup> podía conocer perfectamente el mosaico, que había sido extraído de las cenizas pompeyanas en 1830, cuarenta años antes, y que había sido ampliamente reproducido y discutido ya en 1850.<sup>13</sup>

En todo caso, la inspiración de escultores y pintores del XIX en temas clásicos es tan habitual que el hecho de que Domingo Marqués mostrara su conocimiento del arte clásico, en esta obra de ejecución obligatoria, no debe llamar la atención más que por el hecho de que Domingo aprovechó una de las pocas muestras supervi-

vientes -aunque transformada en mosaico- de la pintura clásica griega.

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".<sup>14</sup> Dicha preocupación no fue exclusiva de la pintura española, puesto que desde David era también objetivo importante en los artistas europeos.<sup>15</sup>

La fidelidad histórica es una preocupación tal para algunos artistas, que en algunos casos choca al investigador actual. Así C. Reyero puede escribir: "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".<sup>16</sup>

En ciertos casos, la documentación no planteaba demasiados problemas al pintor o escultor. Así, en el célebre *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal<sup>17</sup> 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, cuyo *dramatis personae* es casi fotográfico, 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.<sup>18</sup>

En otras ocasiones, el pintor recurre a la *verosimilitud* a falta de datos exactos. Así, cuando Manuel Castellano acopió una exhaustiva documentación para su *Muerte del Conde de Villamediana*, asesinado en 1622, dispuso 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 recurrió a copiar con toda suerte de detalles faroles, herrajes, puertas y artesonados del Convento de las Descalzas Reales de Madrid.<sup>19</sup>

Cuando el pintor había de remontarse más aún en el tiempo, las dificultades de documentación crecían. Aún así, para su monumental *La Rendición 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 Berruete.<sup>20</sup>

Las críticas decimonónicas a la falta de verismo de algunas obras chocan en cierto modo a los historiadores y críticos de arte actuales,<sup>21</sup> preocupados por otros aspectos. Sin embargo, ese 'rigor erudito' que es secundario para el artista o el historiador del arte actual, 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, mostraremos cómo, en la obra de Domingo Marqués y en la de otros autores "de historia", los intentos eruditos de los artistas chocaban con dos dificultades diferentes, complementarias y en cierto modo contradictorias.

Por un lado, la influencia de la Antigüedad clásica grecorromana primaba, desde el neoclasicismo, casi sobre cualquier otra consideración a la hora de representar escenas antiguas, sobre todo en pintores jóvenes. En consecuencia, era común dotar de ambientes arquitectónicos y vestuario griegos o romanos a los iberos o lusitanos. Sólo a partir de 1864, y en realidad algo más adelante, desde 1870, se manifestó una tendencia "realista" o "primitivista" en la recreación de la imagen de los antiguos iberos.<sup>22</sup> Frente a la visión grecorromana clásica que va desde un Madrazo (*Muerte de Viriato*, 1806), un Ribera (*Numancia*, 1802), o un Martí Alsina (*Ultimo día de Numancia*, 1858) e incluso en un sentido al cuadro que comentamos, surgirá otra concepción ejemplificada por la *Numancia* de Alejo Vera (1881) o los Viriato de Eugenio Oliva (1881) o Ramón

Padró (1882), visión cuyo "realismo" pinta a los lusitanos envueltos en pieles sin curtir y portadores de grandes barbas y melenas, en un exceso de primitivismo.

La otra gran dificultad para la correcta investigación en un cuadro histórico radicaba en el s. XIX en que el estado embrionario de la arqueología protohistórica en la España de esa época imposibilitaba una documentación con *realia* pertenecientes a los antiguos iberos, tal y como se hacía con otros temas, medievales o posteriores. De este modo, ni los pintores de las primeras décadas del siglo, ni los "realistas" de las últimas, contaban con instrumentos para la deseada documentación.

Las culturas protohistóricas de la Península Ibérica no empezaron a ser definidas en términos arqueológicos, tangibles, hasta cerca de 1900.<sup>23</sup> De hecho, Numancia no comenzó a ser excavada hasta 1853-1861,<sup>24</sup> pese a lo que "la Edad del Hierro en España era prácticamente desconocida en 1872".<sup>25</sup> 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,<sup>26</sup> todavía consideró que los objetos eran romanos.<sup>27</sup>

Hasta los años ochenta, con los descubrimientos de Cabrera de Mar en Mataró<sup>28</sup> y la exposición en París de piezas del Cerro de los Santos, no comenzaron a ajustarse fuentes literarias y restos arqueológicos.<sup>29</sup> 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. Es exactamente el mismo tipo de documentación empleado por los estudiosos militares en sus Álbumes de láminas sobre el ejército español, que se remontan a los "primitivos tiempos".<sup>30</sup>

Si unimos los dos factores comentados, no es de extrañar que se produzcan en el género histórico "antiguo" fuertes distorsiones representacionales en comparación con otros periodos. En caso de seguir estrictamente a Arias Anglés,<sup>31</sup> los cuadros de tema antiguo en España, con mayor razón aún que los medievales, tendrían pues problemas para ser considerados "de historia".<sup>32</sup>

En el *Mosaico de Alejandro* los detalles son fieles a la realidad tal y como la conocemos por la Arqueología,<sup>33</sup> como es natural en un mosaico que copiaba una pintura casi contemporánea a los hechos que narraba,<sup>34</sup> y en un ambiente cultural que gustaba de describir etnias y pueblos de acuerdo a su vestimenta y armamento, entendidos como criterios de definición.<sup>35</sup> Por ello se entiende la discusión erudita sobre una insignia militar persa<sup>36</sup> o la escasa idealización del "retrato" de Alejandro.<sup>37</sup>

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 nos 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.<sup>38</sup> La documentación de Domingo Marqués en cuanto a túnicas, carros o armas, era acorde con la iconografía romana imperial, y en general con el carácter del tema, pero no puede compararse en absoluto con la minuciosa investigación de un Casado del Alisal

en su *Bailén* o con la de otros muchos cuadros de historia.

Cierto es, con todo, que por el estilo suelto y brioso de Domingo Marqués ("modernidad 'a la francesa'", escribe Díez, 1993:272) cabe pensar que de entre los pintores de historia, podría ser de los menos preocupados por la fidelidad erudita de la reconstrucción arqueológica, o en la línea del dibujo. El color, la composición y el movimiento paracen haber sido preocupaciones mayores, y en ese sentido el *Mosaico de Alejandro* ofrecía una buena base de partida compositiva.

## NOTAS

- <sup>1</sup> F. QUESADA SANZ, "La imagen de la antigüedad hispana en la plástica española del s. XIX". En R. OLMOS (ed.) *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid, 1996, pp. 211-238. También "El grupo escultórico supuestamente de Indibil y Mandonio en Lérida y el nacionalismo artístico-arqueológico español del s. XIX". *Iberda* (e.p.); "La imagen del héroe. Los antiguos iberos en la plástica española del s. XIX". *Revista de Arqueología*, 162, 1994, pp. 36-47.
- <sup>2</sup> Como un "Sagunto" de Agustín Querol, al parecer enviado desde Roma a la Exposición Universal de Barcelona en 1888 (M. BRU, *La Academia española de Bellas Artes en Roma*. Madrid, 1971 p.154).
- <sup>3</sup> B. DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980, ed. or. 1948, p.417.
- <sup>4</sup> C. REYERO, *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, 1987, p. 24.
- <sup>5</sup> *Ibidem* pp.22-24.
- <sup>6</sup> M. SANDOVAL del Río, *Portfolio de Historia de España*. I. Barcelona, s.f., p.16.
- <sup>7</sup> En último lugar, ver J.L. Díez (ed.) *La pintura de historia del s. XIX en España. Catálogo de la Exposición*. Madrid, 1993, pp. 270-273. También y sobre todo REYERO, *op. cit.* (1987) pp. 22-24. También C. GRACIA BENEYTO, "Anotaciones históricas y documentales sobre 'El último día de Sagunto' de Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano* LXII, 1981 pp. 108-111 ; J. BENLLIURE, "Recuerdos de arte: Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano* II.1, 1916, pp. 16-18.
- <sup>8</sup> Díez ed. *op. cit.* p. 270.
- <sup>9</sup> GRACIA BENEYTO, *op. cit.* p. 109.
- <sup>10</sup> eg. REYERO, *op. cit.* p. 24.
- <sup>11</sup> Díez (ed.), *op. cit.* p. 272.
- <sup>12</sup> Díez (ed.) *op. cit.* p. 270.
- <sup>13</sup> M.A. ELVIRA, "Quince años de estudios sobre la pintura griega", *Tempus*, 2, 1992, p. 28 y p. 47; J.J. POLLITT, *El arte Helenístico*, Madrid, 1989, p. 89 y 471, n. 42.
- <sup>14</sup> Díez (ed.) *op. cit.* p. 266; También E. ARIAS ANGLÉS, "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, p.188.
- <sup>15</sup> ARIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 188.
- <sup>16</sup> C. REYERO, *La pintura de historia en España*. Madrid, 1989, p. 8.
- <sup>17</sup> Díez (de) *op.cit.* pp. 230 ss.
- <sup>18</sup> *Ibidem* pp. 240 ss.
- <sup>19</sup> Para estos y otros sugestivos detalles, Díez, *op. cit.* pp.260-267.
- <sup>20</sup> *Ibidem* pp. 369 ss.
- <sup>21</sup> Por ejemplo, C. REYERO, *op. cit.* (1987), p. 33.
- <sup>22</sup> Sobre las tendencias sucesivas en la pintura de Historia, REYERO, *op. cit.* (1989) pp. 90 ss.; J.L. Díez, "Evolución de la pintura española de Historia en el siglo XIX", en J.L. Díez (ed.), *La pintura de historia del s. XIX en España. Catálogo de la Exposición*. Madrid, 1993, pp. 69 ss.
- <sup>23</sup> En último lugar, M. AYARZAGÜENA, *La arqueología prehistórica y protohistórica española en el siglo XIX*. Tesis Doctoral en microficha, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1992, pp. 551-555, 596)
- <sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 118.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 231.
- <sup>26</sup> 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 (ver F. PRESEDO, *La necrópolis de Baza*, Madrid, 1982, pp.12 ss)
- <sup>27</sup> L. MARAVER Y ALFARO, "Expedición Arqueológica a Almedinilla", *Revista de Bellas Artes e histórico arqueológica*, II, 1867, pp. 307-310 y 323-328, especialmente 328. Sobre esta fase inicial de la arqueología ibérica, además de este trabajo, ver M. AYARZAGÜENA, *op. cit.* pp. 231-241, así

- como A. M. VICENT "Trabajos arqueológicos inéditos en Fuentre Tójar (Córdoba) de L. MARAVER en 1867". *Corduba*, 15, 1984-85, pp. 33-54.
28. J. RUBIO DE LA SERNA, "Noticia de una necrópolis anterromana descubierta en Cabrera de Mataró". *Memorias de la Real Academia de la Historia*, XI, Cuaderno complementario. Madrid.
29. M. AYARZAGÜENA, *op. cit.* pp. 373 ss.
30. Por ejemplo, las láminas del *Album de la Infantería Española* y del *Album de la Caballería Española* del conde de Clonard (Madrid, 1861), así como del monumental *El Ejército y la Armada* de M. GIMÉNEZ GONZÁLEZ (1862, impreso en edición facsímil en 1982) se inspiran en pasajes concretos de Livio, Estrabón y Diodoro.
31. ARIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 189.
32. "Que el tema de historia estaba ya presente en la mentalidad académica de finales del siglo XVIII, es cosa más que patente [...] 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 información histórica y arqueológica que transforme a un cuadro de tema histórico en un cuadro de historia, tal como lo entendemos". (ARIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 189).
33. POLLITT, *op. cit.* p. 89.
34. Probablemente de Filóxeno de Eretria, según la atribución tradicional (ELVIRA, *op. cit.* p. 48; Pollitt, *op. cit.* p.89).
35. D.L. CLARKE, *Arqueología Analítica*. Barcelona, pp. 358-360. El criterio lingüístico en los autores antiguos a menudo es desplazado por la descripción etnográfica. Así se manifiesta en el detallismo con que egipcios, asirios, griegos o romanos representaron a sus vecinos (normalmente enemigos), insistiendo en sus vestimentas, tocados y armas. Desde los relieves egipcios del Imperio Antiguo 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 anatólios, *Anab.* IV.28; Tácito a los germanos, *Germania* 6, etc.).
36. ELVIRA, *op. cit.* p. 47.
37. POLLITT, *op. cit.* p. 89.
38. Hay referencias a la presencia de carros en ejércitos cartagineses 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 (S. GSELL, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, II, Paris 1920, pp.398-400; M.H. FANTAR, *Carthage. Approche d'une civilisation*, II. Tunis, pp. 109-111). La presencia del carro de Aníbal no se asienta pues en ningún dato arqueológico o literario, y en último extremo hubiera sido más realista colocarle a lomos de elefante.