

FALSOS HISTÓRICOS. UN SOLDADO DE BRONCE DE UNA FAMILIA MINERA

FORGERIES. A BRONZE SOLDIER OF A MINING FAMILY

Carlos Espí Forcén¹

Recibido: 24/01/2022 · Aceptado: 02/05/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfi.15.2022.32440>

Resumen

Una antigua familia que explotó las minas de la sierra de Cartagena posee dos ánforas romanas y una escultura de bronce que, según la tradición oral, fueron encontradas en la mina Príncipe Alfonso (Llano del Beal, La Unión, Murcia), explotada por la familia entre los siglos XIX y XX. La existencia de un importante yacimiento arqueológico romano en dicha mina y la constatación de que una de las ánforas es una Lamboglia tipo 2 invitan a creer que la escultura procediese del yacimiento. Sin embargo, un análisis pormenorizado de la escultura de bronce revela que se trata de un falso histórico. La obra no carece por ello de interés, puesto que pudo ser creación del «Corro» y «el Rosao», dos célebres falsificadores de innegable capacidad artística.

Palabras clave

Escultura de bronce; coleccionismo; minas romanas; falsificación; falso histórico.

Abstract

An old family that exploited the mines of the mountains of Cartagena owns two Roman amphorae and a bronze sculpture that were allegedly found in the mine Príncipe Alfonso (Llano del Beal, La Unión, Murcia), one of the mines exploited by the family between the late 19th and the early 20th century. The existence of an important Roman archaeological site in this mine and the verification of one of the amphorae as a Lamboglia type 2 could make us believe that the bronze sculpture was actually found in this archaeological site. However, an accurate study of the sculpture reveals that it is a forgery. It is nevertheless interesting because the piece may have been made by «el Corro» and «el Rosao», nicknames of two famous forgers with a considerable artistic creativity.

1. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Letras, Cl. Santo Cristo 1, 30001, Universidad de Murcia. Correo electrónico: espforce@um.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6674-0832>

Keywords

Bronze sculpture; collections; roman mines; forgery; fake.

.....

UNA ESCULTURA DE BRONCE de rasgos arcaicos forma parte del patrimonio heredado en una familia que explotó gran parte de las minas de la sierra de Cartagena entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Además de la escultura, la familia posee dos ánforas que, según la tradición oral, habrían aparecido junto a la escultura durante la explotación de las minas. La historia es de sumo interés, puesto que las minas de Cartagena no habían sido explotadas hasta el siglo XIX desde su abandono por parte de los romanos. Si fuese cierta, la escultura cobraría una relevancia de gran magnitud para la historiografía por su gran tamaño, por la originalidad iconográfica y por la escasez de esculturas conservadas procedentes de minas romanas. No obstante, una mirada atenta revelará que su creación fue muy posterior de lo que ha transmitido la tradición oral. La puesta en valor de las antigüedades carentes de contexto arqueológico es uno de los principales problemas a los que arqueólogos e historiadores del arte han de enfrentarse. Muchas de ellas son falsos históricos no siempre fáciles de discernir. Un estudio detallado de la escultura permitirá ofrecer una serie de herramientas para detectar un falso histórico de bronce, que pueden ser de sumo interés y utilidad para quienes hayan de enfrentarse a este problema.

1. LA FAMILIA MORENO Y LAS MINAS DE LA SIERRA DE CARTAGENA

La familia Moreno posee una escultura de bronce maciza de veinte centímetros de altura que representa un soldado con rasgos faciales arcaicos y algunos elementos de la tradición iconográfica griega, romana e ibera (Figura 1). Según la tradición oral de la familia, obtenida en este trabajo gracias a varias entrevistas con Mario Antonio Moreno Nieto (n. 1972) y Manuel Moreno Nieves (n. 1937), la escultura salió en algún momento indeterminado entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX de una mina de su propiedad en la sierra de Cartagena junto a tres ánforas en buen estado de conservación. La aparición de objetos antiguos en las minas de Cartagena ha sido relativamente frecuente, puesto que la minería fue el principal atractivo de la Península Ibérica para púnicos y romanos desde el siglo III a.C. y existió una intensa actividad minera en busca de plomo y plata en toda la sierra de Cartagena (desde Cabo de Palos hasta Mazarrón) hasta al menos el siglo II d.C. (Domergue 1987: 357-405). En la década de 1840 se retomó la explotación minera



FIGURA 1. SOLDADO DE BRONCE DE LA FAMILIA MORENO. Foto: Carlos Espí Forcén



FIGURA 2. ÁNFORA LAMBOGLIA TIPO 2 PROPIEDAD DE LA FAMILIA MORENO. SIGLOS II-I A.C. Foto: Mario Antonio Moreno Nieto

como fuente de recursos económicos en la sierra de Cartagena, lo que permitió el descubrimiento de importantes yacimientos romanos en los albores de la arqueología moderna (Antolinos y Soler 2007: 125-144). Federico Botella y Hornos, ingeniero jefe del Cuerpo de Minas, publicó en 1868 y reprodujo en hermosos grabados algunas de las antigüedades descubiertas durante la explotación decimonónica de las minas. El autor se lamentaba en su obra de que Cartagena podría haber creado sin ningún esfuerzo un museo arqueológico, sino fuese por el patrimonio perdido a causa de una «incalculable cantidad de estas antigüedades ya llevadas al extranjero, ya diseminadas entre particulares o lastimosamente destruidas» (1868: 153). Entre los grabados de Botella y Hornos destacaremos varias ánforas tardorrepublicanas y un magnífico Hércules Farnesio en bronce de 15 cm de altura procedente del distrito de Mazarrón. El paradero actual del bronce resulta lamentablemente desconocido,

sabemos que en 1846 era propiedad del ingeniero de minas Amalio Maestre, ya que en un artículo de este año escribía que en las minas de Mazarrón «se ven muchas excavaciones antiguas, en dónde se hallan monedas y otros restos de la época romana; y en mi poder existe un precioso Hércules de bronce encontrado en 1840 en un vaciadero antiguo de la mina llamada Esperanza» (1846: 149-150; Antolinos 2019: 85-86). Se trataría de la obra más importante de las referidas por Botella y Hornos, lamentablemente vendida o perdida en la segunda mitad del siglo XIX, una época en la que las leyes de patrimonio permitían la venta de antigüedades al extranjero, como ocurrió por ejemplo con el *Hypnos* de bronce de Jumilla (Noguera 1993: 13-14).

Si tenemos en cuenta dicho contexto, no resulta descabellado pensar que la familia Moreno acumulase diversas antigüedades cuando comenzó la explotación de las minas. El miembro más destacado de la familia fue probablemente Brígida Sandoval, viuda de Pedro Moreno Bermejo, que ostentó el liderazgo de la industria minera en la sierra de Cartagena durante la segunda mitad del siglo XIX. Tras su muerte en 1890, su hijo Federico Moreno Sandoval continuó el próspero negocio de su madre con un rendimiento considerablemente inferior (López y Pérez de Perceval 2016: 61-62). La tradición oral transmitida al hijo y a los nietos de Federico sostiene que al menos tres ánforas y una escultura de bronce maciza de un soldado fueron encontradas en la mina Príncipe Alfonso durante la gestión de Brígida o de Federico. A la muerte de Federico, las ánforas y la escultura pasaron a ser

propiedad de su hijo Antonio Moreno Sandoval y posteriormente a los hijos y nietos del mismo. Junto a la escultura, hemos tenido la oportunidad de ver una de las ánforas y se trata de una Lamboglia tipo 2 hecha en Apulia entre los siglos II-I a.C., un tipo especialmente frecuente en la zona debido al intenso comercio con Apulia en época tardorrepública (Pérez y Pascual 2004: 27-37, figura 2). Una visita a la mina Príncipe Alfonso (Llano del Beal, Cartagena) permite contemplar parte de un importante yacimiento romano sobre un promontorio conocido como «Los Pajarillos» (figuras 3 y 4). De las diversas estructuras y edificios del yacimiento, se ha expoliado de forma furtiva una estancia de 4x3,5 m, cubierta con un pavimento de *opus signinum*, que hasta 2019 conservaba restos de pintura mural de color rojo (Antolinos 2019: 694-695). La aparición alrededor de la estancia de una cerámica de barniz negro de Cales con relieves vegetales permite remontar la fecha del yacimiento al menos a finales del siglo III a.C. (Ruiz 1999: 33-39; Marín y Ribera 2001: 290). También se observan varias *tegulae* romanas del colapso del edificio y abundantes restos cerámicos tardorrepúblicanos del tipo Lamboglia 2, greco-italicas de Campania, Mañá C2 y ánforas neopúnicas del siglo II a.C. (Domergue 1987: 357-405; Pérez 1995: 339-349; Antolinos 2019: 694-695). La cerámica indica que el yacimiento gozó de una importante actividad entre los siglos II y I a.C. durante el apogeo de la explotación minera romana en la Península Ibérica (Domergue 1990: 179-196). Desde allí se gestionaría en la Antigüedad la administración de la extracción de minerales de la cercana mina Catón, también antaño propiedad de la familia Moreno (Antolinos 2019: 683-684, 694-695, figura 3).

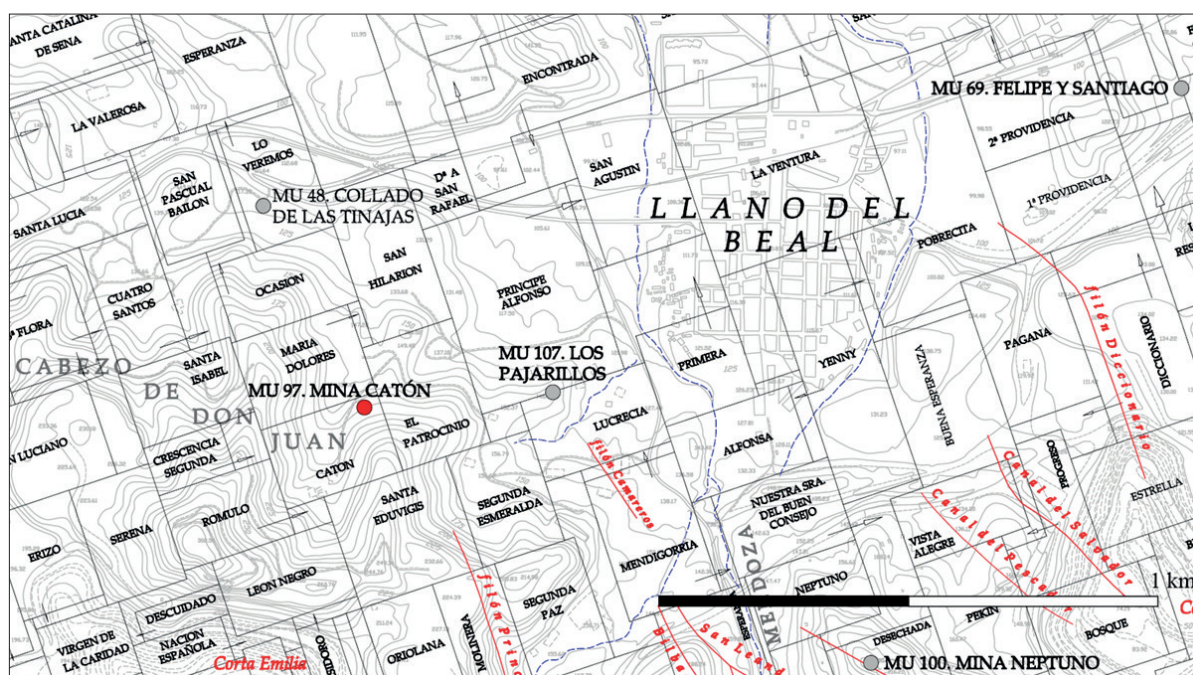


FIGURA 3. MAPA DE LA SIERRA DE CARTAGENA EN LA LOCALIDAD DE LLANO DEL BEAL. SE APRECIA EL ESPACIO DE LA MINA PRÍNCIPE ALFONSO Y EL YACIMIENTO DE «LOS PAJARILLOS» EN LA FRONTERA ENTRE LA MINA PRÍNCIPE ALFONSO Y LA MINA LUCRECIA. EN LA CERCANA MINA CATÓN HAY OTRO YACIMIENTO TARDORREPUBLICANO.
Foto: Juan Antonio Antolinos Marín



FIGURA 4. ESTANCIA DE 4X3,5M CON PAVIMENTO DE *OPUS SIGNINUM* EN LA MINA PRÍNCIPE ALFONSO, LLANO DEL BEAL (CARTAGENA). Foto: Carlos Espí Forcén

Ante semejante contexto arqueológico adquiere sentido pleno que las ánforas de la familia Moreno fuesen encontradas en la segunda mitad del siglo XIX o principios del XX en el yacimiento arqueológico de «Los Pajarillos» de la mina Príncipe Alfonso. No obstante, cabe preguntarse si la escultura del soldado se encontró en el mismo yacimiento. Intentaremos resolver este enigma mediante una pormenorizada metodología científica.

2. HIPÓTESIS DE AUTENTICIDAD

La figura maciza de bronce que atesora la familia Moreno representa un soldado con rasgos faciales iberos, casco frigio, lanza, escudo oval, chaqueta, túnica y botas. Si la escultura procediese del yacimiento de la mina Príncipe Alfonso, se trataría de una imagen hecha entre los siglos III y I a.C. Su apariencia es la de un exvoto ibero, aunque su tamaño es mucho mayor y presenta algunos rasgos nada frecuentes en los bronce iberos. Sabemos que la escultura de bronce llegó en algún momento indeterminado entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX a la familia Moreno. Si hubiésemos de creer la tradición oral, afirmaríamos que se trata de un exvoto, lo que no resultaría descabellado, ya que las minas romanas de la sierra de Cartagena estuvieron plagadas de pequeños santuarios, en los que los administradores de las minas hacían plegarias y entregaban ofrendas a divinidades telúricas con el fin de obtener el mayor rendimiento posible de las tierras que explotaban.

Excavaciones arqueológicas recientes han permitido descubrir diversos santuarios vinculados a la producción minera de la antigua *Carthago Nova* (Antolinos *et al.* 2009: 170-182). En los alrededores de Cartagena se excavó en 1993 un *sacellum* sobre un promontorio datado entre los siglos II y I a.C. y dedicado a *Iuppiter Stator* por el liberto Marco Aquinio Andro, miembro de una de las principales familias productoras



FIGURA 5. MOSAICO DE LA DEDICACIÓN DE UN SACELLUM EN EL CABEZO GALLUFO (CARTAGENA) A IUPITER STATOR POR MARCO AQUINIO ANDRO, SIGLOS II-I A. C. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CARTAGENA. Foto: Carlos Espí Forcén



FIGURA 6. LARARIO DE SEXTO NUMISIO DE LA MINA DE SAN RAMÓN (CARTAGENA), SIGLOS II-I A.C. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CARTAGENA. Foto: Carlos Espí Forcén.

de lingotes de plomo en este periodo (Amante *et al.* 1995: 533-562, figura 5). En la mina de San Ramón (Cartagena) apareció a principios del siglo XX un larario de caliza gris con cuatro orificios destinados a la inserción de esculturas o cipos para el culto (figura 6). La inscripción del altar nos informa que fue dedicado por el liberto Sexto Numisio a los dioses lares (Jiménez 2007: 99-100). Asimismo, a finales del siglo XX se descubrieron restos de un templo en un área de explotación minera en las inmediaciones de La Unión. Los elementos formales conservados presentan concomitancias con templos de la Italia meridional y Sicilia, lo que indican que hubo de construirse entre los siglos II y I a.C. (Berrocal y Roldán 1998: 256-266). Tenemos también constancia de otro posible santuario de época augustea en Mina Balsa (La Unión) por el hallazgo de unas antefijas con una representación femenina, probablemente una victoria (Antolinos *et al.* 2009: 170-172). Por último, sabemos de al menos dos santuarios dedicados a la fertilidad de la tierra para una próspera extracción de minerales en el distrito de Mazarrón. Uno de ellos se encontró en las minas de Collado Blanco, se trataría de un monumento del siglo I a.C. que incorporaba un bloque de caliza con la representación de dos falos y una vulva alusivos a la fertilidad (Antolinos *et al.* 2009: 175-176). De las minas de la ciudad de Mazarrón procede el más importante conjunto escultórico encontrado en las minas de la sierra de Cartagena. Apareció en 1776 procedente de un templete cercano a un edificio destinado a la preparación de minerales (Antolinos *et al.* 2009: 178). Ha sido fechado en el siglo I d.C. y fue dedicado por el dispensador Albano, un liberto administrador de la mina, a la Madre Tierra y a dos genios protectores del

lugar (figura 7). *Mater Terrae* o *Tellus* se ha representado sedente con chitón y un manto cubierto de espigas y frutos, símbolo de la abundancia que la diosa es capaz de producir. La rodean dos genios, cuyas inscripciones indican que protegían el *locus ficariensis*, término alusivo al área del actual casco urbano de Mazarrón, que en la época destacaría por la producción de higos (Noguera 1992: 75-98; Noguera y Navarro 1995: 357-373; Noguera 2001-2002: 393-412).



FIGURA 7. *MATER TERRAE* CON DOS GENIOS PROTECTORES DE LAS MINAS DE MAZARRÓN, SIGLO I D.C. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA. Foto: Carlos Espí Forcén

Los edificios del yacimiento de la mina Príncipe Alfonso de la familia Moreno en Llano del Beal se sitúan en lo alto de un pequeño promontorio de forma similar a los santuarios de las minas anteriormente citados. Resulta por lo tanto creíble que hubiese un *sacellum* o un larario en la estancia de *opus signinum* o en algún edificio de alrededor. Si creemos la tradición oral de la familia, podríamos suponer que la escultura del soldado de bronce sería un exvoto para dicho santuario. La escultura no se tiene en pie, por lo que quizás se insertaba en algún pedestal anclado a algún orificio como los del larario de Sexto Numisio. Conforme a los restos cerámicos del yacimiento, podríamos fechar la escultura entre finales del siglo III y el siglo I a.C., durante el apogeo de la explotación de las minas de Cartagena. Cabe preguntarnos qué tipo de cultura habría producido un exvoto semejante. Las fuentes antiguas nos dan escasos datos sobre las minas de Cartagena, pero a través de Estrabón nos ha llegado un dato de Polibio que nos informa de que las minas de *Carthago Nova* «son muy grandes y distan unos veinte estadios con un perímetro de cuatrocientos estadios, donde se mantenían cuarenta mil trabajadores, que reportaban entonces al pueblo romano veinticinco mil dracmas diarias» (Str. 3.2.10). En medidas actuales, las minas medían 71 km de perímetro y producían 115 kilogramos de plata al día (Gómez *et al.*, eds. 2007: 187). Gracias a Diodoro Sículo sabemos que «cuando los romanos se

apoderaron de Iberia, una multitud de itálicos se abalanzó sobre las minas y sacaron grandes riquezas movidos por su codicia» (Diod. Sic. 5,36,3-4, García, ed. 2004: 285). Lo cierto es que la mayoría de los administradores de las minas, cuyos nombres nos han llegado a través de la epigrafía, fueron libertos que probablemente habían tenido alguna vinculación con los itálicos a los que se refiere Diodoro (Díaz y Antolinos 2013: 535-543). La cifra de obreros de Polibio pudo estar algo exagerada, pero hemos de suponer que habría muchos iberos esclavizados y esclavos procedentes de otras conquistas romanas.



FIGURA 8. EXVOTOS IBEROS DE JAÉN. MUSEO DE PREHISTORIA DE VALENCIA. Foto: Carlos Espí Forcén

En tal sociedad cosmopolita, podríamos entender la escultura de bronce de la familia Moreno como un híbrido con influencias de diversas culturas; o bien, como un reducto de la cultura ibera con influencias de la romanización. Los rasgos faciales del soldado de ojos grandes y almendrados, nariz de gran tamaño, boca grande y labios carnosos son indudablemente propios de la producción de bronce votivos iberos (Nicolini 1969; *id.* 1977, figura 8). El escudo oval y la lanza aparecen en algunos exvotos iberos tardíos con una mayor influencia de la romanización. El reducido tamaño del escudo respecto a un escudo real responde a una licencia artística frecuente tanto en exvotos iberos como en el arte romano (figura 9). Lo mismo podríamos decir de la lanza, que es de tamaño netamente inferior al real (Quesada 1997: 615-618; *id.* 2010: 105-112, 143-149; *id.* 2018: 409-454). El casco frigio o tracio con punta frigia que observamos en nuestra escultura se popularizó durante las campañas militares de Alejandro Magno en el siglo IV a.C. (Dintsis 1986: I, 23-56; Connolly 1986, reed. 2016: 69-73). Gozó de bastante éxito en Etruria desde época muy temprana; de este modo, lo vemos representado en el sarcófago de las Amazonas de Tarquinia del siglo IV a.C., en una escultura votiva de bronce de



FIGURA 9. VISTA LATERAL DEL SOLDADO DE LA FAMILIA MORENO. SE APRECIA EL ESCUDO OVAL Y LA COSTURA LATERAL POR EL USO DE UN MOLDE BIVALVO. Foto: Carlos Espí Forcén



FIGURA 10. EXVOTO DE UN SOLDADO DE BRONCE ETRUSCO DEL SIGLO II A.C. Foto: Cortesía del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma.

Telamón datada entre los siglos III-II a.C. y en los relieves de una urna de Volterra del siglo II a.C. (Taylor 2017: 282-286). También encontramos dicho casco frigio en una serie de esculturas de bronce de Baleares que representan a soldados o dioses de la guerra desnudos con el gesto de arrojar una lanza. Las esculturas baleáricas se han datado entre los siglos IV y III a.C. y se piensa que seguirían modelos itálicos (Blech y Marzoli 1993: 57-66; Domínguez 2005: 177-178). La inclusión del casco frigio en nuestro soldado de bronce podría explicarse por la influencia cultural de la masiva llegada de itálicos deseosos de explotar las minas de Cartagena en época tardorrepública, tal y como nos informa Diodoro Sículo. De hecho, estos mismos itálicos fueron responsables de la paulatina transformación de *Carthago Nova* en una ciudad monumental de carácter itálico entre los siglos II y I a.C. Para ello se llevaron a cabo grandes construcciones con *horrea* y pórticos de orden toscano y jónico en el puerto, se construyeron murallas romanas para proteger la acrópolis de la ciudad y en lo alto de la misma se edificaron dos templos: uno dedicado a la diosa oriental Atargatis y otro templo próstilo, hexástilo y probablemente de orden toscano (Noguera 2014: 25-32). De fuerte tradición itálica es asimismo el túmulo funerario del siglo I a.C. conocido desde el siglo XVI como Torre Ciega, dedicado a un tal Tito Didio, que guardaría algún parentesco o relación con el procónsul de la Hispania Citerior (Abad 1989: 243-266; Ramallo y Ros 2010: 270-317).

Las botas del soldado de bronce de la familia Moreno no son frecuentes en los exvotos de bronce iberos y, si aparecen, están muy esquematizadas. No obstante, las vemos representadas en la cerámica ibera de iconografía bélica de Liria del III-II a.C. (Quesada 2017: 63-85). La disposición del escudo y de la lanza resulta un tanto extraña en el ámbito ibero, pero hemos encontrado un paralelo en una figura votiva de bronce etrusca de origen incierto conservada en el *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia* (figura 10). Al igual que nuestra figura, la imagen etrusca porta la lanza en su mano derecha y un escudo oval tardorrepúblicano en su brazo izquierdo. La túnica de la figura etrusca también

presenta concomitancias con la nuestra, aunque la etrusca porta un típico casco Montefortino de época republicana en lugar de un casco frigio (Sekunda 1996: 17; Taylor 2017: 286). El parecido entre nuestra escultura y la escultura de bronce etrusca podría explicarse por la masiva llegada de itálicos para explotar las minas de Cartagena a partir del siglo II a.C.

Si aceptásemos la autenticidad del soldado de bronce de la familia Moreno, concluiríamos que la escultura fue creada para un santuario del yacimiento arqueológico de la mina Príncipe Alfonso entre finales del siglo III y el I a.C. Se trataría de un exvoto de cierta tradición ibera con rasgos itálicos por influencia de la romanización. De este modo, los rasgos faciales serían propios de los exvotos iberos, pero el casco frigio, el escudo oval y la túnica podrían atribuirse a la tradición itálica. La escultura habría aparecido junto con las ánforas cuando se reinició la explotación de la mina Príncipe Alfonso y la mina Catón por parte de la familia Moreno en algún momento indeterminado entre mediados del siglo XIX y principios del XX. Si fuese auténtica, supondría una gran aportación a la arqueología y patrimonio peninsular por ser la única escultura de bronce conservada de las minas romanas de Cartagena, ya que lamentablemente el Hércules Farnesio de la mina Esperanza de Mazarrón se encuentra en paradero desconocido.

3. SOSPECHAS DE FALSIFICACIÓN

Hay un elemento del soldado de bronce de la familia Moreno para el que no encontramos explicación posible: la chaqueta o abrigo. Se trata de una gruesa chaqueta con cuello vuelto, una banda cosida en la parte trasera y una apertura inferior que carece de paralelos en el mundo antiguo (figura 11). Es sin duda un elemento anacrónico que hace sospechar que la escultura se hiciese en un periodo muy posterior a los siglos II y I a.C., quizás incluso en la época en que fue adquirida por la familia Moreno. Procederemos a un análisis pormenorizado para enfrentarnos a esta posibilidad con los mayores recursos posibles.

La copia o imitación de obras de arte es una práctica muy antigua. Los romanos copiaron incansablemente las obras de arte griegas y aún hoy nos resulta difícil saber si conocidas obras de la Antigüedad son copias romanas u originales helenísticos. Un ejemplo claro de esta problemática es el Laocoonte del Vaticano. Desde su aparición en 1506 hasta el siglo XIX se consideró una obra de arte griego (Moret 2002: 3-29). Bernard Andreae consideró que se trataba de una copia romana de un original helenístico en bronce del II a.C. (1988). Su teoría goza de gran aceptación incluso en la actualidad (Charney 2015: 21), pero también se ha propuesto una factura de



FIGURA 11. VISTA TRASERA DEL SOLDADO DE BRONCE DE LA FAMILIA MORENO. DETALLE DEL ABRIGO O CHAQUETA. Foto: Carlos Espí Forcén

época julio-claudia inspirada en el arte helenístico (Howard 1989: 417-422). Muy recientemente se ha sugerido que el conjunto escultórico podría ser una creación rodia del 19 a.C. para conmemorar la batalla de *Actium*. El sacerdote troyano sería un trasunto del derrotado Marco Antonio (Badoud 2019: 71-95). En la mayoría de los casos, las copias romanas de obras griegas son reconocibles, pero en ocasiones nos han generado una falsa concepción del arte de la Antigüedad. Este sería el caso del *Apolo de Piombino* del Museo del Louvre, que fue considerado desde su descubrimiento el único ejemplo conservado de escultura griega arcaica en bronce; sin embargo, un detallado análisis de la tabla de plomo con inscripciones que lo acompañaba reveló que en realidad era una obra del siglo I a.C., que imitaba la escultura griega arcaica (Higbie 2017: 128-130).

La duda entre original o copia ha generado recientes controversias en obras clave de la historia del arte. Un caso muy reciente es el del *Apolo Sauróctono* de bronce adquirido en 2004 por el Museo de Arte de Cleveland. La pieza podría ser el original griego que Plinio atribuye a Praxíteles o una versión helenística temprana (Neils 2017: 10-30). La reciente datación de la loba capitolina como una obra bajomedieval en base al análisis del carbono 14 del material orgánico del interior de la escultura ha generado un acalorado debate en torno a si la escultura es de factura etrusca o medieval (Alföldi *et al.* 2011; Carruba 2006). No obstante, si tenemos en cuenta que la obra carecía de pies en la Edad Media, hubo de sufrir algún tipo de restauración, por lo que podría ser una obra antigua restaurada en periodo medieval.

La admiración que el arte antiguo provocó en el Renacimiento italiano llevó a algunos artistas a crear falsificaciones para aumentar sus ganancias. El interés del hombre del *Quattrocento* por las antigüedades condujo inexorablemente a la aparición de copias de gemas y monedas con el fin de completar las colecciones de los humanistas (Clark 2016: 9-11). Paradójicamente uno de los primeros falsificadores de la historia fue el más célebre escultor del Renacimiento: Miguel Ángel Buonarroti. Cuando trabajaba de joven en la villa de Lorenzo el Magnífico, esculpió un *Cupido durmiente* que no resultó del agrado del mecenas para su jardín. Lorenzo propuso entonces a Miguel Ángel que retocase la escultura para hacerla parecer clásica y la enterrase para envejecerla; de este modo, podría venderla como romana y sacar mucho más dinero por ella. Miguel Ángel accedió a los deseos de Lorenzo y la entregaron a un anticuario de Roma, quien la vendió al cardenal Riario como antigua por doscientos ducados de oro, un precio mucho más elevado que el de cualquier escultura de la época. El cardenal acabó sospechando del fraude y envió un emisario a Florencia para que indagase sobre el asunto. Este fue al taller de Ghirlandaio y obtuvo una confesión del propio Miguel Ángel, por lo que el cardenal acabó devolviendo la escultura al anticuario. La escultura del *Cupido durmiente* de Miguel Ángel fue lamentablemente destruida, pero de conservarse, este falso histórico tendría incluso más valor que una escultura romana (Arnau 1961: 103-105; Charney 2015: 36-38).

La historia de Miguel Ángel y Lorenzo el Magnífico supone uno de los primeros casos de falsificación histórica para aumentar las ganancias de la venta. En siglos posteriores, otros escultores o anticuarios se vieron tentados a seguir este ejemplo, lo que permitió que esculturas del siglo XVIII se considerasen genuinamente antiguas

hasta tiempos muy recientes. Uno de los casos más conocidos es el busto de Julio César que el Museo Británico compró en 1818 al coleccionista James Millingen. La fuerte individualización y la caracterización de los rasgos faciales, elementos propios del retrato tardorrepblicano, condujeron a que se considerase el mejor retrato antiguo de César hasta que en 1961 se descubrió que se había envejecido falsamente y que en realidad procedía de algún taller romano del siglo XVIII (Jones, ed. 1990: 144). La fuerte restauración y reconstrucción de esculturas antiguas entre los siglos XVII y XVIII también ha provocado que muchas esculturas romanas sean hoy híbridos a caballo entre la autenticidad y la falsedad (De Paoli 2019: 29-39).

El momento dorado de la falsificación histórica tuvo lugar a partir del siglo XIX con el creciente interés por la arqueología y la exportación de antigüedades. Fue entonces cuando aparecieron por doquier especialistas en imitar obras antiguas, artes suntuarias, retablos de madera, piezas de marfil, tapices y pinturas atribuibles a los más reputados artistas (Briefel 2006). La creciente demanda de antigüedades de Italia propició que surgiesen talleres locales de falsificación de cerámica ática o etrusca, obras que enriquecieron las colecciones de ricos magnates y llenaron las vitrinas de muchos museos (Bernard 2019: 145-163; Rebaudo 2019: 165-171). La amplia distribución de estas falsificaciones supone en la actualidad un quebradero de cabeza para arqueólogos e historiadores del arte, que han de encontrar la clave para declarar auténtica o falsa una obra carente de contexto arqueológico. La termoluminiscencia y el análisis químico han permitido atribuir un buen número de cerámicas y terracotas procedentes de Italia en museos europeos y americanos a falsificadores del siglo XIX (Von Bothmer y Noble 1961; Fleming 1975: 73-79, 90-91). Sin embargo, cuando las obras son de bronce, debemos emplear otra metodología, puesto que la aleación de metales de hace dos mil años pueden ser similar en una falsificación. Este es el caso de un vaso báquico de bronce comprado por el director del Museo Arqueológico de Murcia en 1980 a un chatarrero que afirmaba haberlo encontrado en el yacimiento romano de Baños de Gilico (Calasparra, Murcia) (figura 12). El metal fue analizado y su composición era exactamente la misma que se empleaba en la Antigüedad. Por lo tanto, en estos casos hemos de valernos de una mirada atenta para discernir la falsificación. El vaso presenta una procesión de personajes desnudos de estilo helenístico, que sin embargo tienen los genitales cubiertos con hojas de parra conforme al pudor cristiano. Este anacronismo, junto a la detección de soldaduras, han permitido concluir que se trata de una falsificación hecha probablemente en Italia entre finales del siglo XIX y principios del XX (Madroñero de la Cal *et al.* 1983; Montes 1993: 131-132; García 2006: 99-101).



FIGURA 12. VASO BÁQUICO. FALSIFICACIÓN DE POSIBLE PROCEDENCIA ITÁLICA. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA. Foto: Carlos Espí Forcén

España fue asimismo un país prolífico en la falsificación de antigüedades entre los siglos XIX y XX. El caso más célebre fue probablemente el de Vicente Juan y Amat, conocido popularmente como «el relojero de Yecla». Tras fracasar en su intento de ganarse la vida como relojero, probó a tener éxito como anticuario, fue así como encontró y excavó el prolífico yacimiento ibero del Cerro de los Santos (Albacete) en 1870. Vendió las esculturas que encontró al recientemente creado Museo Arqueológico Nacional de Madrid, pero para aumentar sus ganancias, mezcló obras auténticas con otras falsas (García 2006: 89-95; López 2011: 281-296). La notoriedad del caso del relojero de Yecla ha conducido a que se ponga en duda la autenticidad de otras esculturas iberas encontradas en esta época. De este modo, John Moffitt propuso hace menos de dos décadas que la Dama de Elche sería una falsificación histórica hecha en 1897, año de su hallazgo en La Alcudia. No obstante, la propuesta de Moffitt se nutre de una serie de argumentos estilísticos de escasa validez científica. Valga como ejemplo su afirmación de que la escultura ibera se caracterizó por una tosquedad y rudeza ausentes en la Dama de Elche (1994: 27-50), argumento que omite mencionar obras de fuerte impronta helena de la misma Contestania como el pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla) descubierto en 1981 (Muñoz 1983: 741-750). La obra de Moffitt parte de una hipótesis apriorística basada en su conocimiento de las falsificaciones de finales del siglo XIX en la Península Ibérica (1994: 157-176). Por lo demás, sus argumentos ya han sido desmontados por iberistas que sostienen que un falsificador del siglo XIX no podría haber acertado en todos y cada uno de los detalles que testimonian la autenticidad de la Dama de Elche, por ejemplo, la fíbula anular de la túnica que permite la datación del busto a principios del siglo IV a.C. (Olmos y Tortosa 1996: 219-226). A pesar de las evidencias, Moffitt continuó defendiendo su tesis con argumentos de escasa validez científica (2005: 185-209). No obstante, la arqueometría ha cerrado definitivamente el debate tras demostrar que aún quedan partículas de huesos en la oscuridad trasera de la Dama que indican que la escultura fue una urna funeraria de tradición ibérica y que los pigmentos conservados sobre la superficie son perfectamente coherentes con su antigüedad (Luxán *et al.* 2005 y 2011).

La dificultad en la detección de falsificaciones presenta nuevos retos hoy en día porque los falsificadores actuales conocen mejor la arqueología, tienen mayor acceso a la documentación y desarrollan incluso métodos para evitar análisis de fraude más modernos (Rodríguez y Mora 2020: 406-409). Para identificar falsificaciones nos ha resultado muy útil la minuciosidad del trabajo del orientalista Oscar White Muscarella, auténtico baluarte en la identificación de falsificaciones de Oriente Medio que llenaban las vitrinas de museos europeos y americanos. White Muscarella desarrolló una metodología basada en el análisis estilístico y visual e identificó un vasto catálogo de falsos históricos en piedra, arcilla o metal carentes de un contexto arqueológico. En todas estas obras hay algo que no encaja, puede ser algún detalle aparentemente sin importancia, el tema, alguna imagen del conjunto, la tipología del vaso o de la estela, el tamaño de la obra o de las figuras, la pátina, el grado de conservación, una rotura inverosímil o una técnica inapropiada (2000).

En el caso del bronce, uno de los rasgos que nos permiten detectar un falso histórico es la formación de la pátina. La escultura del soldado de la familia Moreno

presenta una pátina que permitiría pensar que es antigua; no obstante, la escultura ya tiene su historicidad, puesto que está en posesión de la familia desde hace al menos tres generaciones y la pátina podría haberse formado en los últimos cien o ciento cincuenta años. Nos centraremos, por lo tanto, en aspectos formales e iconográficos para poder detectar si es antigua o no. Como hemos señalado anteriormente, el abrigo de la escultura no tiene paralelos iconográficos en el mundo antiguo. Los soldados griegos y romanos se abrigan con capa, que utilizaban incluso para dormir, pero nunca llevaron un abrigo con mangas como el de nuestra escultura (Sekunda 1996). Se trata por lo tanto de un elemento anacrónico que revela que muy probablemente la escultura no se hizo entre los siglos III y I a.C., como podríamos concluir si efectivamente procediese del yacimiento romano de la mina Príncipe Alfonso. Además del abrigo, otros aspectos estilísticos delatan a nuestro pequeño impostor. La mayor parte de los exvotos iberos y romanos presentan un tamaño de entre 5 y 10 cm; sin embargo, la altura de nuestro soldado es de 20 cm, por lo que para su realización fue necesario un dispendio mucho más elevado de lo que era costumbre en la Antigüedad. La técnica tampoco es correcta, los exvotos de bronce iberos y romanos se fundieron a la cera perdida. Los artesanos del mundo antiguo hicieron pequeñas figuras de cera, o bien de arcilla cubiertas con cera para ahorrar un mayor gasto en metal, y las cubrieron con arcilla para posteriormente verter el metal fundido por una oquedad superior para que, por efecto de la gravedad, la cera se derritiese y fuese sustituida por el metal (Rovira *et al.* 2018: 491-511). Nuestra escultura en cambio presenta una costura lateral que indica que se hizo con un molde bivalvo, método que no se empleaba en la Antigüedad (fig. 9). Otro dato a tener en cuenta es que la superficie no está pulida, como ocurre en la mayor parte de los exvotos iberos y romanos. Por lo demás, la escultura no se tiene en pie y no conserva restos de anclaje en las botas que permitan pensar que estuvo destinada a erigirse sobre algún pedestal de mármol, como ocurre con otros exvotos ibéricos del periodo de la romanización (Aranegui *et al.* 2018: 455-490). Un ulterior detalle que descubre la mano del falsificador es la nariz, el autor de la escultura la hizo intencionadamente rota para aparentar una falsa antigüedad imitando las narices rotas de las esculturas de piedra. Sin embargo, el bronce no se rompe de ese modo y un escultor del mundo antiguo nunca habría hecho una escultura con la nariz rota, por lo que nos vemos obligados a concluir que el soldado de bronce de la familia Moreno es indudablemente un falso histórico.

4. POSIBLE ORIGEN Y PUESTA EN VALOR DE LA ESCULTURA

La tradición oral de la familia Moreno mantenía que tanto la escultura del soldado de bronce como las ánforas de la familia procedían de la mina Príncipe Alfonso. No obstante, a la luz de los hechos, podemos afirmar que, si bien al menos una de las ánforas es antigua y posiblemente proceda del yacimiento romano de la mina, el origen del soldado de bronce hubo de ser muy distinto. Es posible que algún empleado de las minas regalase las ánforas a la familia junto con el bronce para hacer aún más vistoso el regalo; o bien, que la transmisión intergeneracional

provocase confusión y generase la idea de que el origen de la escultura y las ánforas era el mismo. Una vez que sabemos que la escultura es un falso histórico, intentaremos dilucidar su origen y ponerla en valor como una imagen que responde a las intenciones y vicisitudes de la época en que fue creada. El hecho de que la escultura no sea antigua no le priva de interés, puesto que la función de arqueólogos e historiadores del arte es desentrañar el valor de las imágenes en su contexto cultural (Radnóti 1999: 35-64, 135-146).

A mediados del siglo XX, el arqueólogo de minas Claude Domergue advirtió de la existencia de una serie de esculturas y antigüedades en Cartagena, cuyos propietarios afirmaban que habían sido encontradas en las minas romanas hacía muchos años. El arqueólogo encontró al menos dos esculturas en terracota y una jarra antropomorfa que consideró falsos históricos hechos probablemente por los «gitanos de Totana» (2010: 145-147). Domergue se refiere a Francisco Serrano Cutillas (1861-1941) y Bernardo Marín Díaz (1865-1920), dos individuos de la localidad de Totana (Murcia), más conocidos por sus apodos «el Corro» y «el Rosao». Conocemos con detalle la historia del «Corro» y «el Rosao» gracias a una entrevista que Juan Cuadrado Ruiz hizo al «Corro» en Totana en 1929 con el objetivo de apoyar la tesis de las falsificaciones del yacimiento de Glozel (Francia) en 1924 (Cuadrado 1931: 371-389; en castellano *id.* 1945: 19-42; García 2006: 74-88).

La historia de estos falsificadores comenzó en la década de 1880, un día en que «el Rosao» (Bernardo Marín Díaz) acompañó a su padre, de oficio «sanador de mulas», a curar un caballo en la casa del pantano de Totana, muy cerca del yacimiento argárico de La Bastida. «El Rosao» observó dos vasijas en la cocina de su cliente que llamaron poderosamente su atención y las pidió como pago a sus servicios. Posteriormente las vendió a un anticuario del pueblo, quien las compró rápidamente con sólo conocer su origen. Al constatar la facilidad de la venta, «el Rosao» concibió el negocio de falsificar muchas de esas vasijas con la ayuda de su socio «el Corro» y un alfarero local. El ingenio del «Corro» y «el Rosao» les llevó a vender sus producciones en el mismo yacimiento argárico de La Bastida. Las primeras excavaciones del yacimiento de 1869 habían dejado unas cuantas tumbas con huesos al descubierto, por lo que «el Corro» y «el Rosao» enterraron en ellas sus creaciones y las descubrieron en presencia de sus potenciales clientes. Ante la teatralidad de los falsificadores, los clientes no dudaban de la autenticidad de las cerámicas.

Tras una primera etapa caracterizada por llevar a cabo imitaciones de cerámica argárica, «el Rosao» se atrevió a crear un estilo propio de figuras antropomorfas con rasgos grotescos, que solo consiguieron vender a coleccionistas de poca formación a un bajo precio (Montes 1993: 106-127; García 2006: 72-89; Hernández 2011: 299-311, figura 13). Al tener noticias de la venta de la Dama de Elche al Museo del Louvre

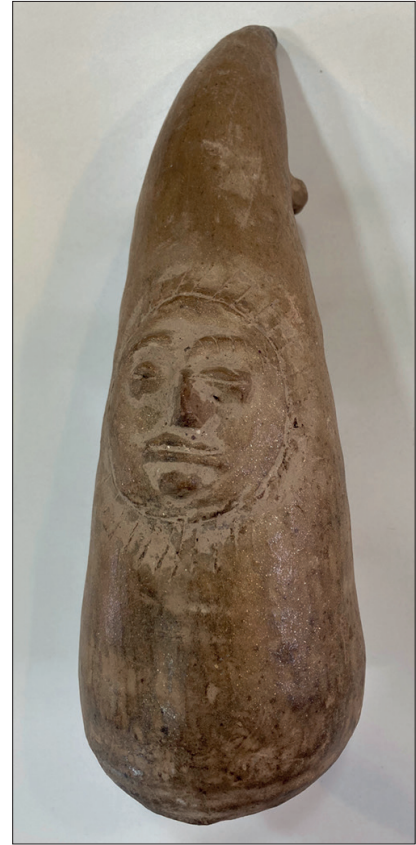


FIGURA 13. CUERNO CERÁMICO CON CARA GROTESCA. OBRA ATRIBUIDA AL «CORRO» Y «EL ROSAO». MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA. Foto: Carlos Espí Forcén

en 1897 por una suma de dinero sustancialmente mayor de la que obtenían por sus vasijas, «el Corro» y «el Rosao» iniciaron su periplo como escultores inspirándose en fotografías de las revistas *La Ilustración Ibérica* y *La Ilustración Española y Americana*, que por aquellos años recibía un cura de su pueblo. El resultado fue una serie de esculturas de piedra, arcilla y bronce de inspiración ibérica y precolombina, que sin embargo consiguieron vender a un buen número de coleccionistas, además de a museos españoles y extranjeros. La aventura del «Corro» y «el Rosao» concluyó tras ser descubiertos por varios de sus potenciales clientes, entre ellos el célebre arqueólogo belga Luis Siret. En 1909 el hispanista francés Pierre Paris denunció las falsificaciones del «Corro» y «el Rosao», junto a las del relojero de Yecla y el sarcófago pseudo-egipcio de Tarragona (Almagro-Gorbea 2004: 415-416; Mora 2011: 270-271), en el II Congreso Internacional de Arqueología de El Cairo (Hernández 2011: 300). Una década más tarde, fallecería «el Rosao», su trabajo como falsificadores de antigüedades duró aproximadamente veinte años entre finales del siglo XIX y principios del XX.



FIGURA 14. FALSIFICACIONES DE EXVOTOS IBÉRICOS. POSIBLE FACTURA DEL «CORRO» Y «EL ROSAO». COLECCIÓN PARTICULAR DE CARLOS ESPÍ FORCÉN. Foto: Carlos Espí Forcén

Nos interesará especialmente la etapa de escultor de bronce del «Corro», que en la entrevista a Cuadrado Ruiz denomina «cobre». «El Corro» admitió que para esta última etapa copió «unos santicos pequeños que procedían, según me dijeron, de un antiguo santuario de Sierra Morena; saqué el molde de los mismos y los



FIGURA 15. RÉPLICA DE MENOR TAMAÑO EN BRONCE DE LA DAMA OFERENTE DEL CERRO DE LOS SANTOS. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA. Foto: Carlos Espí Forcén

copié exactamente iguales. Vendimos muchos cientos de ellos. Piezas grandes hice también algunas» (García 2006: 85). El Corro se está refiriendo a los exvotos iberos de los diferentes santuarios de la provincia de Jaén, que por aquel entonces circulaban entre coleccionistas privados y en varias ocasiones fueron donados al Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Prados 1992: 13). Aún no conocemos bien la obra en bronce del «Corro», ya que la mayor parte de las obras atribuidas a estos dos falsificadores son de cerámica y, por razones obvias, nunca firmaron sus creaciones. Gran parte de su obra permanece aún en importantes colecciones privadas, cuyos propietarios las consideran antiguas. En ocasiones podemos encontrarlas en conjuntos que salen a la luz en herencias junto con otros exvotos iberos auténticos. Pondré como ejemplo el caso de dos piezas procedentes de una colección de exvotos iberos donadas al Museo Arqueológico de Murcia y rechazadas por presentar signos de falsificación (figura 14). Se trata de dos figurillas macizas de bronce de entre 9 y 10 cm de inspiración en exvotos y esculturas iberas con atuendos y posturas que delatan su falsificación. La pátera y el *contrapposto* de una de las figuras son rasgos clásicos ausentes en los exvotos iberos; sin embargo, el rostro negroide aleja la posibilidad de que sea antigua. La otra figura pudo estar inspirada en alguna dama sedente del Cerro de los Santos, pero los rasgos grotescos del rostro apuntan a una producción del «Corro». El mismo Museo Arqueológico de Murcia compró en la década de 1960 cuatro bronce a un vendedor que decía haberlos encontrado en el poblado ibérico del Castillico de las Peñas (Fortuna, Murcia). En realidad, son falsificaciones inspiradas en exvotos iberos y una copia en bronce de la

dama oferente del Cerro de los Santos de tamaño aún mayor que el del soldado de bronce de la familia Moreno. La copia o inspiración en el arte ibero y la ausencia de otros falsificadores en bronce en la primera mitad del siglo XX en España han permitido especular que estas piezas fuesen obra del «Corro» y «el Rosao» (Montes 1993: 128-131, figura 15).

Estas mismas razones nos hacen pensar que el soldado de bronce de la familia Moreno podría haber sido una creación del «Corro» y «el Rosao». El falso histórico fue adquirido por la familia en el momento de máxima producción de los totaneros en la provincia de Murcia. Como hemos señalado anteriormente, «el Corro» reconoció haber hecho piezas grandes y tanto nuestro soldado, como el carro y la dama de bronce del Museo Arqueológico de Murcia son de bastante mayor tamaño que los exvotos iberos. De este tipo de esculturas quizás obtendría un mayor

beneficio por ser más vistosas. Por lo demás, resulta interesante que «el Corro» indicase que trabajaba con moldes. Hacia el final de la entrevista a Juan Cuadrado declara lo siguiente: «aún conservo en mi casa, entre los chismes viejos, algunos de los moldes que me sirvieron para nuestras figuras» (García 2006: 86). La costura lateral de nuestro soldado de bronce podría explicarse por la utilización de un molde bivalvo por parte del «Corro». A la luz de los argumentos expuestos, pensamos que no resultaría descabellado concluir que el soldado de bronce de la familia Moreno podría atribuirse a los falsificadores de Totana en torno al primer lustro del siglo XX.

El célebre arqueólogo Emeterio Cuadrado afirmó en uno de sus últimos artículos que no habíamos de despreciar las creaciones del «Corro» y «el Rosao», cuya obra e intuición habría encajado a la perfección entre los artistas de la vanguardia de finales del siglo XIX y principios del XX (1995: 418). Un atento análisis de las obras que con cierta seguridad podemos atribuir a estos dos falsificadores o artistas nos permite concluir que se inspiraron en el arte primitivo para llevar a cabo sus propias creaciones. En cierto sentido, no fueron muy distintos de su compatriota Pablo Ruiz Picasso, quien afirmó partir del arte ibero para desarrollar sus estilos cubista y surrealista. Aunque las razones que movieron al «Corro» y al «Rosao» a hacer sus esculturas fueron diversas a las de los vanguardistas, lo cierto es que, desde un punto de vista estético, su obra fue precursora de la vanguardia parisina. De hecho, Picasso no conoció el arte ibero hasta que en 1904 Pierre Paris publicó su *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* (Sweeney 1941: 193), cuyo segundo volumen está ilustrado con una foto del «Rosao» rodeado de cerámicas, que el autor aún creía genuinamente argáricas (Paris 1904: 40). El viraje definitivo de Picasso hacia un estilo primitivo tuvo lugar a partir de 1906 tras observar directamente las esculturas ibéricas de Osuna y los exvotos iberos de Jaén (Sweeney 1941: 191-198). Para entonces «el Corro» y «el Rosao» estaban concluyendo su carrera, ya les habían descubierto en varias de sus ventas y tres años más tarde serían denunciados como falsificadores por el propio Pierre Paris. Las diferentes intenciones, la transparencia y el contexto sociocultural han consagrado el arte de la vanguardia y denostado la obra del «Corro» y «el Rosao» como una simple falsificación. No obstante, el paso del tiempo está permitiendo valorar las innegables cualidades estéticas de la obra de estos totaneros (Almagro-Gorbea 2004: 409).

Las creaciones del «Corro» y «el Rosao» han llegado a diversos museos españoles y extranjeros (Montes 1993: 106; Almagro-Gorbea 2004: 409-414), pero gozan de mayor presencia en colecciones privadas y museos de la Región de Murcia (Cuadrado Díaz 1995: 418; Domergue 2010: 145-147; Hernández 2011: 307-309). Su prolífica producción



FIGURA 16. FIGURA ORIENTALIZANTE. POSIBLE OBRA DEL «CORRO» Y «EL ROSAO». MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA. Foto: Carlos Espí Forcén

se encuentra aún dispersa en buena medida entre coleccionistas privados, que en muchos casos continúan considerando las piezas genuinamente antiguas. La familia Moreno no es una excepción, en el año 2021 fue donada al Museo Arqueológico de Murcia una pieza, que había sido propiedad de una familia de Cartagena desde varias generaciones (figura 16). Un ojo inexperto podría considerarla de factura púnica; sin embargo, su tipología a base de una figura humana sobre una pezuña y el brazo izquierdo intencionadamente roto presenta concomitancias con otras obras atribuidas al «Corro» y «el Rosao» (Montes 1993: 110; Hernández 2011: 307-311). La obra de estos totaneros tuvo especial difusión en el área de Cartagena gracias al patronazgo de Luis Angosto, quien los tuvo a sueldo para que excavasen La Bastida y le cediesen las supuestas piezas allí encontradas. Emeterio Cuadrado admitió haber estado a punto de adquirir una supuesta figura púnica sedente con largas trenzas sobre el pecho de un anticuario de Cartagena, a pesar de haberla reconocido inmediatamente como obra del «Corro» y «el Rosao» (Cuadrado Díaz 1995: 418). El aspecto orientalizante y las dos largas trenzas que recorren la espalda de la figura recientemente donada al Museo Arqueológico de Murcia permitirían atribuir la obra a los totaneros. La dispersión de la obra del «Corro» y «el Rosao» nos conducirá inevitablemente a enfrentarnos a casos parecidos al de la escultura de la familia Moreno y la pieza recientemente donada al Museo Arqueológico de Murcia. Es tarea de arqueólogos e historiadores del arte identificar dichas falsificaciones y no por ello despreciarlas, sino reconocer su valor en el contexto histórico en el que fueron creadas.

5. CONCLUSIONES

Uno de los mayores problemas de arqueólogos e historiadores del arte a la hora de analizar obras sin contexto arqueológico o documental es determinar la autenticidad de la obra. La aceptación de la tradición oral puede conducir a conclusiones erráticas que influyan negativamente en nuestra disciplina. Desde al menos el siglo XVIII algunas obras falsas han distorsionado nuestra concepción de la historia del arte. Hemos de ser cautos y guiarnos por una metodología escrupulosa que permita identificar los falsos históricos de museos, anticuarios y coleccionistas privados.

Para hacer hincapié en este problema, hemos desarrollado los argumentos a los que podríamos llegar si diésemos por auténtica una escultura de bronce que dispone incluso de un contexto arqueológico de tradición oral. Sin embargo, un análisis pormenorizado de la obra revela que en realidad no pudo proceder del yacimiento romano de «Los Pajarillos», sino que hubo de realizarse poco antes de su adquisición por la familia Moreno. Hemos expuesto con la mayor claridad posible los motivos que nos obligan a concluir que el soldado de bronce de la familia minera es un falso histórico con la intención de proveer de dichas herramientas a historiadores del arte, arqueólogos y anticuarios. La identificación de un falso histórico no implica de ningún modo el desinterés por la obra. Es nuestra función como historiadores desentrañar las motivaciones de sus creadores, su valor y su recorrido histórico hasta el momento de su desenmascaramiento.

6. AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias al desinteresado asesoramiento y ayuda de colegas y amigos. En primer lugar, he de agradecer a mi amigo Mario Antonio Moreno Nieto que me dejase estudiar la escultura de bronce de su familia, herencia de su padre y de sus antepasados. Deseo extender mi gratitud a Jaime Vizcaíno, José Miguel García Cano, Begoña Soler Huertas e Isabel Rodá Llanza, cuyo asesoramiento ha contribuido a enriquecer el presente artículo. No obstante, he de hacer una mención especial a la generosa ayuda de Juan Antonio Antolinos Marín, que ha ejercido de guía y mentor en mi estudio de la arqueología de las minas de Cartagena. Del mismo modo, es de justicia reconocer la generosidad de Ignacio Montero Ruiz al orientarme en los aspectos técnicos que apuntaban a que la escultura de bronce era un falso histórico, así como agradecer a Luis de Miquel Santed que me permitiese estudiar las falsificaciones históricas del Museo Arqueológico de Murcia. Por último, quisiera dar las gracias a los revisores anónimos del presente trabajo por haberlo mejorado ostensiblemente con sus conocimientos y sugerencias.

EDICIONES DE FUENTES CLÁSICAS

Estrabón. *Geografía de Iberia*. Gómez Espelosín, J., Cruz Andreotti, G. y García Quintela, M.V. (eds.) 2007: *Geografía de Iberia*. Alianza. Madrid.

Diodoro Sículo. *Biblioteca Histórica*. García Gual, C. (ed.) 2004: *Biblioteca Histórica, Libros IV-VI*, vol. II. Gredos. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Casal, L. 1989: «La torre ciega de Cartagena (Murcia)». En *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*. Universidad Complutense de Madrid. Real Academia de la Historia. Madrid: 243-266.
- Alföldi, M. R., Formigli, E. y Fried, J. 2011: *Die Römische Wolfin: Ein antikes Monument stürzt von seinem Sockel*. Franz Steiner. Stuttgart.
- Almagro-Gorbea, M. (ed.) 2004: *Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Prehistoria. Antigüedades Españolas I*. Real Academia de la Historia. Madrid.
- Amante Sánchez, M., Martín Camino, M., Pérez Bonet, M. A., González Fernández, R. y Martínez Villa, M. A. 1995: «El *sacellum* dedicado a *Iuppiter Stator* en Cartagena». *Antigüedad y Cristianismo* XII: 533-562.
- Andreae, B. 1988: *Laokoon und die Grundung Roms*. Von Zabern. Maguncia.
- Antolinos Marín, J. A. 2019: *La explotación de los recursos mineros en Carthago Noua: Análisis Territorial y Poblamiento en la Sierra Minera de Cartagena-La Unión y en el distrito de Mazarrón*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.
- Antolinos Marín, J.A., Noguera Celdrán, J.M. y Soler Huertas, B. 2009: «Poblamiento en el distrito minero de Carthago Nova». En J.M. Noguera Celdrán (ed.): *Poblamiento rural en el Sureste de Hispania*. Editum. Murcia: 133-197.
- Antolinos Marín, J.A. y Soler Huertas, B. 2007: «Los orígenes de la arqueominería en la Región de Murcia (I). Los hallazgos en la Sierra Minera de Cartagena-La Unión». *Mastia* VI: 125-144.
- Aranegui Gascó, C., Izquierdo Peraile, I., Hernández Hervás, E. y Graells i Fabregat, R. 2018: «La romanización de los bronce ibéricos: el conjunto de Muntanya Frontera de Sagunto (Valencia)». En L. Prados, C. Rueda y A. Ruiz (eds.): *Bronces ibéricos. Una historia por contar. Libro homenaje al prof. Gérard Nicolini*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: 455-490.
- Arnau, F. 1961: *El arte de falsificar el arte*. Noguer. Barcelona-México.
- Badoud, N. 2019: «Le Laucoun et les sculptures de Sperlonga». *Antike Kunst* LXII: 71-95.
- Bernard, E. 2019: «Serial Forger? The Case of the Pseudo-Apulian Vases in the Marchetti Collection in Padua». En: *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*. Padova University Press. Padua: 145-163.
- Berrocal Caparrós, M. C. y Roldán Bernal, B. 1998: «Prospección y excavación en el paraje de las Claras de Arriba. La Unión». *Memorias de Arqueología* VII: 256-266.
- Blech, M. y Marzoli, D. 1993: «Estatuillas de bronce de Mallorca: *Mars Balearicus*». En J. Arce y F. Burkhalter: *Bronces y religión romana*. CSIC. Madrid: 57-66.
- Botella y Hornos, F. 1868: *Descripción geológica-minera de las provincias de Murcia y Albacete*. Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos. Madrid.
- Briefel, A. 2006: *The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*. Cornell University Press. Ithaca y Londres.

- Carruba, A. M. 2006: *La lupa capitolina. Un bronzo medievale*. De Luca. Roma.
- Charney, N. 2015: *The Art of Forgery. The Minds, Motives and Methods of Master Forgers*. Phaidon. Londres.
- Clark, L. 2016: «Collecting and replicating antiquities. Casts, substitutions and the culture of the copy in the Quattrocento». *Journal of the History of Collections* XXVIII: 1-13.
- Connolly, P. 2016, reed. 1981: *Greece and Rome at War*. Frontline Books. Barnsley.
- Cuadrado Díaz, E. 1995: «Falsarios y mistificación en Arqueología». *Verdolay* VII: 413-418.
- Cuadrado Ruiz, J. 1931: «Un glozel espagnol. Les falsifications d'objets préhistoriques a Totana». *Le Bulletin de la Société Préhistorique Française*, XXVIII: 371-389 (en castellano *id.* 1945: «Las falsificaciones de objetos prehistóricos en Totana (Murcia)». *Boletín Arqueológico del Sudeste Español* I: 19-42).
- De Paoli, M. 2019: «When an Old Restoration ends up being a Fake. «Cold Cases» from the Historical Collections of the Archaeological Museum, Venice». En: *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*. Padova University Press. Padua: 29-39.
- Díaz Ariño, B. y Antolinos Marín, J. A. 2013: «The Organization of Mining and Metal Production in Carthago Nova between the Late Republic and Early Empire». *Athenaeum* CI: 535-553.
- Dintsis, P. 1986: *Hellenistische Helme* I. Giorgio Bretschneider. Roma.
- Domergue, C. 1987: *Catalogue des mines et des fonderies antiques de la Péninsule Ibérique* II. Casa de Velázquez. Madrid.
- Domergue, C. 1990: *Les mines de la péninsule ibérique dans l'antiquité romaine*. École Française de Rome. Roma.
- Domergue, C. 2010: «Mes débuts dans l'archéologie minière de la Péninsule Ibérique (2). Premier pas a Carthagène (1965)». *Mastia* 9: 133-150.
- Domínguez Monedero, A. J. 2005: «Los mercenarios baleáricos». En B. Costa y J.H. Fernández: *Guerra y ejército en el mundo fenicio-púnico*. Museo Arqueológico de Ibiza. Ibiza: 163-189.
- Fleming, S. J. 1975: *Authenticity in Art: The Scientific Detection of Forgery*. Institute of Physics. Londres y Bristol.
- García Cano, J. M. 2006. *Pasado y presente del patrimonio arqueológico en la Región de Murcia*. Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales Región de Murcia. Murcia.
- Hernández Carrión, E. 2011: «Los falsarios y las falsificaciones de Totana. La colección del Museo Municipal «Jerónimo Molina» de Jumilla (Murcia)». En J. Blánquez Pérez: *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional. Alcalá de Henares: 299-311.
- Higbie, C. 2017: *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World: Object Lessons*. Oxford University Press. Oxford.
- Howard, S. 1989: «Laocoon Rerestored». *American Journal of Archaeology*. XCIII: 417-422.
- Jiménez Díaz, A. 2007: «Culto a los ancestros en época romana: los cipos funerarios de las necrópolis de Baelo Claudia (Bolonía, Cádiz)». *Archivo Español de Arqueología* LXXX: 75-106.
- Jones, M. (ed.) 1990: *Fake? The Art of Deception*. University of California Press. Berkeley y Los Ángeles.
- López Azorín, F. 2011: «El relojero de Yecla y las falsificaciones del Cerro de los Santos». En J. Blánquez Pérez: *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional. Alcalá de Henares: 281-296.
- López Morell, M. A. y Pérez de Perceval Verde, M. A. 2016: «Empresas y empresarios en la minería murciana contemporánea». *Murgetana* CXXXIV: 51-77.

- Luxán, M. P., Prada, J. L., Dorrego, F. 2005: «Dama de Elche: Pigments, surface coating and stone of the sculpture». *Materials and Structures* XXXVIII: 419-424.
- Luxán, M. P., Prada, J. L., Dorrego, F. y Dorrego J. F. 2011: «Human bone ashes found in the Dama de Elche (V-IV century B.C.) reveal its use as an ancient cinerary urn». *Journal of Cultural Heritage* XII: 310-316.
- Madroñero de la Cal, A., Melgares Guerrero, J. A., Lillo Carpio, P. A. y González Blanco, A. 1983: *El vaso báquico del Museo de Murcia. Análisis arqueometalúrgico. Datación. Perspectivas de los estudios arqueológicos de piezas metálicas*. Museo de Murcia. Murcia.
- Maestre, A. 1846: «Geognóstica y minera sobre el litoral del Mediterráneo desde el Cabo de Palos hasta el Estrecho de Gibraltar». *Anales Mineros* IV: 145-176.
- Marín Jordá, C. y Ribera i Lacomba, A. 2001: «Las cerámicas de barniz negro de Cales en Hispania (y Las Galias)». En L. Pedrone: *Ceramica calena a vernice nera. Produzione e diffusione*. Petrucci. Città di Castello: 246-290.
- Moffitt, J. F. 1994: *Art Forgery. The Case of the Lady of Elche*. University Press of Florida. Gainesville.
- Moffitt, J. F. 2005: «La Dama de Elche tras diez años polémicos». *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* X: 185-209.
- Montes Bernárdez, R. 1993: *Falsificaciones arqueológicas en España*. Algazara. Málaga.
- Mora, G. 2011: «Falsarios y el concepto de lo falso: pasado y presente. De las antiguas excavaciones al coleccionismo privado y el comercio de antigüedades». En J. Blánquez Pérez: *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional. Alcalá de Henares: 263-278.
- Moret, J. M. 2002: «Le Laocoon agenouillé: Généalogie d'un type iconographique». *Revue Archéologique* I: 3-29.
- Muñoz Amilibia, A. M. 1983: «Cipo funerario ibérico decorado con esculturas». En: XVI *Congreso Nacional de Arqueología*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza: 741-750.
- Neils, J. 2017: «Praxiteles to Caravaggio: The Apollo Sauroktonos redefined». *The Art Bulletin* XCIX: 10-30.
- Nicolini, G. 1969: *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. Presses Universitaires. París.
- Nicolini, G. 1977: *Bronces ibéricos*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Noguera Celdrán, J. M. 1992: «El conjunto escultórico consagrado por el dispensador Albanus: algunas puntualizaciones para su estudio iconográfico y estilístico». *Verdolay* IV: 75-98.
- Noguera Celdrán, J. M. 1993: *El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la Región de Murcia*. Caja de Ahorros de Murcia. Jumilla.
- Noguera Celdrán, J. M. 2001-2002: «Técnicas en la escultura romana: materiales, imprimaciones y coloraciones. A propósito del grupo escultórico de Mazarrón». *Anales de Prehistoria y Arqueología* XVI-XVII: 393-412.
- Noguera Celdrán, J. M. 2014: «Carthago Nova. Fases e hitos de monumentalización urbana y arquitectónica». *Espacio, Tiempo y Forma* VII: 13-60.
- Noguera Celdrán, J. M. y Navarro Suárez, F. J. 1995: «El conjunto escultórico consagrado por el dispensador Albanus (II). Consideraciones para su estudio epigráfico e histórico-arqueológico». *Verdolay* VII: 357-373.
- Olmos, R. y Tortosa, T. 1996: «El caso de la Dama de Elche: Más que una divergencia». *Archivo Español de Arqueología* LXIX 69: 219-226.
- Paris, P. 1904: *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* II. Ernest Leroux. París.
- Pérez Ballester, J. 1995: «La actividad comercial y el registro arqueológico en la Carthago Nova Republican. Los hallazgos del área del anfiteatro». *Verdolay* VII: 339-349.

- Pérez Ballester, J. y Pascual Berlanga, G. 2004: «The Adriatic *Amphorae* type L.2 recovered from the Environment of Cartagena». En M. Pasquinucci y T. Weski: *Close Encounters: Sea and Riverborne Trade, Ports and Hinterlands. Ship Constructions and Navigation in Antiquity, The Middle Ages and in Modern Time*. Archaeopress. Oxford: 27-37.
- Prados Torreira, L. 1992: *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Dirección General de los Museos Estatales. Madrid.
- Quesada Sanz, F. 1997: *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la cultura ibérica (siglos VI-I a.C.)*. Monique Mergoïl. Montagnac.
- Quesada Sanz, F. 2010: *Armas de la antigua Iberia. De Tartessos a Numancia*. La esfera de los libros. Madrid.
- Quesada Sanz, F. 2017: «De batallas y desfiles en el vaso de los guerreros». En H. Bonet y J. Vives-Ferrándiz. *L'enigma del vas. Obra mestra de l'art ibèric*. Museo de Prehistòria de València. Valencia: 63-85.
- Quesada Sanz, F. 2018: «Los varones y sus armas en los pequeños bronce ibéricos. Nuevas consideraciones sobre sus problemas y posibilidades de interpretación». En L. Prados, C. Rueda y A. Ruiz. *Bronces ibéricos. Una historia por contar. Libro homenaje al prof. Gérard Nicolini*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: 409-454.
- Radnóti, S. 1999: *The Fake. Forgery and its Place in Art*. Rowman and Littlefield. Nueva York y Oxford.
- Ramallo Asensio, S. y Ros Sala, M. 2010: «Aportación inicial a una relectura integral de la necrópolis romana de Torre Ciega». *Mastia IX*: 270-317.
- Rodríguez Tamiño, I., Mora, G. 2020: «Discursos sobre falsificaciones arqueológicas». *Revista d'arqueologia de Ponent XXX*: 403-424.
- Rebaudo, L. 2019: «The Forger's *Modus Operandi*. The Case of Some Pseudo-Attic Vases in a Private Collection in Gorizia (Italy)». En: *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*. Padova University Press: Padua: 165-171.
- Rovira Llorens, S., Montero Ruiz, I. y Consuegra Rodríguez, S. 2018: «Los exvotos en el contexto de la producción metalúrgica ibérica». En L. Prados, C. Rueda y A. Ruiz. *Bronces ibéricos. Una historia por contar. Libro homenaje al prof. Gérard Nicolini*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: 491-511.
- Ruiz Valderas, E. 1999: «Las cerámicas campanienses del siglo III a.C. en Cartagena: El cerro de Molinete». *XXIV Congreso Nacional de Arqueología, IV. Romanización y desarrollo urbano en la Hispania Republicana. Cartagena 1997*. Instituto de Patrimonio Histórico. Murcia: 33-39.
- Sekunda, N. 1996: *Republican Roman Army 200-104 BC*. Osprey. Oxford.
- Sweeney, J. J. 1941: «Picasso and Iberian sculpture». *The Art Bulletin*. XXIII: 191-198.
- Taylor, M. 2017: «Etruscan Identity and Service in the Roman Army». *American Journal of Archaeology CXXI*: 275-292.
- Von Bothmer, D. y Noble, J. V. 1961: *An Inquiry into the Forgery of the Etruscan Terracotta Warriors in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.
- White Muscarella, O. 2000: *The Lie Became Great. The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures*. Styx. Groninga.

