

REVISTA DE arqueología

USA \$: 9.50 · Mex. N \$ 70

AÑO XVIII · N° 199 · Noviembre 1997

950 Ptas. (Incl. I.V.A.)

El triunfo de la razón: Foz Côa salvado

Un yacimiento prehistórico en L'Arenal de la Costa

Ulises en el jardín de Tiberio

El Herodion: sueño de Herodes el Grande



DAMA DE ELCHE

INTERPRETACION DE SU VESTIMENTA

ES UNA PUBLICACION **ZE**

INTERPRETACION DE LA VESTIMENTA DE LA DAMA DE ELCHE



Este trabajo propone un proceso de interpretación visual de la vestimenta de la Dama de Elche, a modo de guía del observador, de la misma manera que se comenta un cuadro o se visita un monumento, teniendo como punto de partida al propio modelo femenino, vistiéndolo progresivamente hasta conseguir el acabado de la escultura.

Texto: Francisco Vives Boix
y José Antonio Sáez
Zaragoza.

Dibujos: Francisco Vives
Boix.

El 4 de Agosto de 1897 fue hallado en la Alcudia el busto de la Dama de Elche que hoy se expone en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Desde entonces, son muchas las descripciones y variados los calificativos que ha recibido esta pieza arqueológica que retrata con notable realismo la imagen de una mujer elegantemente ataviada.

La fascinación que provoca esta escultura nos lleva a con-

jeturar sobre su significado y la intencionalidad de su anónimo autor, atribuyéndose en ocasiones su posible representación a: una diosa, una sacerdotisa o una noble dama.

Tenemos ante nosotros la obra de un genial escultor, de tal maestría, que su acabado nos merece la condición de obra de arte, pero cuya intencionalidad trasciende más allá de la pura idealización de la belleza o de una trivialidad estética.

No cabe duda que la Dama de Elche ha sido y es objeto de un progresivo estudio de carácter arqueológico y artístico, si bien su composición, riqueza de volúmenes y elementos representados en la misma, contribuyen de manera global incitándonos a una pura contemplación del conjunto, obviando los detalles como si de una obra barroca se tratara, como resultado de la compleja superposición de elementos.

Asimismo, el busto debió estar acabado con una cuidada policromía, siguiendo idénticos criterios de realismo aplicados a la labra de la escultura, de tal modo que los colores empleados se aproximasen en lo posible a la realidad material de los objetos representados, acabándose los ojos con incrustaciones de pasta vítrea.

COMPOSICION ESCULTORICA

Como en toda obra de arte, el escultor estudia cuál será la composición general de la obra, cuestionándose la idoneidad de que la modelo pose de pie o sentada en función del tipo escultórico predeterminado, resolviendo que estuviese sentada, probablemente sobre una banqueta, con los brazos descansando sobre las piernas, a juzgar por la inclinación de los hombros, la caída oblicua de los costados y el sinuoso adelantamiento de la espalda, exenta de todo respaldo, cuya representación hubiera sido inapropiada, rompiendo el equilibrio de la composición, dado que no se trataba de reproducir una dama entronizada, sino un retrato femenino a partir de un busto, permitiendo que la contracción del asiento y el recogimiento de los brazos crease un volumen capaz de equilibrarse con el de la cabeza y su aparatoso tocado.

Respecto a que la escultura sea un busto, existen opiniones diversas. En la clasificación de la escultura ibérica se cuenta con 16 bustos femeninos; de ellos 3 pertenecen al yacimiento de El Cigarralejo, 12 al Cerro de los Santos y 1 a la Alcudia: nuestra Dama, siendo el único en el que coinciden la mayoría de los autores y que posee una oquedad en su espalda; por otro lado, destaca la de ser la parte superior de una estatua completa, de pie o sedente, que posteriormente fue cortada.

Así pues, la composición definitiva se plantea a partir de seccionar imaginariamente a la modelo mediante un plano

horizontal, situándolo sobre el nivel de los codos y por debajo de los pechos, desarrollando verticalmente la obra en orden a cuatro planos oblicuos que circunscriben un troncopiramidal o pirámide imaginaria en cuyo centro visual situaríamos la cara de la dama.

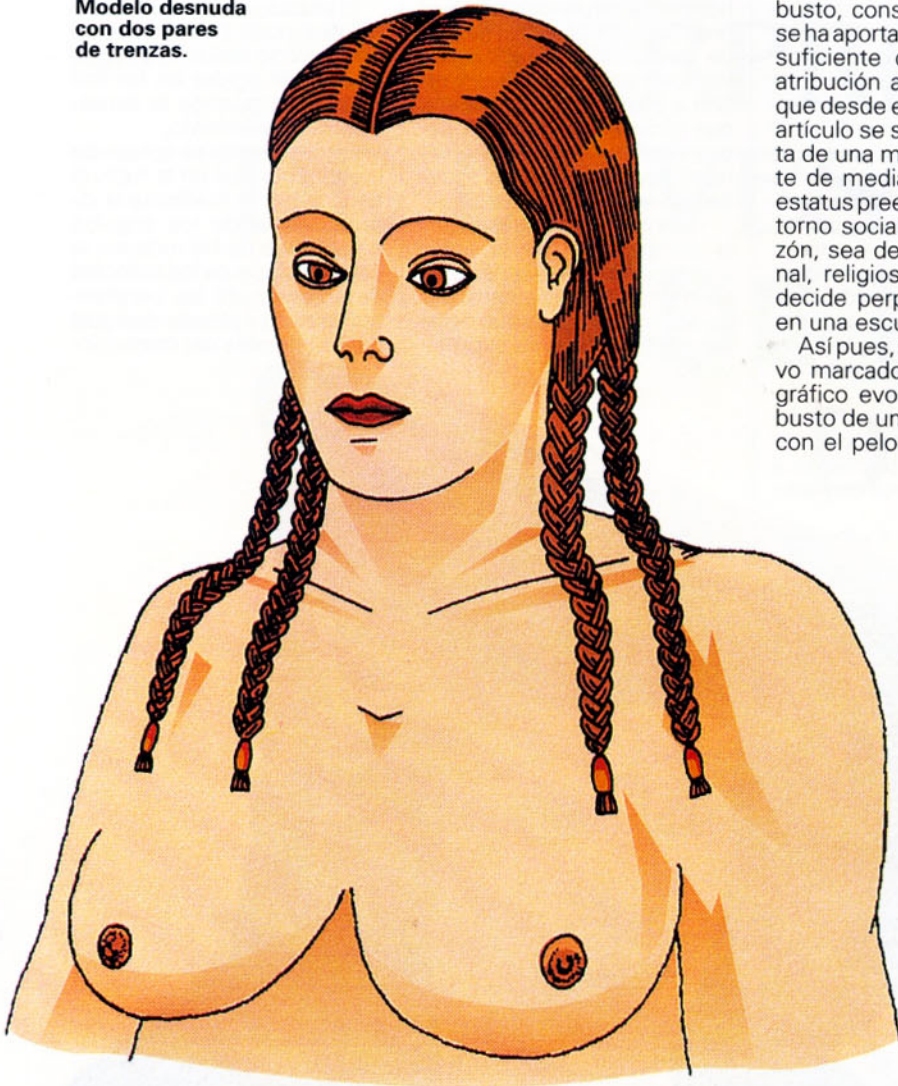
Toda vez que se ha resuelto la composición de la obra, queda por definir el sentido de su intencionalidad y carácter, es decir, el mensaje que debe transmitirnos con su expresividad.

El labrado de la escultura se plantea, pues, con criterios de un marcado realismo y ruptura de toda rigidez en las formas, consiguiendo la sensación de movimiento.

Estos criterios se aplican de manera general en la ruptura de la simetría mediante la diferenciación de los ángulos de abertura de los rodetes; la caída desigual de los manojos de anforillas de los pendientes; la caída y plisado desigual de los laterales del manto; in-



Modelo desnuda con dos pares de trenzas.



busto, consideramos que no se ha aportado argumentación suficiente que justifique su atribución a un varón, por lo que desde el principio de este artículo se supone que se trata de una mujer, posiblemente de mediana edad, con un estatus preeminente en su entorno social, que por una razón, sea de carácter tradicional, religioso o funerario, se decide perpetuar su imagen en una escultura.

Así pues, iniciando el objetivo marcado, describimos un gráfico evolutivo a partir del busto de una mujer desnuda, con el pelo recogido por do-

bles trenzas que caen sobre los pechos, teniendo como único elemento original la zona de la cara, constituyendo una hipótesis la delineación del resto de perfiles y volúmenes a partir de circunscribirlos dentro de la escultura.

Para ello se ha modulado la imagen siguiendo el canon clásico de ocho cabezas, de modo que desde la barbilla hasta la línea imaginaria que uniría los pezones de los pechos, hay una cabeza, y la distancia entre ambos también es de una cabeza.

El cabello iba recogido a ambos lados de la cabeza, separado en dos mitades por una divisoria desde la frente al occipucio, o mejor en tres, dos laterales y una tercera que

cluso la acentuada asimetría entre los grupos de cuentas vítreas que configuran el acabado de la cofia y de los propios rodetes, cuyas pletinas y radios laterales son imperfectos, confiriéndole la calidez y frescura de la orfebrería artesanal de la época.

Otro elemento que rompe igualmente la rigidez, pero que nos parece una osada licencia del artista, se refiere al collar intermedio, donde el grupo de los seis colgantes o anforillas se encuentra desplazado, quedando una de ellas casi centrada, mientras que tres quedan a la derecha, llegando a montarse la primera sobre el cordón inferior, situando las dos restantes en el espacio izquierdo.

Hay que reseñar que la base del busto presenta un leve adelantamiento del lado dere-

cho proporcionado a un mayor volumen del bulto escultórico.

Por último, queremos hacer notar que dentro de los paralelismos que se pueden apreciar en el ámbito del arte ibérico, existen sobre todo dos piezas a destacar, una es el busto de la Dama de Cabezo Lucero, y otra es la estatuilla de dama sedente del Cerro de los Santos, que se expone en el Museo Arqueológico Nacional con el nº 7707, mostrando su parte superior un extraordinario parecido con el busto de la Dama de Elche, como si de una miniatura de la misma se tratara.

LA MODELO

Aunque se ha llegado a cuestionar la condición sexual de la figura representada en el





estaría formada por el cabello desde la coronilla hasta la nuca; con cada una de ellas se formaría un grupo de trenzas.

La hipótesis de las dobles trenzas está basada en numerosas esculturas ibéricas, también en esculturas de mujer, etruscas, de terracota, como la del Sarcófago de Cerveteri-

Con la túnica, fibula hispánica y trenzas enrolladas en espiral.

Sarcófago etrusco llamado "de los esposos", procedente de la necrópolis de Cerveteri. Museo Etrusco de Villa Giulia, Roma.

que muestra dos trenzas por delante y otras por detrás, diversas estatuas chipriotas y, por último, las *korai* griegas, que ostentan a menudo tres trenzas a cada lado. Un número plural de trenzas a cada lado entra dentro de lo común en la forma de recogerse el pelo en la antigüedad, por lo que no debe descartarse esta posibilidad en el modelo que posó para nuestro busto.

Se ha preferido mantener la desnudez de los pechos, frente a las piezas de tela que se colocaban a modo de vendajes como "sujetador" en las célebres pinturas de vasos áticos, debido a la falta de evidencias en el mundo ibero-

LA TUNICA

Seguidamente, vestimos a la dama con una delgada túnica recta de cuello abierto con corte vertical, para facilitar la entrada de la cabeza, que se encuentra cerrado en su ex-

tremo superior con una fibula anular de tipo hispánico, la importancia de este tipo de imperdible es notable, pues posee valor de índice cronológico, ya que según la clasificación de Emeterio Cuadrado, pertenece a su tipo nº 10, de cronología muy amplia sin dar una fecha precisa entre los siglos V y I a.C., aunque por otra parte, según otros, su uso estuvo especialmente de moda entre los siglos IV y III a.C., siendo invención de los iberos del sur de la Península.

Los pliegues de la túnica no son perceptibles en la escultura, ya que sólo se aprecian en la zona del cuello donde la tela se tensa, pero es lógico pensar en una túnica holgada que produciría pliegues por su caída sobre los brazos y bajo los pechos.

Imaginamos que sería de lino fino, de color blanco, pieza de tacto suave, acorde con el lujo que ostentaría el personaje de clase alta.

El trenzado del cabello se enrolla sobre sí mismo a modo de espiral, formando dos ruedas a ambos lados de la cabeza, tal y como se muestra en la cabeza de *koré* nº 666 del Museo de la Acrópolis de Atenas, o la cabeza femenina del Cerro de los Santos que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional con el nº 7521; todos los autores están de acuerdo a cerca de la posibilidad de que existiese una tercera espiral en la nuca, a la que se sujetara una peineta.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que los rodetes en los que posteriormente se enfundarán no son completamente redondos, les falta un sector, y si realmente actúan como estuches, las ruedas de pelo forzosamente serán más pequeñas que éstos; incluso cabe la posibilidad de que tales ruedas se embutan en los rodetes de forma apelotonada por alguna abertura no visible en la escultura.

LA PEINETA. EL CASQUETE

Planteamos dos posibilidades para esta pieza, una de

ellas se refiere a una peineta, semejante a las que se utilizan en la actualidad; y la otra a cierto tipo de casco que cubre la cabeza.

La Peineta

En el extremo posterior de la cabeza se ajustaría una peineta, que suponemos de hueso o de plata, dispuesta a unos pocos grados de inclinación, casi vertical. El borde superior describe una curva levemente apuntada, descendente hacia los lados; la superficie frontal es cóncava, con ciertas semejanzas a las peinetas que se utilizan en la actualidad.

Esta peineta se colocaría sujeta por su peine a un moño situado en la parte occipital de la cabeza.

Sin embargo, debemos reseñar que en descripciones anteriores de la Dama se propone que el tocado de la cabeza estaría acabado o reforzado con algún tipo de armazón unido al cuello y a los hombros, como cita Strábon:

"También podrían tenerse como formas bárbaras los ornamentos de algunas mujeres, ornamentos que describe Artemidoros. En ciertas regiones —dice— llevan collares de hierro con garfios que se doblan sobre la cabeza, saliendo mucho por delante de la frente; en estos garfios pueden, a voluntad, bajar el velo, que al desplegarlo por delante sombrea el rostro, lo que tienen por cosa de adorno. En otros lugares se tocan con una pandereta redondeada por la parte de la nuca y ceñida a la cabeza por la parte de las orejas, la cual disminuye poco a poco de altura y anchura. Otras se depilan la parte alta de la cabeza, de modo que resulta más brillante que la frente. Finalmente, otras se ciñen en la cabeza una pequeña columna de un pie de altura, alrededor de la cual enrollan sus cabellos que luego cubren con un manto negro..." (Strábon III, 4, 17, en García y Bellido, 1980b).

Sobre esto García y Bellido hace la siguiente consideración:

"El tympánion parece aludir a las ruedas, y el styliskon sería la armadura que explica-se, por ejemplo, el alto y cónico tocado de las damas del Cerro de los Santos. Los collares de hierro con garfio salien-

te por encima de la frente no solo parecen una variante del styliskon, sino que explican la armadura que podía hacer llevadero y en equilibrio estable el pesado ornamento de la Dama."

Nosotros consideramos que tal armadura, a modo de andamiajes, añadiría más peso al ornamento y restaría movilidad a la mujer que lo llevase, creando una incómoda rigidez.

El Casquete

A pesar de lo dicho, no queremos pasar por alto la interpretación que dan otros autores sobre esta pieza. Piensan

que no fuese una peineta, sino un gorro rígido o mitra que sería capaz de sostener un manto de lana de un cierto grosor. Se basan en las pinturas de vasos como los de San Miguel de Liria, en los que aparecen personajes femeninos sin manto con un casquete apuntado hacia atrás, que deja al descubierto las orejas, esto puede ser enteramente válido sobre todo para las esculturas que cubren su cabeza con el manto.

Además, las tensiones de la tela que lo cubrirá, provocarían una tirantez, creando una superficie plana en vez de arqueada, como se ve en la es-

cultura. Por todo ello no podemos descartar tal posibilidad.

LA MANTILLA

A continuación, sobre la cabeza —con peineta o con casquete—, se coloca una delgada mantilla (toca, toquilla o velo) que la cubre por completo, ciñéndose sobre la frente con un remate de cuatro dobles o plisados (lorzas), igualmente separados, posiblemente cogidos por una fíbula en el extremo posterior de la cabeza; de ellos, el pliegue superior se presenta menos marcado que los restantes, lo que nos sugiere la posibilidad

Con la peineta cogida a un moño en la parte posterior de la cabeza.



Con la mantilla o toca, que cae suelta por la espalda.



de un pespunte que cose el primer pliegue, estando los demás pespuntos ocultos por los pliegues anteriores.

El resto de la tela cubre la superficie de la peineta/casquete cayendo libremente sobre la espalda, tratándose de un velo corto que cubre hasta los hombros, posiblemente de forma triangular, en cuyo frente recto se forman los pliegues, quedando el cabello de la frente totalmente oculto. Algunos autores apuntan la posibilidad de que la tela de la mantilla se prolongase hasta formar la toga, aunque opinamos que esto no era así, sino que se trataba de piezas

separadas, como más adelante veremos.

En cuanto al tejido de la mantilla, probablemente fuese de lino como la túnica, o mejor de lana, sirviendo más como prenda de abrigo.

En la escultura aparecen restos de color rojo, lo que nos hace pensar que éste sería su aspecto; sin embargo otros autores opinan que estaba pintada de azul sobre una imprimación de color rojo, que es el color que se conserva.

LA TOGA

La dama se coloca una toga que descansa sobre el hom-

bro izquierdo, en el que se deben unir sus dos extremos mediante una gran fíbula; desde éste cae en diagonal hacia el lado derecho del cuerpo, cubriendo el pecho y dejando al descubierto el hombro derecho. En el lado izquierdo la túnica queda abierta, permitiendo la libertad de movimientos del brazo; se puede ver su límite superior en el hueco izquierdo del primer collar, acusando igualmente con sus curvas y pliegues el peso y extensión de la tela, a modo de stola griega.

Esta pieza pasa desapercibida en la escultura, al quedar en un segundo plano cubierta

por los collares y el manto. Los pliegues se aprecian entre las anforillas del collar central, aproximadamente paralelos, lo que nos llama la atención sobre los pliegues existentes entre la tercera y cuarta anforilla, que presentan direcciones sensiblemente divergentes. Esto lo atribuimos a la intencionalidad del escultor, que pretende representar el volumen del pecho cubierto por la toga.

Algún investigador piensa que la mantilla y la toga son una misma pieza, de manera que después de colgar de la peineta se plegase en la espalda para ascender hasta el hombro izquierdo y posteriormente caer en diagonal hacia el costado derecho, sobre todo si consideramos que existen ejemplos en la estatuaria ibérica en los que una misma pieza de tela se coloca de esta forma, sobre todo en las esculturas del Cerro de los Santos, donde es el propio manto el que cubre cabeza, espalda, hombros y brazos, o como también ocurre en la Dama de Baza. Pero en la Dama de Elche —y en otras, como una figura femenina del Cerro de los Santos que parece una miniatura de la de Elche, aunque menos decorada— el manto es una pieza aparte, que cuelga desde la nuca, mientras que la mantilla se esconde bajo el manto justo en este punto.

Si la mantilla y la toga fuesen la misma pieza, ambas tendrían el mismo tipo de pliegues, pero no nos parece que sea así.

Por último, consideramos que existen suficientes ejemplos en la vestimenta clásica que separan ambas piezas, quedando la toga individualizada del resto, como las stolas griegas o los exomis que dejaban un hombro al descubierto, permitiendo esta separación la libertad de movimientos entre la cabeza y el resto del cuerpo.

El color podría ser el mismo que el de la mantilla. En la escultura hay restos de color rojo, pero ya hemos citado la posible imprimación, por lo que pudiera ser de color azul.

LA COFIA

Quizá este elemento constituya la pieza maestra del tocado de la dama, que supondría se realizó en cuero moldeado semejante a un cas-

quete anatómico con criterios funcional y estético a la vez.

Este casquete está abierto por su parte superior, asomando la mantilla que cubre la peineta.

Es una pieza difícil de interpretar por la complejidad de su diseño y sus partes ocultas. Frontalmente se ciñe a la curvatura de la frente, dirigiéndose hacia atrás en dos curvas ascendentes que se unen en un vértice sin llegar a la peineta; y hacia los lados, hasta rodear la cabeza por atrás en una estrecha banda en la que se aprecia la tensión que soporta.

Suponemos que en los laterales pudieron existir unos resaltes a modo de patillas que contribuyeran a la sujeción general de la cofia. No apreciamos remaches o cosidos que uniesen la pieza.

La parte frontal estaba decorada con tres filas de cuentas, posiblemente de pasta vítrea, encajadas en cazoletas semiesféricas de metal, cosidas por su parte posterior al cuero, la primera hilada en el mismo borde, descansando sobre la mantilla.

La función principal de esta cofia es ceñir la mantilla con la peineta tensando el conjunto y dando estabilidad al tocado, confiriéndole el aspecto de mitra papal; además, tiene por objeto servir de protección repartiendo el peso del tocado de rodetes y pendientes. Podemos suponer que los rode-

tes colgasen directamente de esta cofia mediante anclajes remachados al cuero en la zona de los pendientes.

LOS COLLARES

Sobre el pecho de la dama cuelgan tres cordones correspondientes a dos collares; del primero, de doble cordón de cuentas de pasta vítrea engarzadas, cuelgan anforillas; del segundo cuelgan medallones. Ambos collares penden de sendas hombreras, que debieron estar unidas por la espalda mediante un contrapeso.

Con la toga sobre el hombro izquierdo, dejando el derecho al descubierto.



El primer collar está compuesto por un doble cordón de cuentas de pasta vítrea estriada, siendo el superior de menor longitud y de cuentas más pequeñas. Ambos intercalan discos metálicos o de hueso entre las cuentas, del superior pende un colgante central con forma de anforilla tapando el corte del cuello de la túnica. Del inferior cuelgan seis anforillas de menor tamaño y desplazadas hacia la derecha del busto. La unión y modo de engarce a la hombrera de estos cordones no es visible, por lo que al quedar ocultos bajo las anforillas de los pendientes, suponemos que debieron unirse con una pieza común en sus extremos.

El segundo collar está formado por un cordón de cuentas de pasta vítrea lisas en forma de toneletes, alternadas con discos que suponemos de hueso o metal. En la escultura se aprecian tres colgantes a modo de medallones, el central completo y de mayor tamaño, mientras que los laterales aparecen cubiertos parcialmente por el manto. Asimismo, se aprecia el arranque de un cuarto medallón en el lado derecho, lo que nos hace pensar en la existencia de un quinto medallón en el lado opuesto, completando el conjunto del collar. Algunos autores describen estos medallones como "bullas" o como porta-amuletos.

Las hombreras cumplen un doble cometido, por una parte el funcional, consistente en soportar los collares manteniéndolos separados, y, por otro, el estético, para equilibrar la imagen uniendo el aparatosidad del tocado con el cuerpo de la dama, que se soluciona sobreelevando los hombros de esta manera tan artificiosa. Estas hombreras, además de estar unidas por delante a los collares, estarían igualmente unidas entre sí por la espalda a unas piezas que actuarían como contrapeso, siguiendo un diseño inspirado en los grandes collares pectorales del próximo oriente.

LOS RODETES

Sin duda alguna los rodetes constituyen los elementos más atractivos de la Dama, tanto por su tamaño, como por su singularidad.

Presumiblemente consisten en sendas cajas portado-

ras de los cabellos trenzados, que se sujetaban a los lados de la cofia y se estabilizaban con una pieza superior a modo de tirante. El rodete en sí no termina su desarrollo circular, pues se interrumpe en su parte posterior con un corte liso, sin decoración, mostrando un sector hueco sobre cuyo plano descansa el lateral de la mantilla.

Suponemos que esta pieza está realizada en láminas de metal precioso trabajado, unidas mediante lengüetas y remaches. El frente de los rodetes estaría realizado en una pletina o banda, repujada en relieve con motivos florales de cuatro pétalos con un botón central. Estos alternan con zonas taladradas por tres orificios alineados, sobre los que se sitúan tres semiesferas de pasta vítrea, ajustadas a una laminilla soporte mediante clavos de cabeza circular y remachados en la parte interior de la pletina. Los laterales de las pletinas disponían de una serie de lengüetas semicirculares que se doblaban en ángulo recto sobre las placas laterales del rodete, posibilitando puntos de remache.

Los motivos florales no son idénticos entre sí, pues encontramos alguno con sólo dos pétalos (parte frontal superior del rodete derecho), quizá debido a la falta de espacio entre los dos grupos de semiesferas que lo limitan, incluso en algunos lugares faltan (parte inferior de los rodetes), motivado por la dificultad que encontraría su esculido en esta zona tan oculta, o quizá por no ser necesarios al no poder verlos el espectador, o simplemente porque no existen en el modelo original. Se cuentan 18 en el rodete derecho y 14 en el izquierdo.

Los lados exteriores están formados por dos elementos diferenciados, una placa de diseño radial y un umbo liso con aspecto crateriforme. La placa de diseño radial parece repujada en una sola pieza, formando tres círculos concéntricos y una serie de proyecciones radiales dobles, delimitando unos huecos cuadrangulares. Estas estructuras radiales no son todas continuas, pues en los dos círculos externos se cuentan 27, mientras que en el interno sólo 26; esto ocurre en el rodete derecho. En el rodete izquier-

Con la cofia de cuero ceñida a la frente y a la nuca.



do se cuentan 20 radios contínuos.

El umbo liso está realizado con distinta técnica, lográndose un perfil bien acabado, estando adosado a la placa anterior mediante un sistema que desconocemos.

Los lados interiores presentan una placa de parecido diseño radial, cuyo espacio central está ocupado por el pendiente, bajo el que se adivina una zona plana de límite curvado, cuyo paralelismo con el borde del rodete se pierde acusadamente en su extremo inferior, poniéndose de manifiesto la deformación causada

en los tres círculos concéntricos, que no sabemos si atribuir a la dificultad de la labra en esta zona particular, o a la intencionalidad realista de la pieza. Hemos de suponer que en la parte no visible existirían unas entradas para las trenzas del pelo, así como un sistema de cierre de las cajas y un engarce para colgarlas de los laterales de la cofia.

Los pendientes o ínfulas, que son espectaculares, no cuelgan de los lóbulos de las orejas, sino que se encuentran adosados a las caras interiores de los rodetes, donde suponemos estaban engarza-

dos. Se componen de una pieza principal a modo de columna con capitel de doble voluta con borde modulado, del que penden al menos diez cordones rematados en sus extremos con otras tantas anforillas sin decoración, que suponemos encastraban un nudo terminal.

En la parte superior de los rodetes se encuentra un elemento estabilizador, que el artista ha representado parcialmente exento de la escultura—con la dificultad que esto entraña—, cuya apariencia es la de un cordón bifurcado en sus extremos que se unen a

ambos rodetes mediante aros con pasadores. Su objeto no es otro que el de impedir que los rodetes cimbreen de un lado a otro, manteniéndolos en una misma posición. En ningún caso pensamos que sirviera para sostener el peso de los rodetes, ya que resbalaría sobre la cofia al no aparecer ningún tope o engarce.

El estabilizador descansa en lo alto de la cabeza y pende hacia los lados describiendo una suave curvatura sin mostrar tensión, lo que parece descartar su función como sustentador de los rodetes. Sigue dividiéndose en forma de "Y" hasta unirse a los rodetes, donde se encuentran dos grupos de aros paralelos entre los que se sitúa el cordón, siendo atravesado por un pasador que queda ajustado a dichos aros. Este sistema obliga al desplazamiento de las dos cuentas vítreas interiores.

Por último, pensamos que el enigmático sector de la parte trasera de los rodetes, unido al despliegue lateral de la mantilla, que cubre parte del mismo, puede estar relacionado con el sistema de apertura de las cajas, que de esta manera queda oculta elegantemente por la toca, así como una posible unión entre ambos rodetes a modo de tensor o regulador de la abertura de los mismos. En ese sentido queremos apuntar también que en las distintas damas que ostentan rodetes ocurre algo parecido: la parte trasera de los mismos se encuentra oculta por la mantilla o por el manto.

EL MANTO

Es la última pieza de la vestimenta. Consiste en una pesada prenda que cubre los hombros, la espalda y los brazos de la figura. Es de tipo rectangular de gran tamaño, aparentemente sin broche y con colgantes pesados en las esquinas -a tenor de los pliegues que ostenta-, dejando entrever los collares en un primer plano.

Descansa en la parte superior de la espalda, ajustado al cuello, donde se acusa un pliegue a modo de estrecha solapa prolongándose hacia los lados, desde donde comienza a caer ensanchándose hasta formar pliegues escalonados en zig-zag, donde se denota el grosor y apresto de la tela,

desapareciendo la solapa a la altura del medallón central reduciéndose a un pequeño resalte del borde hasta perderse en el límite de la base del busto, sugiriendo un espacio curvo en torno al área inferior del medallón central.

Con los collares y las hombreras.



En los extremos superiores del manto se aprecia el perfil curvo, que atribuimos al bulto de las hombreras, a partir del cual se ve caer un grupo de pliegues laterales que acusan cierta tensión, cayendo hacia el eje de la figura, como si la modelo originaria hubiese estado sentada cogiéndose los bordes del manto con las manos o se unieran ambos con un broche, como en la figura en miniatura del Cerro de los Santos.

El tejido del manto posiblemente sería de lana, como prenda de abrigo por excelencia que puede cubrir la totalidad del cuerpo.

En cuanto al color, poco podemos decir; rojo dicen unos

y azul otros, lo que si nos parece acertado es decir que la policromía de la estatua debía guardar relación con la realidad, lo que nos hace pensar en una combinación de colores rojos y azules, de modo que si la mantilla y la toga son azules, el manto debe ser rojo, y viceversa; si son rojas las prendas anteriores, el manto debe ser azul.

Incluso algún investigador ha propuesto la reconstrucción parcial de la policromía a partir de la gama de colores del arte jónico arcaico.

Tampoco deberíamos descartar alguna cenefa en su borde, como ostenta magníficamente la Dama de Baza, de bella policromía.

BIBLIOGRAFIA

- BANDERA, M.L. de la.** (1977): El atuendo femenino ibérico (I). *Habis*, 8, págs. 253-297.
- BANDERA, M.L. de la.** (1978): El atuendo femenino ibérico (II). *Habis*, 9, págs. 401-440.
- BENDALA GALAN, M.** (1990): "La Antigüedad. De la Prehistoria a los visigodos. Introducción al arte español". Ed. Sílex.
- BUTRAGUENO, E. y LATOVA, J.** (1995): La Dama de Elche. "La Revista", nº 10, 24/12/1995. Diario El Mundo.
- CUADRADO DIAZ, E.** (1957):

La fibula anular hispánica y sus problemas. *Zephyrus*, VII. Pág. 176. Salamanca.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1943): La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941. Ed. C.S.I.C. Madrid.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1947): "Ars Hispaniae". Tomo I, El Arte ibérico. Pág. 199 y ss.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1980a): "Arte ibérico en España". Ed. Espasa-Calpe, s. a.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1980b): España y los españoles hace dos mil años. Según la "Geografía" de Strabon. Séptima edición. Ed. Espasa-Calpe, s. a.

IBARRA RUIZ, P. (1897): Hallazgo en Illici. Noticia publi-

cada en "La Correspondencia Alicantina" 8/8/1897.

IBARRA RUIZ, P. (1897): Arte Greco-Romano, "La Correspondencia Alicantina". 14/12/1897.

IBARRA RUIZ, P. (1926): "Elche, materiales para su historia". Cuenca.

JIMENEZ MARTINEZ, L. y SAEZ ZARAGOZA, J.A. (1995): La Dama de Elche: Propuesta para su policromía. Poblad. de Elche 17: 65-66.

LLOBREGAT, E.A. y JODIN, A. (1990): La Dama de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante). *Saguntum* nº 23. Págs. 109-122.

MELIDA, J.R. (1897): Busto ante-romano descubierto en Elche. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Pág. 440.

Con el manto, última pieza de la vestimenta.



Con los rodetes en cuyo interior se colocaban las trenzas en espiral.



MELIDA, J.R. (1903): Las esculturas del Cerro de los Santos. Cuestión de autenticidad. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Págs. 365-372.

MELIDA, J.R. (1904): Las esculturas del Cerro de los Santos. Cuestión de autenticidad. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Págs. 43-50.

PRESEDO VELO, F.J. (1973): La Dama de Baza. *Trabajos de Prehistoria*, 30.

PIJOAN, J. (1934): "Summa Artis. Historia General del Arte". Tomo VI. Capítulo: La escultura ibérica del Levante. Pág. 395 y ss.

RAMOS FERNANDEZ, R. (1987): La escultura antropomorfa de Elche. *Rev. de Arqueología*. Monográfico: "Escultura ibérica". Zugarro Ediciones, S.A.

RAMOS FERNANDEZ, R. (1992): La Dama de Elche. *Rev. Fiestas de Moros y Cristianos*, nº 15. Elche.

RAMOS FERNANDEZ, R. (1995): "El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche". Ed. Ajuntament d'Elx.

RAMOS FOLQUES, A. (1945): "La Dama de Elche, nuevas aportaciones a su estudio". Ed. Gráficas Uguina.

RAMOS FOLQUES, A. (1965): "La Dama de Elche". Ed. Peñíscola. Barcelona.

RAMOS FOLQUES, A. (1974): "La Dama de Elche". Talleres Tipográficos Lepanto. Elche. Edición del autor.

RAMOS FOLQUES, A. (1979): El tocado de la Dama de Elche. *Rev. Poblad. de Elche* nº1 (sin paginar).

RUANO RUIZ, E. (1987): "La escultura humana en piedra en el mundo ibérico". Tres tomos. Madrid.

VIVES BOIX, F. (1995): La vestimenta y el armamento griego en la época clásica. Poblad. de Elche. 17. Págs. 9-26.