

LA DAMA DE ELCHE  
*Lecturas desde la diversidad*



AGEPASA



BANCO INVERSIÓN

*Madrid, 1997*

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la colaboración en la organización de la Mesa Redonda del 30 de Noviembre de 1995 a las siguientes instituciones:

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, (C.S.I.C.).  
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.  
RESIDENCIA DE ESTUDIANTES.

*La propuesta y organización de la Mesa Redonda así como la edición científica de estas Actas son fruto del Proyecto de Investigación "Iconografía y territorio en época ibérica: las cuencas del Vinalopó y del Segura" (nº PS93-0006), financiado por la DGICYT. En el libro se han coordinado con dicho proyecto otros pertenecientes también a esta institución, que se mencionan en los trabajos individuales de C. Aranegui; M. Bendala-J. Blánquez y A. Perea.*

Agradecemos además la colaboración de las siguientes instituciones y personas:

*Blázquez, José María* (Real Academia de la Historia)  
*Del Alamo, Constancio* (The Hispanic Society of America, New York)  
*García Velasco, José* (Residencia de Estudiantes, Madrid)  
*Megía, José* (Real Academia de la Historia)  
*Morel, Myriam* (Musée d'Histoire de Marseille)  
*Navarro Mallebrera, Rafael* (Archivo Municipal de Elche, Alicante)  
*Pérez González, José María* (Peridis)  
*Redondo de Feldman, Susana* (The Hispanic Society of America, New York)  
*Roux, Dominique* (Casa de Velázquez, Madrid)  
*Rubio, Myriam* (Residencia de Estudiantes, Madrid)  
*Witte, Peter* (Instituto Arqueológico Alemán, Madrid)  
*Vidal, Laura* (Residencia de Estudiantes, Madrid)

Esta publicación ha sido posible gracias a la financiación de AGEPASA a través de D. José Luis Várez Fisa.

LA DAMA DE ELCHE  
LECTURAS DESDE LA DIVERSIDAD

Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa (eds.)  
Colección Lynx. La Arqueología de la Mirada. Vol. 2

1ª edición: Madrid, 1997  
Impreso en España  
© Ricardo Olmos *et alii*

EDITA: Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa  
DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Encarnación Fdez. Lena  
PRODUCCIÓN: Montserrat Gómez  
FOTOMECAÁNICA: Da Vinci  
IMPRENTA: Raycar S. A.

DISTRIBUYE: Pórtico Librerías. Apartado de Correos 503  
50080 Zaragoza. Fax: (976) 35 32 26

I.S.B.N.: 922463-0-8  
D.L.: M-4875-1997

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9	LA DAMA EN LOS DISCURSOS DE UN SIGLO	
UNA DAMA DE TODOS		• La Dama de Elche desde la visión plástica del siglo XIX <i>Mercé Doñate</i>	205
• Encuentros y desencuentros con una dama ibérica <i>Ricardo Olmos</i>	17	• Falso o Verdadero: Los dos polos de la realidad en el positivismo del siglo XIX <i>Jesús Bustamante</i>	211
• Fotografiando un enigma <i>Peter Witte</i>	48	• Algunas consideraciones sobre el uso y abuso de símbolos arqueológicos en el siglo XX <i>Álvaro Martínez Novillo</i>	218
AQUEL AGOSTO DE 1897...		• La "Dama de Elche" en la prensa española <i>Fernando García Rodríguez y Victoria Gómez Alfeo</i>	222
En el vigésimo aniversario de su hallazgo. Noticia tomada de mi diario <i>Pedro Ibarra</i>	69	DEBATE	
• Recuerdos de la memoria <i>Entrevista con Rafael Ramos</i>	75	• La Dama ¿una falsificación del siglo XIX? <i>(J. J. R. Villartías-Robles; R. Olmos; P. Lavado; J.-M. Delaunay; J. A. Ramírez; J. Bustamante)</i>	241
LA DAMA VIAJERA		• ¿Una dama sedente, un busto? <i>(R. Ramos; M. Bendala)</i>	248
• Una Dama en París <i>Pierre Rouillard</i>	93	• La Dama ¿una novia? <i>(F. del Pino; M. Fernández; R. Olmos; C. Aranegui; J. M. Gómez-Tabanera; M. Bendala)</i>	249
• La Dama de Elche, actriz de las relaciones francoespañolas del Siglo XX <i>Jean-Marc Delaunay</i>	100	• Los ojos y la mirada de la Dama <i>(P. González Serrano; R. Olmos)</i>	252
• La Dama de Elche: historiografía y autenticidad <i>Gérard Nicolini</i>	107	• Algo más sobre los adornos de la Dama <i>(E. Ruano)</i>	252
LA DAMA ESCULPIDA		EVOCACIONES	
• Impresiones desde la plástica griega <i>Pilar León</i>	125	• Recuerdos de infancia <i>Antonio Cea</i>	257
• Observaciones sobre la Dama de Elche <i>Manuel Bendala y Juan Blánquez</i>	133	• La Dama novelada: la invención de lo femenino ibérico <i>Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa</i>	258
• El busto en piedra aparecido hace un siglo en la Alcudia <i>Alicia Perea</i>	145	• La heterogeneidad de un símbolo: las otras imágenes <i>Trinidad Tortosa y Ricardo Olmos</i>	281
• Las posibilidades de análisis de una pieza singular <i>Alicia Rodero y Salvador Rovira</i>	158	SÍNTESIS BIBLIOGRÁFICA	299
• Busto de varón hallado en Baza (Granada) <i>Teresa Chapa y Ricardo Olmos</i>	163	SEMBLANZAS BIOGRÁFICAS	311
LA DAMA INTERPRETADA		TU SILENCIO ES MI RIQUEZA (POEMA) <i>Ricardo Olmos</i>	319
• La Dama, una imagen ambigua <i>Trinidad Tortosa</i>	173	ABREVIATURAS	321
• Una Dama entre otras <i>Carmen Aranegui</i>	179		
• Una imagen mediterránea <i>Matilde Fernández</i>	187		

## OBSERVACIONES SOBRE LA DAMA DE ELCHE



Manuel Bendala Galán  
Juan Blázquez Pérez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID<sup>1</sup>

El contenido del presente trabajo recoge observaciones técnicas y formales -en algún punto estilísticas-, que están a la espera de análisis rigurosos sobre la petrología del soporte, la composición de la capa de preparación de la pintura y de los pigmentos, según hemos solicitado al Museo Arqueológico Nacional. Se exponen con la concisión que exige la limitación del espacio disponible, aunque un trabajo reciente de uno de nosotros (Bendala 1994) nos permite remitir a él para mayores referencias, tanto sobre la historiografía de la pieza, como sobre algunas de las cuestiones aquí planteadas. El contenido de este trabajo último y las observaciones que sucintamente se exponen ahora creemos que son un buen exponente, junto con otros trabajos recientes de otros investigadores, de lo mucho que aún puede aportar el análisis arqueológico al conocimiento de la Dama de Elche y de su significado en el ámbito de la cultura ibérica y de las que con ella están relacionadas.



Se observa una talla muy primorosa, terminada en superficies pulidas, cubiertas con una ligera capa de imprimación, soporte directo de la pintura, conservada, como es sabido, en bastantes zonas de la escultura, aunque las pérdidas son bastante notables desde su descubrimiento (fig. 48). Contrasta este primor con el abrupto corte inferior del busto, descuidado, sin incluir peana, tal como está documentado en la práctica totalidad de la escultura ibérica, y realizado de forma cóncava en el plano inferior, en el que se observan las huellas de un instrumento de filo curvo y tosco, quizá una azuela (fig. 49). Por este detalle, y por la también brusca interrupción de la composición de la figura, particularmente en el ropaje, parece deducirse que el busto es parte de una escultura más amplia o completa, presumiblemente de cuerpo entero, y quizá sedente como luego se argumentará.

La talla es muy detallista, realista en los detalles del tocado y los adornos, aunque estereotipada en la representación de los pliegues del ropaje, particularmente en el manto. Aquí el realismo es sustituido por la aplicación de fórmulas que son familiares en las esculturas del Cerro de los Santos: solapas en zigzags rígidos y geometrizados, pliegues laterales delimitados por surcos y rehundidos longitudinalmente, interrupción del plegado desde los flancos, lo que acentúa el frontalismo de la escultura, que por detrás se deja lisa. Es una forma de hacer que contrasta con la técnica seguida con la Dama de Baza y que se acerca, en cambio, a la de la "Gran Dama" del Cerro, por citar dos expresivos casos, muy cercanos, además, en la actual presentación en el Museo Arqueológico Nacional.

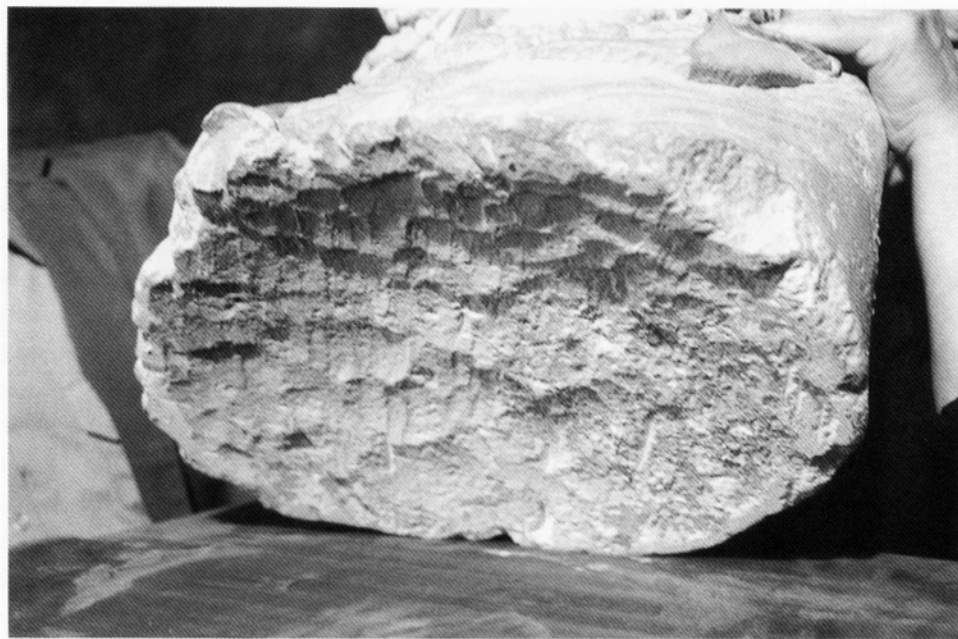
En efecto, los pliegues del manto de la figura del Cerro de los Santos son modélicos en cuanto a la determinación de una forma de hacer característica también en la Dama de Elche; y si en ésta es evidente la atención prioritaria a los imperativos de la visión frontal, que deja la parte de detrás del manto prácticamente liso, sin mayor tratamiento, en la Dama del Cerro se subraya esta diferenciación entre "anverso" y "reverso" de la escultura mediante líneas verticales incisas que, en los laterales, separan radicalmente la parte anterior más tratada, de la más marginal y menos cuidada escultóricamente de la espalda (fig. 50 y 51). Es, por tanto, una concepción de la escultura, reflejada en su realización y en la forma de visión, que se aparta de la que muestran esculturas de época anterior como los conjuntos del Cerrillo Blanco de Porcuna, de los Villares de Hoya Gonzalo, los guerreros de La Alcudia de Elche y tantos otros (Blánquez 1996).

La Dama de Baza (fig. 52), por el contrario, de tratamiento general distinto, aunque no falten rasgos comunes como la desatención a las exigencias de organicidad, no ofrece el mismo descuido en su parte posterior, y muestra, en la representación del manto, una tendencia al naturalismo que, lejos de esquemas tan estereotipados como el zigzag de las solapas o los pliegues en surco de sus parientes, se resuelve en suaves formas onduladas para el conjunto del plegado, ondulaciones que se proyectan igualmente a la libre disposición de las solapas, de formas mucho más espontáneas o naturales, clara y deliberadamente asimétricas.

La disposición del perfil -en particular su des-



48. *Dama de Elche*. Vista frontal (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.)



49. *Corte inferior de la Dama de Elche* (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.)

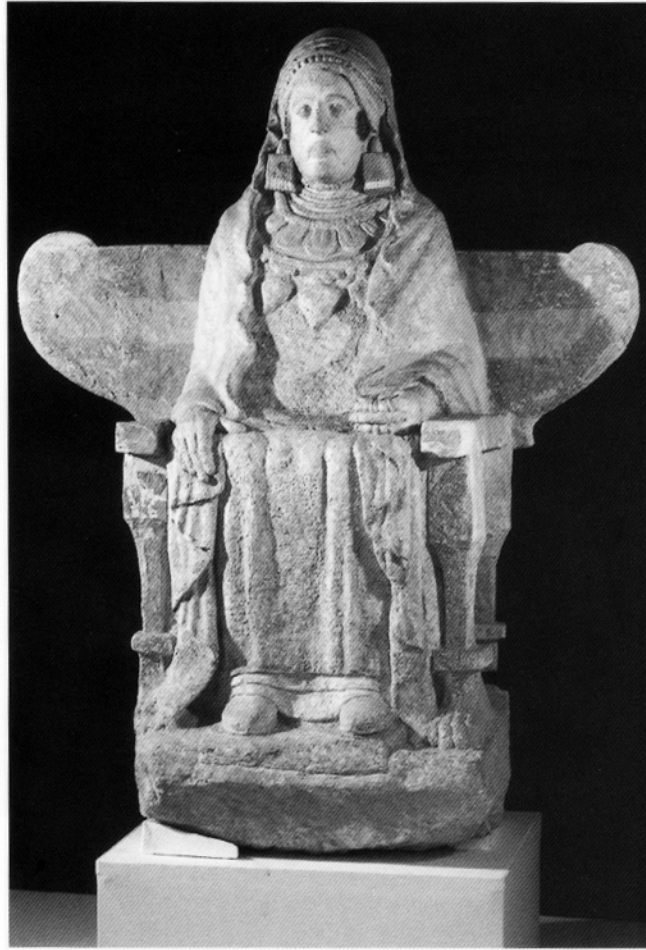


50. Vista lateral de la "Gran Dama" del Cerro de los Santos, M.A.N. (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.).

51. Detalle del plegado de la "Gran Dama" (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.).



LA DAMA ESCULPIDA



52. *Vista frontal de la Dama de Baza*, M.A.N. (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.).

plazamiento progresivo hacia adelante en descenso desde el cuello-, comparado con las demás esculturas ibéricas estantes y sedentes, conduce a pensar que la Dama de Elche debió de ser sedente (fig. 53 y 54); es muy característica la diferencia con las figuras estantes y oferentes, trabajadas en dos planos inorgánicamente superpuestos: el del tórax y, muy sobresaliente, el situado bajo las manos, como puede observarse en algún ejemplar principal como la "Gran Dama" del Cerro de los Santos (fig. 55). Por el contorno de la base del busto conservado, asimétrico y más adelantado por su lado derecho, cabe colegir una postura distinta a la de la Dama de Baza o de las damitas sedentes del Cerro: quizá se trate de una postura embozada similar a la de la Dama del Llano de la Consolación.

Son particularmente expresivos del realismo con que se copiaron complementos principales de la estatua, la disposición de los colgantes en forma de perilla en su caída sobre la clavícula, y los detalles relacionados con el tirante que, por encima de la cabeza, servía para mantener en la posición adecuada los grandes discos o estuches circulares que enmarcan el rostro, los elementos más característicos del tocado y de la escultura. Puede suponerse con bastante fundamento que el tirante fue un aditamento posterior, destinado a resolver un problema técnico -el planteado seguramente por la tendencia de los discos a abrirse y separarse del rostro-, y va sujeto a dos enganches soldados sobre los discos, en posición irregular y asimétrica (en los huecos entre las filas de tres esferillas y sobre las rose-

tas cuatripétalas, sobre la primera y la tercera en el disco izquierdo, y sobre la segunda y la quinta en el derecho).

Detalles como este último aseguran que la escultura original no debió de ser concebida como una composición en piedra, que haría innecesario un elemento como el descrito, reproducido con un sorprendente detallismo -aún a riesgo de que se quebraran los frágiles puentes de piedra que los representan-, y sobre todo por la meticulosa y superflua copia en la piedra de los curiosos dispositivos de sujeción mecánica a los estuches. Parece evidente que el escultor copiaba una figura con joyas reales, y con los demás complementos dispuestos de la peculiar manera que lo hacen, por ejemplo, los también comentados colgantes de perilla. La hipótesis de que fuera una mujer de alcornia, preparada para alguna ceremonia principal -como se argumenta en otra parte de esta misma publicación-, nos parece menos probable que la que remite a una escultura con ropas y joyas reales, que pudo ser de madera (fig. 56), reproducida después en piedra, como se argumenta ampliamente en el artículo antes citado de la *REIb*, 1. Por razones que pueden deberse a las tradiciones del taller del escultor, el ropaje, más indefinido formalmente en la realidad, se reprodujo según las fórmulas estereotipadas al uso.

Es otro detalle peculiar de la Dama de Elche el vaciado del iris de los ojos, que en el conjunto de las numerosas esculturas ibéricas que ya se conocen es una excepción. Puede interpretarse como una consecuencia



53. *Vista lateral de la Dama de Elche* (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.).  
54. *Perfil del busto de la Dama de Baza* (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.).



55. *Detalle de la "Gran Dama" del Cerro de los Santos.*

Pueden observarse los dos planos de talla (© Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.).

56. *Dama de Elbe, con joyas y ropas reales sobre busto de madera (talleres de Carrera y Carrera).*

Ensayo de realización de lo que pudo ser el modelo originario.

más del realismo de la escultura, de la meticulosidad con que quiso reproducirse el modelo originario, que tal vez tuviera incrustaciones en los ojos de una sustancia distinta, como pasta vítrea, para subrayar el efecto verista que producían y producen en general las imágenes de madera para vestir (Bendala 1994, 95-99).

En conclusión, la Dama de Elche que analizamos se ofrece como el segundo momento de un fenómeno escultórico, que a la postre ofrece tres fases resumibles hipotética y secuencialmente de la manera siguiente:

A) Escultura originaria de madera y complementos reales en joyas y ropajes, tal vez remontable al siglo V a.C. por el estilo del rostro y otros detalles anticuarísticos. En este caso, la Dama de Elche nos remitiría a una importante tradición de imágenes de madera, no sólo determinante de un estadio primitivo o inicial de la estatuaria ibérica -rastreada seguramente también en la época orientalizante-, sino a una vertiente de la estatuaria -perceptible igualmente en la existencia de imágenes articuladas como demuestra la sugerente y recientemente descubierta en Cádiz (Marín Ceballos y Corzo, R., 1991)- que se conservaría después junto a la producción de esculturas en soportes pétreos o metálicos, y manteniendo respecto a ellas un lugar de verdadero privilegio en el marco de las imágenes al servicio de la religión popular o más popular, como demuestran la misma tradición antigua y su perduración en los tiempos presentes. La determinación exacta de la cronología de esa estatua originaria es

cuestión muy difícil o casi imposible, pero algunos argumentos fundamentalmente estilísticos, repetidamente esgrimidos por A. García y Bellido, A. Blanco y tantos otros -incluidos nosotros mismos en anteriores ocasiones- pueden conducir de hecho a una cronología situable en el siglo V o acaso en la centuria siguiente. Por otra parte, la característica configuración de las antiguas esculturas de madera para vestir, consistentes como se sabe en verdaderos maniqués de cuerpo resumido en formas simples con el aditamento más detallado de la cabeza y las manos o los pies, se plasmaría en sus trasuntos pétreos, tanto en la Dama de Elche, según suponemos, como en otras esculturas en las que cabría ver también el influjo de la particular apariencia de las imágenes de madera; entre otras, según se ha escrito tantas veces, la ya tan citada Dama del Cerro de los Santos.

B) Copia en piedra, que por los aspectos formales y estilísticos asociables a las esculturas del Cerro de los Santos no ha de ser anterior al siglo III a.C. Parecería verosímil una hipótesis que llevara este segundo momento a la época de mayor florecimiento de las esculturas del Santuario del Cerro, que tanto por el estudio de las esculturas mismas, cuanto por los materiales cerámicos recuperados en el mismo, deben fecharse entre finales del siglo IV y los comienzos del III a.C. Es difícil precisar más la fecha de este segundo momento, porque la falta de contexto arqueológico seguro deja a la escultura huérfana de un marco al que referirla, tan impor-

tante para tantas cuestiones, y entre ellas, acentuadamente, la cronológica. Rafael Ramos ha excavado recientemente en La Alcudia los restos de un edificio, bajo la basílica tardorromana, que identifica con un templo ibérico, y en el que supone pudo ubicarse la célebre Dama, así como otros restos escultóricos hallados en las inmediaciones (Ramos Fernández 1995). La escultura en madera inicial puede hipotéticamente ponerse en relación con la primera etapa del templo, y la copia en piedra con el final de la misma, o ya en relación con la renovación del templo en el siglo III a.C.. En cualquier caso es una posibilidad, que se cerraría con el tercer momento escultórico de la Dama, antes de su traslado definitivo al escondite junto a la muralla en que se halló, y del que se trata a continuación.

- 2) El corte de la escultura para la obtención del busto actual pudo responder al propósito, como se ha escrito (Olmos 1992, 25; Ramos Fernández 1995, 103-113), de obtener una figura asociable a la idea de un *ánodos* -el ser que emerge del suelo, de la tierra-, lo que pudo llevarse a cabo en un momento posterior, correspondiente al triunfo de este tipo de iconografía en la cerámica ilicitana en sus fases más recientes, coincidentes ya con la ocupación romana, en los siglos II-I a.C. (Aranegui 1992, 18-22; Sala Sellés 1992, 198-200). Resulta evidente que el corte de la figura, aunque abrupto, no es una mera fractura; parece deliberado y destinado a dar a la imagen una nueva apariencia, y teniendo en cuenta

el respeto reverencial que suscitaban las imágenes de culto, es de suponer que fuera una motivación religiosa la que impulsara a una mutilación menos o nada explicable en otro caso; sería, pues, una intervención por mutilación no atentatoria a su significación religiosa porque trataría de subrayar precisamente sus valores religiosos, ahora en función de la significación adquirida por las imágenes en forma de busto.

Quedan, pues, esbozadas una serie de observaciones en las que se combinan aspectos técnicos y conceptuales para tratar de contribuir al desciframiento científico de la Dama con una serie de hipótesis enlazadas que, a nuestro juicio, nos acercan a la resolución de algunas de las cuestiones y contradicciones que más se han discutido y puesto de relieve en el tratamiento de la escultura, tales como su encuadramiento cronológico, el dilema de si era estatua de cuerpo entero u originariamente un busto, y otras cuestiones de parecida complejidad.

#### NOTAS

- 1 El presente trabajo se engloba en la investigación desarrollada en el Proyecto "Estudio arqueológico de la escultura ibérica en piedra", subvencionado por la DGICYT (PB94-0205)

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARANEGUI GASCÓ, C., 1992: La cerámica ibérica, *Cuadernos de Arte Español* 34, *Historia* 16, Madrid.
- BENDALA GALÁN, M., 1994: *Reflexiones sobre la Dama de Elche*, *REIb* 1, 85-105.

- BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 1996: Caballeros y aristócratas del siglo V a.C. en el mundo ibérico, Actas del Coloquio Internacional Iconografía ibérica e Iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura (Roma, 1993), *Serie Varia* III, Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).
- OLMOS ROMERA, R., 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid.
- MARÍN CEBALLOS, M<sup>a</sup>.C. Y CORZO, R., 1991: Escultura femenina entronizada de la necrópolis de Cádiz, *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (Roma, 1987), Roma, vol. III, 1025-1038.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1995: *El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche*, Elche.
- SALA SELLÉS, F., 1992: *La "tienda del alfarero" del yacimiento ibérico de La Alcudia*, Alicante.