

## El singular destino de una escultura ibérica: la Dama de Elche

Marlène Albert Llorca, Jesús Moratalla y Pierre Rouillard

1

El 4 de agosto de 1897, trabajadores agrícolas descubrieron en La Alcudia, solar de la antigua *Ilici*<sup>1</sup>, a tres kilómetros al sur de la ciudad de Elche (Alicante), la más célebre escultura ibérica que se haya conservado. (Fig. 1) Este busto, de 56 cm de altura, tallado en piedra calcoarenita, representa a una mujer que lleva una mitra y dos adornos circulares que enmarcan la cara. La prenda se trata en zig-zags y las joyas (pendientes y collares) son particularmente ricas. Su rostro está congelado, con una mirada fija. Restos de color, apenas visibles hoy en día, permanecen: rojo, azul, amarillo. Sin duda se realizó entre los siglos V y IV aC., y se conoce hoy bajo el nombre de Dama de Elche<sup>2</sup>. Después de su descubrimiento, fue rápidamente adquirido por el Louvre, que lo exhibió en el otoño de 1897 en las salas de su Departamento de Antigüedades Orientales.

Fig. 1.

Dama de Elche. Fotografía tomada en 1906 en el Louvre.

Fondo Nacional de Monumentos y Sitios Históricos.

2

En ausencia de documentos escritos, hay poca certeza acerca de su identidad y función iniciales: ¿fue un busto o una estatua estante cortada? ¿Era una deidad, una mujer de la nobleza, una reina, una sacerdotisa? ¿Tenía una función funeraria o era una estatua de culto? Estas preguntas han sido debatidas extensamente por los arqueólogos, en España y más allá de sus fronteras, pero no las discutiremos aquí, nuestro propósito es detenernos en lo que se puede llamar la segunda vida de la Dama, que la llevó desde Elche a París, luego a Madrid y nuevamente a Elche para dos exposiciones temporales. Volveremos, para revelar las implicaciones de este recorrido sobre las identificaciones de la Dama y los valores con los que se invistió, a la perspectiva teórica propuesta por Igor Kopitoff en su artículo sobre la "biografía cultural de los objetos" agregando, como lo hizo Richard H. Davis en un libro donde rastrea las tribulaciones de las imágenes hindúes, la noción de *comunidades de respuesta*<sup>3</sup>. Esta noción adopta, en una forma ligeramente modificada, la de comunidades interpretativas, introducida por el teórico de la literatura Stanley Fish para designar el hecho de que los significados de un texto son construidos por sus lectores, no de acuerdo con criterios puramente subjetivos, sino en de acuerdo con el esquema cultural que comparten con los miembros de su "comunidad". Estas interpretaciones pueden llevar a acciones, como la destrucción de imágenes de culto por iconoclastas, una razón, al parecer, por la cual Davis habla de "reacción" en lugar de "interpretación".

3

A primera vista, este marco analítico no se aplica bien a la Dama de Elche, que se ha convertido y sigue siendo, como la mayoría de los objetos arqueológicos, una pieza de museo. Sin embargo, esta calificación no es suficiente para fijar su identidad y su valor, que no siempre se han definido de la misma manera, ni en el mundo de los arqueólogos ni fuera de él. Trataremos de demostrarlo apoyándonos en los muchos escritos que la Dama ha despertado, tanto en revistas académicas como en la prensa, y en las imágenes que han contribuido a su fama: las reproducciones en dos o tres dimensiones del busto y cómo se escenifican; sus recreaciones artísticas o, en Elche, su "encarnación" en una *"dama viviente"*. Dos de las *comunidades de respuesta* que la Dama ha

cruzado serán examinadas en particular: la de los arqueólogos del cambio de siglo y los artistas cuyo imaginario alimentaron; la de los eruditos locales de Elche que ayudaron a hacer de la Dama un ícono de identidad de la ciudad.

## Reina mora y Apolo

4

Tan pronto como fue exhumada por los trabajadores del Dr. Campello, propietario del yacimiento de la Alcudia donde estaba, la escultura fascina tanto a los científicos como a la gente común. El primero en ser informado del evento es Pedro Ibarra y Ruiz, archivero, cronista municipal e historiador reconocido. Viene a ver el busto por la noche después de su exhumación y, ya el 7 de agosto, envía un artículo a *La Correspondencia Alicantina*, que lo publica al día siguiente. Describe la escultura y afirma que despertó tal curiosidad que el Dr. Campello decidió exhibirla en el balcón de su casa, donde la llevó: "Hombres, mujeres, adultos y niños, todos querían ver a la reina mora"<sup>4</sup>.

5

Ibarra no parece sorprenderse de que la población de Elche identifique la estatua a una "reina mora" y esto, de hecho, no es sorprendente. La Península Ibérica estuvo ocupada por musulmanes durante varios siglos, dominaron la actual provincia de Alicante desde el siglo VIII hasta finales del siglo XIII, y la memoria de este importante período en la historia de España se transmitió, por múltiples canales: leyendas de tradición oral o escrita, teatro, fiestas patronales donde se organizan las batallas entre moros y cristianos<sup>5</sup>. En algunos lugares, además, la presencia musulmana está inscrita en el paisaje, urbano o rural. Este es el caso en Elche. Si la ciudad tiene pocos restos arquitectónicos de Al-Andalus, tiene un enorme palmeral que rodea la aglomeración y que incluso hoy llega a mezclarse. Cuando los viajeros europeos lo descubrieron en el siglo XIX, lo vieron como un trabajo de los árabes y describieron a Elche como "Jerusalén de Occidente" o de "oasis"<sup>6</sup>. A finales de siglo, los ilicitanos se apropiaron de esta identificación exógena, de modo que estas expresiones se encuentran con frecuencia en publicaciones locales.

6

Nadie podía ignorar, por lo tanto, en Elche, que los *moros* habían residido allí, y sin duda es la única población del pasado cuyos ilicitanos, con la excepción de algunos eruditos, conocían el nombre. Una estatua enterrada en el suelo y con adornos extraños solo podía ser *mora*. La suntuosidad de los ornamentos sugería, además, que ella representaba a una mujer de alto rango, una hipótesis que también fue formulada más tarde por algunos arqueólogos. Si los ilicitanos pensaron precisamente en una reina, tal vez sea porque esta figura está muy presente en las leyendas españolas relacionadas con los moros. Una de ellas, recogida en Alicante, cuenta el contrariado amor de la hija de un califa y su trágico final: no pudiendo casarse con su galante, se arrojó desde lo alto de un acantilado que luego tomó el nombre de *Salto de la reina mora*.

7

Ibarra aporta otra mirada sobre el busto. Da una primera presentación en el artículo ya mencionado, donde destaca que el busto es un testimonio de la grandeza de *Ilici*. La descripción es particularmente detallada, pues Ibarra señala, sin darle mucha importancia, que se trabaja en la piedra común, local, la piedra caliza arenisca de las colinas que dominan la llanura de Elche. Esta piedra, que ahora sabemos<sup>7</sup>, proviene del yacimiento de Ferriol en el macizo de Tabayà, a 8 km al norte de La Alcudia. Ibarra, en este mismo texto, califica la estatua como "greco-romana", un punto de comparación necesario para cualquier erudito en un momento en que solo este arte está

presente en los libros y en la enseñanza. Él ve un varón y, como un hombre impregnado de la cultura clásica, cree reconocer un Apolo. Este dios está representado en el arte griego como un hombre joven, pero un hombre joven desnudo, lo que Ibarra parece olvidar, al igual que parece olvidar que los talleres griegos y romanos utilizaban principalmente mármol.

8

Ibarra no propone una datación en este momento, pero presenta la escultura como un importante testimonio de la historia de *Ilici*, por lo que él piensa, como los eruditos de su tiempo, en una ciudad romana. La primera propuesta de fecha está formulada por José Mélida<sup>8</sup>, quien encuentra similitudes con las estatuas del santuario de Cerro de Los Santos (provincia de Albacete) en la presencia de velos y collares. Él la califica como "greco-púnico" y la fecha en el siglo III a.C: como las esculturas del Cerro de los Santos, siguiendo a Leon Heuzey, conservador del Departamento de Antigüedades Orientales del Louvre, en su estudio sobre el material de este santuario.

Fig. 2

Cerro de los Santos (Albacete): dama vestida con una mitra, Museo de Albacete.  
Fotografía Pierre Rouillard.

9

El hombre culto que era Ibarra no podía más que quedar sorprendido por el busto porque, en el momento de su descubrimiento, lo que sabíamos de la escultura hoy reconocida como "Ibérica"<sup>9</sup> tenía poco que ver con eso. No se habían descubierto más que animales (toros, pero apenas habían sido registrados) o híbridos (Bicha de Balazote, esfinge de Agost y El Salobral, grifo de Redován) y las cabezas (varios cientos conocidas) del Cerro de los Santos, todas calificadas vagamente ante romanas. Las cabezas depositadas en este santuario, incluso las que llevan velos y collares como la Dama de Elche, son muy simples; su estilo es a menudo tosco y esquemático, las formas son más lineales y el tratamiento rígido<sup>10</sup> (Fig. 2). La cuidadosa representación de los volúmenes, las opciones iconográficas, el peinado o el variado repertorio de collares y otras joyas nunca se había visto antes del descubrimiento de *Ilici*, ya sea al noroeste, en Albacete, o en Andalucía. Participando de la extravagancia del tocado de las mujeres ibéricas señalada por Artemidoro (citada por Strabon III, 4, 17)<sup>11</sup>, los rodetes que cubren las orejas aparecen en estatuillas de bronce<sup>12</sup> del santuario ibérico de El Castellar (Jaén), pero su cronología sigue siendo vaga (su descubrimiento debe haber sido casi contemporáneo con el de la Dama de Elche). Todos estos elementos están presentes en los análisis realizados desde 1898 por Mélida, Paris o Hübner.

10

Volvamos a 1897. Una semana después del descubrimiento, el 11 de agosto, Pierre Paris, profesor de arqueología griega en Burdeos, que visitaba los yacimientos arqueológicos y las colecciones de piezas antiguas de la parte oriental de la Península, llegó a Elche. Ibarra, con quien está en relación, le muestra el busto. Inmediatamente convencido de su valor arqueológico y artístico, Paris ofrece al Museo del Louvre que lo compre y consigue el consentimiento del conservador del Departamento de Arqueología Oriental, y luego el del Dr. Campello: el busto se adquiere por 4.000 francos. Sin ninguna ley que protegiera entonces el patrimonio nacional de España, la Dama abandona Elche el 30 de agosto ante una indiferencia casi general. El país, es cierto, tiene otras preocupaciones: el presidente del gobierno español, Cánovas del Castillo, fue asesinado el 8 de agosto de 1897 y la dominación de España sobre Cuba, comprometida en su guerra de independencia, está cada vez más amenazado.

## La Dama en París

11

Fue después de su traslado al Louvre que la "reina mora" se convirtió en la Dama de Elche, un nombre que le dio Pierre Paris<sup>13</sup>. En la capital francesa, la Dama es a la vez un objeto de debate académico, se trataba de establecer una conexión entre esta obra y esta o aquella región mediterránea y sus talleres de escultura, un tema de inspiración para algunos artistas "orientalistas", y finalmente un desafío diplomático cuando Pétain y Franco acordaron en 1940 sellar sus buenas relaciones al decidir que cada uno de sus países devolverá al otro documentos históricos u obras de arte que se habían llevado allí, a veces de manera ilegal. La Dama forma parte de las obras restituidas por Francia a España<sup>14</sup>.

12

Su descubrimiento revivió un debate iniciado en los años 1870-1880 para autentificar las esculturas encontradas en el santuario de Cerro de los Santos<sup>15</sup>. Requerido por el director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Léon Heuzey reconoció entre las esculturas que se le presentaron falsos elementos, pero identificó en las ofrendas de piedra un arte ibérico, como se había reconocido un arte etrusco y un arte chipriota<sup>16</sup>. Para Heuzey, lo que es griego y lo que es fenicio se confunde. Las obras del Cerro de los Santos estarían vinculadas "al menos por tradición" al período de pleno desarrollo del arcaísmo griego, que coloca en el siglo V después de un viaje complejo porque percibe aquí "la vuelta del arcaísmo griego sobre el arte asiático y especialmente sobre el arte fenicio" que se ejerció en Cartago<sup>17</sup>. De esta mezcla de aportaciones extranjeras nace una escultura ibérica para la que propone un análisis interno. El descubrimiento de la Dama de Elche, seis años después de los análisis del Cerro de Los Santos, no provoca una ruptura en este enfoque, basado inicialmente en el análisis de las obras de la provincia de Albacete. Ello le permite, una vez subrayado que la Dama supera a sus predecesoras por su belleza, la extrañeza de sus adornos y la excelencia de su ejecución, al tiempo que combina rasgos españoles, griegos y orientales, afirmar de una manera aún más fuerte la identidad de un arte ibérico<sup>19</sup>. Esta afirmación, sin embargo, no cierra el debate. Los interrogantes durarán y se expresarán entre los arqueólogos y entre los pintores, siempre conscientes de las obras presentadas en el Louvre, y las preguntas se extienden alrededor de la función del busto. La primera cuestión, en 1897, es saber qué hacer con él en el Louvre. No es ni griego ni fenicio y, por falta de caracteres bien definidos, está registrado en el inventario de "Antigüedades Mediterráneas" (siempre lleva en su lado izquierdo el nº de inventario AM 879), junto con las piezas de Chipre. Las dudas todavía están presentes en el cartel: "Estilo greco-fenicio de España". Ante este calificativo, las discusiones son animadas. Tres citas son suficientes para ilustrar este debate.

13

En primer lugar, el descubridor, Pierre Paris:

14

Es oriental por el lujo de sus joyas, por un *je ne sais quoi* que el escultor ha conservado, modelando, desde sus maestros más antiguos, tradiciones de un oficio que aún se encuentran vivas; ella es griega, es ática por sabor que la perfuma como sus hermanas de la Acrópolis; es especialmente española, por la sobrecarga de su mitra y las grandes ruedas que rodean su fina cabeza, por la inquietante extrañeza de su belleza. Es más que española, es España en sí misma, es Iberia, saliendo, todavía radiante de juventud, desde su tumba más de dos mil años después<sup>20</sup>.

15

Pierre Paris remarca el carácter "español" del busto, pero observa que oscila entre la fascinación y el desprecio por un arte que no se ha construido simétricamente al arte griego:

16

[Los íberos] han tratado de separarse del arcaísmo, siempre siguiendo a los griegos, para incorporar sus las viejas tradiciones, para avanzar hacia un arte más libre y variado, hacia el arte clásico. Tuvieron éxito al principio, pero cortaron su evolución, se quedaron en esta etapa y ya no tuvieron la fuerza ni el coraje necesarios para salir del camino recorrido<sup>21</sup>.

17

De hecho, los problemas y las grandes proclamaciones se suceden. Para Theodore Reinach, entre los "malhumorados" de la Acrópolis y antes de Fidias, "el busto de Elche es griego," de una mano "griega y especialmente jonia". Habría salido de un taller de *Hemoskopeion*, la ciudad griega más cercana a Ilici. Reinach concluye con firmes convicciones: el busto "es español en modelo y moda, quizás fenicio en joyería; él es griego, puramente griego en estilo"; o aún: "No es una Salammbô, sino una Carmen que podría haber conocido a Temístocles" <sup>22</sup>. Camille Jullian está de acuerdo en este sentido al afirmar que la Dama se debe a una meteco foceo que se ha quedado en tierra bárbara; un niño perdido de la Jonia vencida <sup>23</sup>.

18

Lecturas "orientales" o "helenocéntricas" se encuentran en la pintura. La atmósfera helenocéntrica encuentra una hermosa expresión en el cartel que David Dellepiane realiza por el 25° aniversario de la fundación de Marsella<sup>24</sup> en 1899: apenas dos años después del descubrimiento del busto, la pintura muestra a la hija del rey de los Segobriges la bienvenida a Protis œciste griega (que dirige la instalación de un grupo de griegos en un nuevo territorio), las características de la Dama de Elche<sup>25</sup> (Fig. 3). Los ligures tienen el aspecto de los galos como eran representados en ese momento; Gyptis, la princesa de Liguria, viste el tocado de la ilicitana pero también una prenda bordada con adornos orientales, y sostiene un oenochoe al estilo de la Grecia del Este, así como una copa ática: la Jonia, el Oriente, Atenas e Iberia se unen<sup>26</sup>.

Fig. 3

Cartel de David Dellepiane para las celebraciones del 25° aniversario de la fundación de Marsella, 1899. Foto Museo de la Ville, Marsella.

19

El pintor orientalista Rochegrosse, que ilustra a Flaubert, da también a Salammbô los rasgos de la Dama de Elche en pinturas y dibujos anclados deliberadamente en una imagen oriental que el propio pintor ha encontrado en el norte de África, una región donde viaja regularmente y con frecuencia se identifica con el Oriente (Fig. 4) <sup>27</sup>. Con Rochegrosse, Theodore Reinach encontró a su oponente.

Fig. 4

Georges-Antoine Rochegrosse, ilustración de la edición de 1900 de *Salammbô*, Gustave Flaubert, Ferroud Editeur, col. particular.  
Fotografía André Pelle.

20

Dellepiane y Rochegrosse inspirados por la Dama y los discursos de los arqueólogos crean personajes legendarios o literarios sin pretensión de trabajo científico. Mejor aún que los textos académicos, sin embargo, sus pinturas destacan la dificultad de colocar la Dama en las culturas del Mediterráneo antiguo, dificultad que ha suscitado, como hemos visto, mucho debate. Estos, sin embargo, no cuestionan la idea de que los arqueólogos de fin de siglo formen una "comunidad" en el sentido que Davis da esta noción. Aunque emiten diferentes supuestos, comparten el mismo marco intelectual. Su objetivo es el mismo, clasificar la Dama entre las estatuas de las sociedades mediterráneas, y se preocupan por apoyarse, para llegar allí, en datos empíricos rigurosos: el examen cuidadoso de la estatua y sus adornos, la comparación con otras obras de la misma época, la movilización de los conocimientos ya existentes en las culturas mediterráneas y sus relaciones. Sus posiciones, ciertamente, no están faltas de presunciones, como la primacía dada al arte griego y la convicción más o menos firme sobre el carácter "primitivo" del arte ibérico. Aún así, la forma de mirar a la Dama es muy diferente de la que caracteriza a las comunidades que vamos a ver ahora. Estas parten de ideologías que tienen un objetivo diferente que los arqueólogos e historiadores: no situar la Dama en el pasado, sino traerla al presente como un icono de la identidad de España.

### **La dama, arquetipo y "antepasada" de la mujer valenciana**

21

Si la salida de la Dama hacia Francia no provocó ninguna reacción en 1897, ya hay voces, a partir de la década de 1920, que comenzaron a levantarse para reclamar que su "exilio" terminara<sup>28</sup>. El hecho de que se muestre de forma destacada en la sala ibérica del Museo del Louvre, creada en 1904, ha contribuido sin duda a la conciencia de su importancia arqueológica y artística. Esto explica, por ejemplo, su presencia en uno de los carteles de la exposición *El arte en España*, presentada en el "Palacio Nacional" de la exposición internacional de Barcelona en 1929 (Fig. 5).

Fig. 5

Cartel de Olegario Junyent (1876-1956) para la exposición "*El arte en España*", Exposición Internacional de Barcelona, 1929.

<https://library.duke.edu/digitalcollections/oaaslidelibrary/Date/1929>.

22

Otro tipo de valorización es, la idea de que la Dama cristaliza al eterno femenino español. Esta interpretación se basa en las características de sus adornos, que ahora se ven como un signo de su carácter español y ya no de su otrora *mora*. Ya en 1898, Hübner informó que su tocado se asemeja al del traje ceremonial de los españoles del siglo XX: una mantilla levantada por una peineta, un peinado alto. Él mismo no saca más conclusiones, pero más tarde, muchos autores<sup>29</sup> serán menos cautelosos. Según ellos, el hecho de que la Dama y los Españoles de la época contemporánea lleven el mismo peinado demuestra que tienen la misma "naturaleza": la estatua es una imagen de "la" mujer española, que sigue siendo idéntica a ella. Incluso desde la época ibérica. El intelectual franquista José María Pemán, por ejemplo, relaciona el velo de la Dama al que llevan las mujeres católicas para ir a misa y concluye que "las primeras mujeres españolas" ya estaban listas para convertirse en cristianas<sup>30</sup>. La Dama "prueba" que el catolicismo es una dimensión esencial del ser español, una de las ideas principales de la ideología franquista.

23

De hecho, es especialmente bajo el régimen del general Franco que la Dama se convierte en uno de los emblemas de la identidad nacional. Sin lugar a dudas, en esta "promoción" desempeñó un papel el hecho de que ella regrese a España gracias a la intervención de Franco, al menos para que la prensa española presente sus tratos con Petain. La valoración de la identidad de la Dama también está relacionada con el lugar que los arqueólogos comienzan a ceder a los íberos en los orígenes de España<sup>31</sup>. Así que ella fue expuesta a su regreso en la capital, primero en el Museo del Prado, de 1941 a 1971, y luego en el Museo Arqueológico Nacional<sup>32</sup>.

24

Para la década de 1920, sin embargo, este icónico estatus de identidad ya le había sido conferido a la Dama, a nivel regional esta vez, por los heraldos de la identidad cultural valenciana que ya habían promovido la idea de una comunidad de esencia entre la dama y la mujer - o más bien las valencianas<sup>33</sup>. Una de las primeras expresiones de esta identificación se encuentra en el periódico *ABC* del 23 de junio de 1929, bajo el título "Rasgos valencianos",<sup>34</sup> (Fig. 6). Teodor Llorente Falcó, periodista y escritor valencianista, comenta una fotografía del artista Vicente Novella, que tenía a una joven posando junto a una (mala) reproducción de la Dama. La joven, Pepita Samper, es la primera "Miss España" en la historia de este concurso en su tierra. Ella coloca suavemente las manos sobre el hombro de la estatua y se inclina hacia ella como si quisiera hablarle o besarla, mirándola con una especie de gravedad afectuosa. Pepita Samper viste el traje de fiesta "tradicional" de los campesinos valencianos y lleva su peinado: una peineta cogida en el moño y trenzas alrededor de las orejas. El fotógrafo ciertamente tomó el perfil para que este peinado sea claramente visible. Esto lleva el eco, de hecho, de los rodetes de la dama, que se supone contienen trenzas enrolladas.

Fig. 6

"Miss España, Pepita Samper, rezando ante la Dama de Elche", *Diario ABC*, 23 de junio de 1929, p. 19.

25

El título del artículo indica que Pepita Samper está orando ante la Dama de Elche pero, como Llorente tiene cuidado de señalar, su oración no es religiosa: dirige a la Dama una oración de amor y de gratitud por haberle transmitido su belleza y por haberla transmitido a todas las valencianas, a las que ella representa como "Miss España". Porque, continúa Llorente, la Dama es "la representación más auténtica de la mujer española en la antigüedad y, más aún, de la mujer valenciana puesto que fue encontrada en nuestra región".

26

En este mismo período, aparecen textos e imágenes en Elche que resuenan con esta puesta en escena de la Dama y el significado que le dio Llorente. Citaremos solo un ejemplo, la portada del programa de las fiestas patronales en 1925 (Fig. 7). Fue realizado por un pintor local, Pedro Pérez Doló, que reunió todos los elementos a los que la ciudad dio un valor de identidad. En el fondo hay dos edificios principales: la Basílica de Santa María, dedicada a la Virgen de la Asunción, patrona de la ciudad; la torre del palacio de Altamira, el edificio medieval más importante de la ciudad. Pérez Doló también dibujó el Puente de Canalejas, inaugurado en 1913 y considerado como una de las obras que marcan la transición de Elche a la modernidad. En el cielo, sobre la ciudad, el aparato escénico más popular del Misteri<sup>35</sup>: el Misterio de la Asunción de la Virgen que se representa cada año desde el siglo XVI, el 14 y 15 de agosto, en la Basílica de Santa María. A la derecha, una evocación del palmeral, también presente en el medallón ubicado en la esquina

derecha de la composición, donde una mirada informada<sup>36</sup> reconoce uno de sus árboles más famosos, la palmera imperial. Delante de las palmeras, la Dama de Elche y, un poco más abajo, una mujer vestida y peinada al modo valenciano, como la "Miss España" de 1929 en la fotografía publicada por el *ABC*, con la mano derecha colocada en el escudo de la ciudad. El conjunto está enmarcado por una arcada morisca que no data de la época de la España musulmana, sino de la década de 1900, cuando un burgués de Elche rehizo, al estilo neo-morisco, una antigua casa de la ciudad.

Fig. 7

Portada del programa de las fiestas patronales de Elche de 1925, Archivo Histórico Municipal de Elche.

Fotografía M. Albert Llorca.

27

La mayoría de estos elementos, la Virgen, el *Misteri*, la mujer valenciana, están relacionados con la Dama en los textos, las imágenes y los actos, especialmente numerosas después de 1940. Es esencialmente, como hemos dicho, con el régimen instituido por Franco en 1939 que la Dama toma un valor de identidad a nivel nacional. Por lo tanto, este desarrollo no podía dejar de tener efectos a nivel local. Así que vamos a insistir en el lugar que se le ha dado a la Dama en Elche y en la identidad que le ha sido conferida desde 1940, primero bajo el régimen de Franco y luego después del retorno de la democracia<sup>37</sup>. La revisión, en 1944, del relato de Ibarra sobre el descubrimiento de la estatua por parte de un abogado de Elche amante de la arqueología, Alejandro Ramos Folqués, desempeñó un papel importante en este proceso. Para percibir su contribución, primero es necesario volver a la historia dada por Ibarra sobre el hallazgo de la estatua.

### **El descubrimiento del busto según Ibarra**

28

Ibarra, como hemos dicho, anuncia el descubrimiento por primera vez en *La Correspondencia Alicantina* del 8 de agosto de 1897. Solo indica que el busto se encontró en la tarde del 4 en la propiedad del Dr. Campello. Una semana después, él precisa:

29

En el ángulo formado por el terreno elevado al sureste, unos cincuenta metros antes de llegar al sur, y en la misma pendiente que limita las tierras del altozano, la escultura (...) se ofreció a los ojos atónitos de los trabajadores que estaban cavando (...) Fue Antonio Maciá, un obrero que trabajaba con otros para nivelar el terreno, quien la tocó con su herramienta. Se habría perdido para siempre (...) sin la presencia oportuna del capataz Antonio Galiano Sánchez, quien recordó que el dueño le había advertido debidamente que rascara el suelo con cuidado si aparecía una piedra tallada.

30

Ibarra vuelve a la ubicación del descubrimiento en un manuscrito fechado el 24 de agosto de 1898<sup>39</sup>. Habiendo ido a la Alcudia, escribe, descubrió que los movimientos de tierras iniciados un año antes se habían completado y que los trabajadores habían terminado de construir en la parte oriental del montículo "un terraplén de piedra seca con una altura de aproximadamente un metro y medio".

31

Ibarra aporta una nueva precisión en otro manuscrito<sup>40</sup> donde se encuentra al mismo tiempo un informe del descubrimiento dirigido a la Real Academia de Historia, de la cual fue miembro, y su correspondencia científica: cartas dirigidas a revistas e investigadores y académicos, en particular a Hübner y Mérida. Si el informe no agrega nada a lo que ya hemos referido, varias menciones, en sus cartas, iluminan sobre el contexto arqueológico del descubrimiento. En mayo de 1898, le escribió a Hübner que el busto estaba:

32

Aislado y rodeado por una tierra compacta, se encontró mezclado con cenizas y piedras de construcción, como los pedazos de pared que los trabajadores picaron, como vi el día después del descubrimiento; muchos tiestos ibéricos, muchos huesos humanos y algunos huesos que, según me parecía, procedían de pájaros.

33

Ibarra fue, pues, al día siguiente después del descubrimiento para examinar el lugar donde se había producido. El ambiente que describe es muy parecido a un área donde se arrojaron desechos, sin duda en un momento avanzado de la vida de *Ilici*, ya que hay cenizas y huesos, restos de cerámica y piedras, ¿restos de un *opus caementicium*? Esta es una versión muy diferente del contexto arqueológico en el que se encontró el busto que describe Alejandro Ramos Folqués en 1944.

### **El relato de Alejandro Ramos Folqués y el examen arqueológico del busto**

34

Desde que su padre compró la Alcudia a los herederos del Dr. Campello, Alejandro Ramos Folqués comenzó sus exploraciones de adolescente. Franquista desde el principio, se convierte en 1939 en el archivero municipal de Elche y puede dedicar buena parte de su tiempo a la Alcudia. En 1944, cuarenta y siete años después del hallazgo, publicó un artículo titulado *La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio*<sup>41</sup>. Da los resultados de sus excavaciones y vuelve a las circunstancias del descubrimiento de la Dama. Asegura que ha encontrado al verdadero descubridor del busto, Manuel Campello Esclapez<sup>42</sup>, y que ha hablado con él. Esto es lo que Manuel le habría contado.

35

Su padre y sus hermanos estaban empleados como trabajadores agrícolas por el Dr. Campello, pero como solo tenía catorce años, no podía trabajar como ellos. Queriendo ayudarlos a pesar de todo, él fue a verlos mientras se tomaban un descanso, tomó un pico, comenzó a cavar el terreno y descubrió el busto:

36

[Él] estaba en una posición normal, ligeramente inclinado a su derecha, mirando al sureste, hacia Santa Pola. Estaba de pie sobre dos piedras de cantería, cubierta con tierra en la parte delantera, que se desprendía fácilmente de la cara y el pecho, con la espalda y los costados protegidos por losas similares a las utilizadas como base; había seis, dos detrás y dos a cada lado.

37

Ramos adjunta a esta historia un dibujo que afirma haber realizado siguiendo las indicaciones de Manuel (Fig. 8). Este se ha reproducido en la mayoría de las publicaciones que han retomado el relato, que desde 1944 se ha convertido en la "narrativa oficial" del descubrimiento<sup>45</sup>.

Fig. 8

Dibujo de Alejandro Ramos Folqués publicado en *La Dama de Elche*. Nuevas aportaciones a su estudio, Madrid, Gráficas Uguina, 1945, p. 10.

38

El examen de la escultura lleva a cuestionar el relato de Ramos sobre un punto importante. Durante una investigación a propósito de las canteras de Ferriol, cuya piedra fue utilizada por el escultor de la Dama (sin que sea posible decir si se hizo en el lugar o en *Ilici*), se identificaron tres marcas de golpes de pico, muy visibles, en la parte inferior del busto. El contraste entre el color claro de los surcos producidos por el pico y los lugares donde han saltado escamas de piedra, y el tono más oscuro del resto de la escultura, muestra que estas huellas son el resultado de golpes producidos en el momento de su exhumación<sup>47</sup> (Fig. 9).

39

Su ubicación lleva a desafiar la afirmación de Ramos. Porque, si la estatua hubiera estado en posición vertical, sería la cabeza la que habría recibido los golpes y no la parte inferior del busto, tanto si los trabajadores habían excavado el suelo desde lo alto de la pendiente como si lo hubieran atacado de frente. En ambos casos, primero golpearían las losas y luego la cabeza de la dama. Hay que concluir que el busto estaba acostado. Incluso podemos decir que estaba acostado de espaldas ya que las huellas del pico están en su cara anterior.

Fig. 9

El busto con las marcas del pico producidos durante la exhumación.  
Fotografía del Museo Arqueológico Nacional.

40

Un último punto en la historia de Ramos es también dudoso. En el extracto que citamos, afirma que la tierra "se desprendió fácilmente de la cara y el pecho" del busto. Sin embargo, en su carta a Hübner, Ibarra declara que el busto estaba rodeado por "una tierra compacta" y, en el texto del 14 de agosto de 1897, que fue "removido con gran dificultad del suelo". El examen de la escultura valida este punto también: todavía vemos restos de tierra en sus pliegues.

41

Es difícil explicar los motivos de estas diferencias: ¿debería incriminarse a la memoria de Manuel? ¿Al deseo de Ramos de explicar el notable estado de conservación de la escultura? Lo que nos interesa, sea lo que sea, es detectar los efectos de su historia y el dibujo que la acompaña<sup>49</sup>.

## **La Dama y la Virgen**

42

Al decir que la Dama estaba protegida por losas, Ramos dio a entender que había sido enterrada para permanecer intacta. Esto sugería que el busto era para los íberos un objeto precioso, incluso sagrado. Y mucha gente piensa que originalmente era una estatua de culto. La Real Orden de los Caballeros de la Dama de Elche, una asociación creada en 1968 por notables de Elche<sup>50</sup>, va en esta dirección en el texto donde define su objetivo "para exaltar la majestuosidad y la grandeza de su Dama": llamada "la Diosa ilicitana"<sup>51</sup>. Así la Orden construyó en la Alcudia un edículo que parecía un antiguo templo para albergar una copia del busto. Fue inaugurado el 4 de agosto de 1997, fecha del primer centenario del descubrimiento. La puesta en escena de la escultura, rodeada de

piedras en vertical, se ajusta al supuesto testimonio de Manuel y al dibujo insertado por Ramos para ilustrarlo (Fig. 10).

Fig. 10

El edículo construido en 1997 en la Alcudia, sobre el supuesto lugar del descubrimiento de la Dama.

Fotografía M. Albert Llorca.

43

El relato de Ramos sobre el descubrimiento del busto es sorprendentemente similar a las leyendas de hallazgos de estatuas "milagrosas" de la Virgen. Muy comunes en España, estas historias generalmente se ajustan al siguiente esquema narrativo: un hombre de condición humilde, muy a menudo un pastor, encuentra gracias a una señal del Cielo una estatua que fue enterrada en el momento de la llegada de los moros para evitar su profanación o destrucción. Esta leyenda fue sin duda conocida en Elche en la década de 1940 y aún lo es, especialmente porque también hay una historia de descubrimiento milagrosa: la estatua de la Virgen de la Asunción, patrona de la ciudad, que habría llegado por mar en un arca empujada por las olas.

44

Se han hecho otras comparaciones más explícitas entre la Dama y la Virgen. En una conferencia del 4 de agosto de 1947, el quincuagésimo aniversario del descubrimiento de la Dama, el cronista municipal de la época, Juan Orts Román<sup>53</sup>, comparó la ascensión del alma de la Virgen en el *Misteri* a la de la Dama. Esta es "el alma, el espíritu de la antigua Ilici [que se ha levantado] de las entrañas de la tierra" y su "asombrosa como extraña ascensión (...) tiene lugar, de modo que la maravilla sea incluso mayor", unos días antes del Misterio.

45

La Dama y la Virgen también estuvieron conectadas en el otoño de 1965. Ese año, Elche obtuvo permiso para colocar la escultura en la ciudad para presidir una exposición de arte ibérico organizada por Ramos e incluida en las Fiestas del séptimo centenario del *Misteri*. Según la leyenda, habría empezado a representarse en 1265, fecha de la reconquista cristiana de Elche. La Dama fue transportada allí y convivió con la Virgen durante unos días. Ambos recibieron el mismo homenaje: el 28 de octubre se realizó una ofrenda de flores<sup>54</sup>. Pero en un Estado que se definía a sí mismo como "nacional-católico", estas dos figuras no podían identificarse por completo ni recibir un carácter sagrado igual. Esto se desprende de dos artículos publicados, uno en *La Verdad* del 17 de octubre y el otro en *Información* de 31<sup>55</sup>. Se lee en el primero: "[La Dama] regresa a su tierra ilicitana como una reina (antes se le llamaba "Reina mora") para presidir las festividades del séptimo centenario del *Misteri*, "y en el otro: la Dama" se inclina ante la Virgen María como una feligresa entre otras, junto a todas las mujeres de Elche. "

46

La Dama regresó a Elche por segunda vez, en 2006, para inaugurar la nueva sede del Museo de Arqueología e Historia de Elche, MAHE, que lleva el nombre de Alejandro Ramos Folqués, fallecido en 1984. Como muestra el título de la exposición organizada en esta ocasión, "De Ilici a Elx", la ciudad ya no se entendía, como en 1965, focalizada en su (re)fundación cristiana y en la manifestación local más emblemática de su identidad cristiana, el Misteri, sino que recorre toda su historia para manifestar su grandeza. Como dijo el alcalde al presentar las celebraciones, la ciudad quería, para este propósito, reunir "sus tres tesoros: el busto ibérico y sus Patrimonios de la Humanidad, el Palmeral y el Misteri" <sup>56</sup>. En esta exaltación de la ciudad y sus patrimonios, la Dama

copa más que la Virgen y el Misteri, el protagonismo de la escena: la prensa no dejó de hablar de ella. Dos artículos indicaron, por supuesto, que el año 2006 fue también el año del quinto aniversario de la inscripción del Misteri en la lista del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de la UNESCO, pero para celebrar este aniversario ni, a *fortiori*, para "inclinarse ante la Virgen".

47

El busto, sin embargo, no había perdido todo sentido religioso. Esto es lo que sugiere una encuesta realizada al público en la exposición de 2006. Su autora, María Teresa Pinedo<sup>57</sup>, indica que algunas personas se santiguaron al entrar en la sala donde estaba expuesta la Dama; otros dijeron que sentían "vibraciones" o "un cierto magnetismo". M. T. Pinedo también observa que algunos visitantes comenzaron a llorar de emoción al ver a la Dama y que otros habían preparado para ella, un poema, o una canción. Estos eventos evocan comportamientos devocionales que no son todos parte de una religiosidad católica, así como la percepción de las "vibraciones" o "magnetismo" del busto. Por otro lado, el signo de la cruz se puede hacer o, al menos, esbozar en situaciones que no encajan estrictamente en un contexto religioso. Tradicionalmente, uno se santigua al entrar en la habitación donde descansa una persona muerta, sobre todo cuando una persona o una escena impresiona mucho. Los visitantes de la exposición lo hicieron en este caso, porque la venida de la Dama fue un evento excepcional: la prensa habló de ello en largas columnas, una de las Infantas vino a inaugurar el MAHE, se formaron largas filas cada día delante del palacio de Altamira, donde la dama estaba expuesta. Es comprensible que ciertos visitantes tuvieran la sensación, al entrar, de estar en presencia de un objeto sagrado y que lo manifestaran santiguándose.

48

La ambigüedad de la percepción del busto se encuentra, como ya hemos mencionado, en los discursos y actos de la *Real Orden de los Caballeros de la Dama de Elche*. La Orden, que intenta formar parte de la tradición de las órdenes militares y religiosas fundadas en la Edad Media, designa a la Dama como la "Diosa Ilicitana", pero también la hace aparecer como una mujer de Elche. Cada cinco años, los directivos de la Orden eligen a una "dama viviente", para ensalzar a una joven vestida y peinada como la estatua y cuya actividad principal es caminar frente al cortejo que se forma cada año en la Alcudia el 4 de agosto, en la convocatoria de la Orden, para colocar un ramo de flores frente a la copia del busto expuesto (Fig. 11).

Fig. 11

La "Dama viviente", el alcalde de Elche y la Junta Directiva de la Real Orden de la Dama de Elche durante la conmemoración del descubrimiento del busto el 4 de agosto de 2018.

Fotografía M. Albert Llorca.

49

La existencia de una "imagen viviente" de la Dama hace sonreír hoy a muchos ilicitanos que la consideran "folklórica". No sabemos si tienen las mismas reservas respecto a la costumbre generalizada de elegir una reina de las fiestas. Las dos tradiciones, de hecho, nos parecen muy similares. Aquí y allá, se elige a una joven, teóricamente por su belleza, aunque en realidad es porque pertenece a una "buena familia" que se quiere honrar y que tiene los medios financieros para pagar el costo de este cargo, comenzando por el del vestido: el de la "dama viviente" del año 2017 costó más de 5.000 €<sup>59</sup>. Estos dos personajes, además, tienen aproximadamente la misma función simbólica. La reina de las fiestas representa la ciudad o, al menos, su comunidad festiva; la "Dama viviente", todas las mujeres de Elche que rinden homenaje a la estatua a través de ella.

También es, como hemos dicho, esta función de representación la que T. Llorente asignó en su artículo de 1929 a Pepita Samper al afirmar que le debía su belleza, así como la de todas las demás Valencianas, a la Dama de Elche<sup>60</sup>. También es esta continuidad, incluso esta identidad, la que cristaliza la "Dama viviente". Por lo tanto, no es sorprendente que la prensa regional dedicara multitud de artículos en 2006 a la Orden y a la Dama viviente. Porque la idea de que un hilo continuo unía a *Ilici* y Elche fue el centro de las celebraciones de ese año.

50

El nombre que se dio la, Real Orden, y las formas que la caracterizan hace aparecer a la Dama a través de su "reencarnación" como una mujer de alto rango. Aunque el punto culminante de la "pareja" que formó con su descubridor, Manuel, lleva más bien a presentarla como una mujer del pueblo.

### **La dama y su descubridor**

51

El relato de Ramos del descubrimiento de la estatua y el papel de Manuel en él se difundió ampliamente fuera de Elche y en Elche a través de la prensa escrita y la fotografía. También tuvo un papel importante una película realizada por TVE en 1997, el año del primer centenario del descubrimiento, bajo la dirección científica de Rafael Ramos Fernández, hijo de Alejandro Ramos Folqués. En la primera sala de MAHE, las imágenes de la película y las fotografías, todas en blanco y negro, se proyectan en una pantalla grande. Algunas evocan el descubrimiento: un adolescente golpea el suelo con un pico; las manos apartan la tierra para despejar la cabeza de la dama. También vemos un retrato de Manuel, de unos 70 años, vestido con una boina y una blusa negra, de Ramos en una habitación donde se almacenan objetos arqueológicos, Ramos en el yacimiento de la Alcudia, sentado al lado de Manuel y la Dama. Ningún comentario acompaña estas imágenes, que se desplazan en bucle sobre un fondo musical. Varias de ellas también se proyectan en la sala del Palacio de Altamira, donde se expuso el busto en 2006 y donde se colocó una de sus copias. Algunas, finalmente, fueron trasladadas a papel y se exhiben en una sala del museo de arqueología construido en el yacimiento de la Alcudia. Ninguna leyenda, de nuevo, especifica de dónde vienen estas fotografías.

52

Las del descubrimiento son de la película realizada en 1997. Titulada *La Dama de Elche. Historia de una mujer singular*, cuenta, de hecho, solo los eventos que tuvieron lugar entre la exhumación de la estatua y su partida a París. Vamos a mencionar la secuencia final. Manuel entra en la sala de estar del Dr. Campello (quien lo llama Manolito, como la prensa lo ha hecho a menudo) para despedirse de la estatua, que está siendo empaquetada. Con lágrimas en los ojos, se inclina sobre ella y le dice al oído: "Regresa".

53

Esta imagen se hace eco de dos fotografías tomadas en 1958 y que se publicaron este año en el periódico *ABC* y la otra en 1965 en la revista *Digame* (Fig. 10). En 1958, algunas personas notables, incluido el futuro fundador de la *Real Orden*, organizaron un viaje colectivo a Madrid para permitir que los ilicitanos pudieran ver a la Dama en el Museo del Prado. Manuel, que era parte del grupo, fue fotografiado por los periodistas con las manos en la vitrina donde estaba la estatua, mirándola atentamente. La fotografía de Manuel contemplando "su" dama en 1958 no es muy diferente a la de Pepita Samper frente a la misma Dama. En ambos casos, las fotos sugieren que una relación afectiva une a la persona y la estatua. Los comentarios de Teodor Llorente fueron en esa

dirección, al igual que las palabras que Manuel, según la prensa, dirigió a la Dama: "Mujer<sup>61</sup>, vine a verte y tienes que venir a casa conmigo", le dijo en 1958. Cuando volvió a verla en su primera exposición en Elche en 1965, se echó a llorar cuando la vio y le dijo: "Ella es mi hija, quiero besarla de nuevo" <sup>62</sup>.

Fig. 12

Manuel Campello frente a la Dama en el Museo del Prado en 1958. Fotografía de Santos Yubero publicada en la revista *Dígame*, 30 de marzo de 1965.

Reproducido por Alicia M. Canto, "Dama de Elche 15: un emotivo reencuentro", 21 de enero de 2006, URL: <http://www.celtiberia.net/es/multimedia/?id=2797>.

54

Las palabras de Manuel fueron transcritas en valenciano por el periodista de *Información* y muchos de sus colegas hicieron lo que él hizo. Citar a Manuel en valenciano era enfatizar sus raíces locales y su condición de agricultor, lo que también se destacaba por su vestimenta. Sin embargo, uno se siente tentado a pensar que un campesino tiene cierta ingenuidad, que explica la manera en que Manuel aborda el busto. Él le habla como si fuera una persona e incluso una persona familiar: abraza a la dama, la llama "mujer" o "mi hija". Y él le dice que ella tiene que volver a casa. Atribuir a Manuel esto, muy similar a su última respuesta en la película de 1997, no tiene nada de inocente. Desde el regreso de la democracia, que puso fin a la represión de proclamas regionalistas, y especialmente desde la década de 1990, Elche reclama que se le devuelva a "su" Dama. Expresar este deseo con un campesino humilde era una forma de legitimar la validez de la demanda de la ciudad.

55

Este trasfondo ayuda a comprender mejor las manifestaciones de emoción y afecto, las "respuestas", que M. T. Pinedo observó en 2006: llorar, recitar poemas, canciones a la Dama. La considerable difusión de sus imágenes indudablemente contribuyó a la sensación de familiaridad que los ilicitanos sienten hacia ella. La mayoría de las casas de Elche tienen una reproducción de la Dama, en forma de estatuilla o fotografía, y no se puede dar un paso por la ciudad sin verla: copias, remakes realizados por artistas contemporáneos en 2006 a petición del municipio, carteles publicitarios, fotografías o dibujos puestos en el escaparate de las tiendas. Pero los visitantes de la exposición de 2006 no hubieran podido decir "ella es parte de nosotros" <sup>63</sup> si no hubiéramos presentado su vínculo con su tierra natal, lo que se hizo en particular a través del personaje de Manuel.

## Conclusión

56

Hemos tratado de restaurar, de manera desigual, las miradas que se han mostrado a la Dama desde su descubrimiento, y en varios niveles: europeo, en lo que respecta a los arqueólogos y pintores de principios del siglo XIX; nacional, regional y local, en cuanto a su valoración como emblema de identidad. En nuestra opinión, hay dos tipos principales de "reacciones" a la Dama que son muy diferentes, incluso si las calificaciones producidas en ocasiones se han cumplido o incluso se han probado. Para los arqueólogos españoles, franceses y alemanes, la cuestión central (una vez probada la autenticidad del busto) era saber qué lugar asignar a la Dama entre todas las piezas arqueológicas conocidas a fines del siglo XIX. Sin embargo, la identificación de un arte ibérico y el posicionamiento de la Dama como una de sus principales producciones tuvieron un efecto ideológico que los arqueólogos probablemente no previeron: la Dama se convirtió en un

emblema de la identidad nacional, regional y local. Por ello, al menos en lo que respecta a España, parece que no se puede oponer a una *comunidad de respuesta* que tenga una interpretación de la Dama dirigida por un marco puramente científico y otra, la de los ideólogos que han buscado dar valor de identidad basándose en especulaciones arriesgadas. La emoción que emerge en las páginas donde el arqueólogo García y Bellido, en un trabajo hoy clásico<sup>64</sup>, describe el dolor que sentimos al ver "a esta española tan lejos de casa", entendamos la Dama en el Louvre, es suficiente para mostrarlo.

57

Finalmente, nos gustaría volver a la forma en que hemos usado la noción de "biografía cultural" sobre la Dama. Como escribimos al presentar este trabajo, esta escultura siempre ha sido una pieza de museo, que la distingue del tipo de objetos estudiados por Kopytoff y Davis: un producto que se convierte en un objeto reservado para rituales reales, una estatua de culto que ingresa a un museo, en otras palabras, objetos que cambian de estado al pasar de un entorno sociocultural e institucional a otro (un templo, un palacio real, un museo). La Dama, aparte del comienzo de su recorrido, cuando fue vendida por el Dr. Campello al Louvre, no experimentó este tipo de peripecias; siempre ha estado en museos. Pero su significado y valor han sido modificados, de hecho, por los discursos, las imágenes, los actos que ha despertado. Esto parece particularmente claro cuando observamos el caso de Elche, donde estas producciones han sido muy ricas, tal vez porque la ciudad tenía que compensar de alguna manera la ausencia de la Dama y, también, para apropiarse simbólicamente de ella sin tenerla. La Dama, como hemos visto, se ha acercado también a la Virgen, lo que ha ayudado a conferirle un cierto carácter sagrado. También se ha convertido, a través de la identificación como Ilicitana que produjo tanto su conexión con Manuel como la invención de la "Dama viviente", en una especie de "persona-objeto". Es, en definitiva, mucho más que una simple pieza de museo.

## NOTAS

1. Aunque Elche no está en el yacimiento de *Ilici*, le debe su nombre y es por eso que los habitantes de la ciudad se llaman Ilicitanos.
2. De la inmensa bibliografía sobre la Dama, recordemos especialmente a José RAMÓN MÉLIDA, "Busto ante-romano descubierto en Elche", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 1897, pág. 440-445; Pierre PARIS, "Busto español de estilo greco-asiático encontrado en Elche (Museo del Louvre)", *Monumentos y Memorias de la Fundación Piot*, IV, 2, 1897, p. 137-168; Pierre PARIS, *Ensayo sobre el arte y la industria de la España primitiva*, Ernest Leroux Publisher, París, 1903-1904; Emil HÜBNER, "Die Büsten von Illici", *Jahrbuch de los Institutos Kaiserlich Deutschen Archäologischen*, Banda XIII, 1898, pág. 114-134; Antonio GARCÍA Y BELLIDO, *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1943; Gérard NICOLINI, "La Dama de Elche: cuestión de autenticidad", *Boletín de la Sociedad Nacional de Anticuarios de Francia*, 1974, p. 60-72; Manuel BENDALA, "Reflexiones sobre la Dama de Elche", *Revista de Estudios Ibéricos*, I, 1994, p. 85-105; Ricardo OLMOS y Trinidad TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche: lecturas desde la diversidad*, Madrid, Agepasa, Col. Lynx 2, 1997; Salvador ROVIRA LLORENS (ed.), *La Dama de Elche*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura, 2006; Lorenzo ABAD, "De nuevo sobre la Dama de Elche. Apuntes para una reflexión", en Pedro BÁDENAS de PEÑA et alii (eds.), *Homenaje a Ricardo Olmos*, (Anejos de Erytheia, Estudios y textos, 7), Madrid, 2014, p. 315-319.
3. Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 9.
4. El texto se reproduce en Pedro IBARRA, *Elche. Materiales para su historia. Ensayo demostrativo de su antigüedad e importancia histórica*, Cuenca, Talleres tipográficos Ruiz de Lara, 1926, p. 192-193. Hemos traducido el texto, así como todos los demás textos en español citados en el artículo.
5. Entre muchas otras obras, Maria Soledad CARRASCO URGOITI, *El Moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XIX)*, Granada, Universidad de Granada, 1996 et Marlène ALBERT LLORCA, «Une histoire à (re)jouer: les fêtes valenciennes de Moros y Cristianos», in Jean-Louis BONNIOL et Maryline CRIVELLO, *Façonner le passé. Représentations et cultures de l'Histoire (XVIe-XXIe siècle)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

6. La importancia del palmeral debía ser aún más sorprendente en el siglo XIX, cuando la ciudad tenía unos veinte mil habitantes. Hoy son aproximadamente 250 000. Cabe señalar que hoy sabemos que el palmeral existía, al menos en parte, antes de la conquista árabe.
7. Pierre ROUILLARD, Jesús MORATALLA et Laurent COSTA, «Las Canteras de Ferriol (Baix Vinalopó, Elche), un singular proyecto multidisciplinar de investigación histórica», *MARQ. Arqueología y Museo, extra*, 1, 2014, p. 292-297.
8. MÉLIDA, *Busto ante-romano*, op. cit.
9. Pilar LEÓN, *La sculpture des Ibères*, Paris, 1998.
10. Mónica RUIZ BREMÓN, Los exvotos del santuario del Cerro de Los Santos, Albacete, *Antigüedad*, 1989 ; P. LEÓN, *La sculpture*, op. cit.
11. Antonio GARCIA Y BELLIDO, *España y los españoles hace dos mil años según la "Geografía" de Estrabón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
12. Gérard NICOLINI, *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*, Paris, PUF, 1969 ; Lourdes PRADOS TORREIRA, *Exvotos Ibéricos de Bronce*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
13. Carmen ARANEGUI sugirió que el nombre de "dama", que no era utilizado entonces más por los arqueólogos españoles, era también una forma para que los franceses se apropiaran de la estatua. Ver "Una dama entre otras" en R. OLMOS y T. TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche*, op. cit., p. 179-186.
14. Jean-Marc DELAUNAY, *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XXe siècle, 1909-1979*, Bibliothèque de la Casa Velázquez, 10, Madrid, 1994 ; Jean-Marc DELAUNAY, «La Dama de Elche, actriz de las relaciones francoespañolas del Siglo XX», en R. OLMOS y T. TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche*, op. cit., p. 100-106 ; Cédric GRUAT et Lucía MARTÍNEZ, *L'échange, les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*, Paris, Armand Colin, 2011.
15. La fama del Cerro de los Santos (cerca de Montealegre del Castillo, Albacete) se debe a la duración de su ocupación (entre el IV a.C. y el Imperio Romano) y especialmente a los cientos de esculturas que han sido halladas allí. Las primeras se encontraron alrededor de 1830, pero la producción de falsificaciones, alrededor de 1870, provocó un debate cuyo mayor interés fue que es el punto de partida para la identificación del arte ibérico.
16. Léon HEUZEY, «Statues espagnoles de style gréco-phénicien», *BCH*, XV, 1891, p. 608-625.
17. L. HEUZEY, «Statues espagnoles», op. cit., p. 622.
18. Léon HEUZEY, «Mission de M. Pierre Paris en Espagne», *CRAI*, 1897, p. 505-509.
19. L. HEUZEY, «Statues espagnoles», op. cit. ; Pierre ROUILLARD, «Sur les rives de la Méditerranée, l'art ibérique», en Lorenzo ABAD CASAL y José A. SOLER DÍAZ, *Arte Ibérico en la España Mediterránea, Alicante, Actas del congreso de arte ibérico en la España mediterránea, 24-27 de octubre de 2005*, Alicante, Instituto Alicantino de Historia «Juan Gil Albert», 2007, p. 317-328.
20. P. PARIS, *Essai*, op. cit., 1904, p. 308-309.
21. P. PARIS, *Essai*, op. cit., 1903, p. 310-311.
22. Théodore REINACH, «La tête d'Elche au Musée du Louvre», *REG*, XI, 1898, p. 39-60.
23. Camille JULLIAN, «La thalassocratie phocéenne, à propos du buste d'Elche», *BH*, V, 2, 1903, p. 101-111.
24. Marsella fue fundada alrededor del año 600 a.C. por foceos de la costa este de Asia Menor. Dellepiane presenta aquí la llegada de los griegos y su recepción en tierras occidentales, mezclando imágenes de barbudos (así es como se representa en la pintura a los galos de esta época) y una princesa esbelta con los rasgos ibéricos de la Dama.
25. JUSTIN (XLIII, 3) encuentra allí un "ilustrador" inesperado.
26. Pierre ROUILLARD, «Una dama en París», en OLMOS y TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche*, op. cit., p. 93-99.
27. Rochegrosse, en esta imagen de la muerte de Salammbó, toma para la heroína el rasgo más característico de la Dama de Elche, los rodetes que enmarcan su rostro. Como en la pintura de Dellepiane, son los jarrones griegos, en vidrio multicolor esta vez, los que sugieren el vínculo con Oriente.
28. Cf. Magdalena BARRIL VICENTE, «La difusión y el uso de una imagen», 1897-1997. *Cien años de la vida de una dama, Cat. de la exposición*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Centro de Publicaciones, 1997, p. 73-82.
29. Sobre la identidad de estos autores, ver Ricardo OLMOS, «La metamorfosis de un símbolo», en 1897-1997. *Cien años, op. cit.*, p. 87 y Sonia GUTIÉRREZ LLORET, «Memorias de una Dama. La Dama de Elche como "lugar de memoria"», en *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la Historia, de la Arqueología y de la Historia del Arte para la legitimación de la dictadura*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, p. 67-88.
30. Citado por S. GUTIÉRREZ LLORET, «Memorias de una Dama», op. cit., p. 85.
31. Arturo RUIZ, Alberto SÁNCHEZ, Juan Pedro BELLÓN, «Aventuras y desventuras de los iberos bajo el franquismo», en Fernando WULFF ALONSO, Manuel ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR (eds.), *Antigüedad y franquismo (1936-1975)*, Servicio de publicaciones-Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2003, p. 161-188.
32. Las razones de este traslado no están claras.
33. La segunda mitad del siglo XIX está marcada, en las regiones de habla catalana de España (Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares), por la Renaixença, el renacimiento, un movimiento intelectual que destaca la identidad cultural de estas regiones. Debemos a Antonio VIZCAÍNO ESTEVAN, «Una Dama para la región. La Dama de Elche

- como símbolo del regionalismo valenciano», *ArqueoWeb*, 17, 2016, p. 163-181, haber descubierto el aspecto regional de la valoración de la identidad de la Dama.
34. Esta página del diario ABC es igualmente citada por S. GUTIÉRREZ LLORET, «Memorias de una Dama», *op. cit.*, p. 85 y A. VIZCAÍNO ESTEVAN, «Una Dama para la región», *op.cit.*, p. 169.
  35. *Misteri* es un término valenciano, como lo es *Elx* (ver el título de la exposición de 2006 "De Ilici a Elx", que se analiza a continuación). Este idioma se habla comúnmente en la Comunidad Valenciana, de la que Elche forma parte.
  36. El de Joan Castaño, actual archivero de la ciudad. Nos ayudó en diversos aspectos y se lo agradecemos mucho. Gracias también a Francisco Vives Boix, un gran conocedor de la iconografía de la Dama, a quien le debemos mucha información.
  37. La elección de desarrollar más específicamente el proceso de resemantización de la Dama en Elche también está relacionada con el hecho de que los investigadores españoles han estudiado muy bien el lugar que le ha sido otorgado a la Dama a nivel nacional, en particular bajo el régimen de Franco. Se puede leer en S. GUTIÉRREZ LLORET, «Memorias de una Dama», *op. cit.* y las obras mencionadas en el mismo.
  38. Con fecha del 14 de agosto de 1897, este texto se publica el 5 de agosto de 1917 en la revista *Nueva Ilice*, para conmemorar el 20 aniversario del descubrimiento. También se reproduce en P. IBARRA, *Elche. Materiales para su historia*, *op. cit.*, p. 195. En una carta a L. Heuzey fechada el 26 de septiembre de 1897, P. Paris da aproximadamente la misma versión de los hechos.
  39. Este texto está incluido en un manuscrito titulado *Elche. Materiales para su historia. Estudio demostrativo de su antigüedad é importancia histórica* (1919), y conservado en el MAHE (Museo de Arqueología e Historia de Elche). Agradecemos a A. Álvarez, documentalista del museo, por permitirnos consultarlo.
  40. Pedro IBARRA, *Memoria histórico-descriptiva, iconográfica y crítica de un descubrimiento arqueológico verificado en la loma de La Alcudia, término de Elche, solar de Ilici, consistente en un hermoso fragmento escultórico, representando la mitad superior de una figura humana, en la tarde del día 4 de agosto del corriente año de 1897, Manuscrito inédito*, Biblioteca Provincial de Alicante, 1899.
  41. Alejandro Ramos Folqués, "La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio", *Archivo Español de Arqueología* 56, p. 253-269. El texto se repitió el año siguiente en un opúsculo publicado en Madrid, Gráficas Uguina. Esta segunda edición es la que consultamos.
  42. El doctor y el descubridor del busto tienen el mismo apellido y el mismo nombre pero no están relacionados. Para evitar confusiones, ahora lo designaremos por su nombre.
  43. En realidad, como demuestra su certificado de nacimiento, actualmente depositado en los archivos de la *Cátedra Dama de Elche* de la Universidad Miguel Hernández, tenía casi dieciocho años.
  44. A. RAMOS FOLQUÉS, *La Dama de Elche*, *op. cit.*, p. 6.
  45. Le debemos esta expresión a S. GUTIÉRREZ LLORET, «Memorias de una Dama», *op. cit.*, p. 78.
  46. P. ROUILLARD, J. MORATALLA, L. COSTA, «Las canteras», *op.cit.*
  47. Hasta ahora, solo Manuel Bendala había prestado atención a estas huellas, pero sin distinguir las producidas por el golpe del pico de aquellas, mucho más antiguas, resultado del corte de una escultura que originalmente era, al menos hipótesis - una "dama de pie". Ver M. BENDALA, «Reflexiones sobre la Dama de Elche», *op. cit.*, p. 85-105 y Manuel BENDALA y Juan BLANQUEZ, «Observaciones sobre la Dama de Elche», en R. OLMOS y T. TORTOSA, *La Dama de Elche*, *op. cit.*, p. 133-144.
  48. El buen estado de conservación del busto es uno de los factores que llevó a dudar de su autenticidad, y el asunto del falsificador de Cerro de los Santos hizo lo demás. Cf. G. NICOLINI, «La Dame d'Elche», *op. cit.*, p. 64-65.
  49. Uno de estos efectos, que no podemos abordar en este estudio, es haber legitimado su condición de arqueólogo.
  50. Entre ellos, Ramos, que fue *caballero mayor* (primer caballero) en 1965.
  51. Este texto está en la página web de la Orden. URL : [www.realordendeladamaeelche.com](http://www.realordendeladamaeelche.com), consultado el 3/03/2018.
  52. Cf. Marlène ALBERT LLORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002. Antonio VIZCAÍNO ESTEVAN también relaciona el relato de Ramos con estas leyendas en «De Damas a Vírgenes. La sacralización de algunos iconos ibéricos en el presente», en Iraia SAEZ DE LA FUENTE et alii (coord.), *Arqueologías sociales, arqueología en sociedad. Actas de las VII Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica*, Vitoria-Gazteia, Arkeogazte, 2015, p. 209-217. Daniel FABRE, en su *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014, destaca la similitud entre las historias de la aparición de la Virgen y las historias de descubrimiento de cuevas prehistóricas, los protagonistas de cada uno son a menudo niños o jóvenes.
  53. Juan ORTS ROMAN, *Desventura, misterio y rescate de la Dama de Elche*, Elche, Biblioteca y tesoro de autógrafos del Huerto del Cura, sin fecha.
  54. Esta ceremonia es bastante común en el culto público de la Virgen.
  55. Estos son los dos diarios de la provincia de Alicante.

56. Citado en *La Verdad*, 5 de febrero de 2006. La UNESCO declaró Patrimonio de la Humanidad al Palmeral en 2000 y al *Misteri* como Patrimonio Cultural Inmaterial en 2001.
57. María Teresa PINEDO VELÁZQUEZ, *Una dama muy especial. Crónica de un evento cultural en Ilici*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2008, p. 110-111.
58. Según *La Verdad*, de 6 de noviembre, hubo 400,000 visitantes, venidos de Elche (que en ese momento tenía unos 220,000 habitantes) o de otros lugares.
59. Tenemos esta información de su padre, actual presidente de la Orden.
60. El mismo vínculo fue tejido en el siglo XIX por los feligreses entre la Venus de Arles, una antigua estatua descubierta hacía dos siglos en la ciudad, y las Arlesianas. Cf. Dominique SÉRÉNA ALLIER, *Louis XIV et la Vénus d'Arles. La plus belle femme de mon royaume*, Arles, Actes Sud, 2013.
61. *La Verdad*, 16 de mayo de 2006. Manuel habría dicho (en valenciano) *Dona meua*, mi mujer. Traducimos por "mujer" porque *Dona meua* no significa aquí "mi esposa" y tampoco puede ser traducida por "mi señora", demasiado ceremoniosa.
62. Citado en *La Verdad*. Manuel murió en diciembre de 1965, unos días después de la llegada de la Dama y no la volvió a ver en 2006.
63. Citado por M. T. PINEDO, *Una Dama muy especial, op. cit.*, p. 110.
64. A. GARCIA Y BELLIDO, *La Dama de Elche, op. cit.*, p. 22.

## RESÚMENES

El 4 de agosto de 1897, se descubrió en la Alcudia, solar de la antigua Ilici, en el municipio de Elche (Alicante), un busto de época ibérica conocido hoy bajo el nombre de Dama de Elche. Nuestro propósito no es estudiar su "primera vida", que va desde la creación de esta escultura hasta su abandono, sino los cambios en el valor y el estatus que la han afectado desde su exhumación. Porque si la Dama se convirtió, en 1897, como la mayoría de los objetos arqueológicos, en una pieza de museo, esta calificación no es suficiente para fijar su identidad y su valor, que no siempre se definieron de la misma manera, ni en el mundo de los arqueólogos, ni fuera de él. Su valor artístico y arqueológico fue reconocido muy rápidamente, pero las "comunidades de respuesta" (Richard H. Davis, 1997) por las que pasó le dieron diferentes funciones simbólicas y sociales. Examinaremos dos de estas "comunidades": la de los arqueólogos del cambio de siglo y los artistas cuyo imaginario alimentaron; la de los eruditos locales de Elche que ayudaron a hacer de la Dama un ícono de identidad de la ciudad.

Le 4 août 1897, on découvrait à l'Alcudia, site de l'antique Ilici, sur la commune d'Elche (Alicante), un buste d'époque ibérique connu aujourd'hui sous le nom de Dame d'Elche. Notre propos n'est pas d'étudier sa « première vie », celle qui va de la création de cette sculpture à son abandon, mais les changements de valeur et de statut qui l'ont affectée depuis son exhumation. Car, si la Dame est devenue en 1897, comme la plupart des objets archéologiques, une pièce de musée, cette qualification ne suffit pas à fixer son identité et sa valeur, qui n'ont pas toujours été définies de la même manière, ni dans le monde des archéologues, ni en dehors de lui. Sa valeur artistique et archéologique ont certes été reconnues très vite, mais les « communities of response » (Richard H. Davis 1997) qu'elle a traversées lui ont assigné des fonctions symboliques et sociales différentes. Nous examinerons deux de ces « communautés » : celle des archéologues du tournant du siècle et des artistes dont ils ont nourri l'imaginaire ; celle des érudits locaux d'Elche qui ont contribué à faire de la Dame une icône identitaire de la ville.

On the 4th of August of 1897 an Iberian period bust that is nowadays known as the Lady of Elche was discovered in Alcudia, site of the antique Ilici, in the town of Elche (Alicante). Our goal here is not to examine its "first life", the one that goes from the creation of the sculpture to its abandoning, but the changes in value and status that have affected it since its unearthing. For, if the Lady became a museum piece in 1897, like most archaeological objects, its qualification as such has not been enough to settle her identity neither her value, which have been defined along the time in a variety of ways, within the archaeologists' world as well as outside of it. The artistic and archeological values were of the statue were actually recognized very early on. However, the "communities of response" (Richard H. Davis 1997) that she met along the way assigned to her a different and various symbolic and social functions. The article analyzes two of these communities: the community of archeologists at the turn of the century and of artists which have been inspired by their discourse as well as the community of scholarly elites of Elche which have contributed to convert the Lady into an icon of the identity of their locality.

## ÍNDICE

**Palabras clave:** escultura ibérica, nacionalismo, regionalismo, identidad local, patrimonio, sacralidad, usos sociales de la arqueología.

**Mots-clés:** Sculpture ibérique, nationalisme, régionalisme, identité locale, patrimoine, sacralisation, usages sociaux de l'archéologie

**Keywords:** Iberian sculpture, nationalism, regionalism, local identity, heritage, sacralization, social uses of archeology

## **AUTORES**

### **MARLÈNE ALBERT LLORCA**

Marlene Albert Llorca, LISST-Centro de Antropología Social, Universidad Toulouse-Jean Jaurès. Marlène Albert Llorca es profesora de antropología emérita en la Universidad Jean Jaurès (Toulouse) e investigadora en el LISST-Centro de antropología social. Basado sobre el terreno del Levante español y el sur de Francia, su trabajo se ha centrado en varios aspectos del cristianismo popular: historias sobre el origen de animales y plantas en la tradición oral, leyendas y rituales relacionados con las imágenes milagrosas de la Virgen, fiestas de moros. y cristianos del País valenciano.

### **JESÚS MORATALLA**

Jesús Moratalla Jávega, Universidad de Alicante, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Ha. Antigua, Filología Griega y Latina, Área Arqueológica. Jesús Moratalla Jávega tiene un doctorado en historia de la Universidad de Alicante con su tesis titulada "Organización territorial y patrones de asentamiento en la Contestania Ibérica". Su producción científica se centra en el estudio de varios sitios arqueológicos ibéricos en Alicante y su transición a modelos estrictamente romanos. Su actividad profesional como arqueólogo le permitió, además, estudiar sitios que permiten acercarse a otros períodos y que van desde la prehistoria hasta el siglo XIX.

### **PIERRE ROUILLARD**

Pierre Rouillard, director de investigación emérito de CNRS, UMR 7041, ArScAn, Maison Archéologie et Ethnologie, René-Ginouvès. Pierre Rouillard es licenciado en Historia, Doctor en Letras con su tesis titulada "Los griegos y la Península Ibérica, siglos VIII-IV aC. J.-C. Director de Investigación Emérito del CNRS. Director de Maison René-Ginouvès, arqueología y etnología (2000-2012). Sus obras abordan los intercambios entre íberos, fenicios y griegos y los usos de los vasos griegos.