

Antigua

Historia y Arqueología de las civilizaciones

MIGUEL DE
CERVANTES



La Dama de Elche en su contexto mediterráneo **Lorenzo Abad Casal**

Antigua: Historia y Arqueología de las civilizaciones [Web]



Página mantenida por el Taller Digital

Conferencia impartida en el Simposio ‘La Dama de Elche’, Elche, 1997.
© del texto y la versión digital, Lorenzo Abad

LA DAMA DE ELCHE EN SU CONTEXTO MEDITERRÁNEO

Lorenzo Abad Casal
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

Lejos estaba de mi intención volver a tratar de la Dama de Elche tras la celebración de su centenario, pues durante los últimos meses ha ejercido una absorbente atracción, al convertirse en objeto de numerosas publicaciones, actos más o menos folclóricos, reivindicaciones de diverso fundamento y desbordada atención popular. Sin embargo, no puedo resistirme a la insistencia del buen amigo que es Martín Almagro Gorgea para poner por escrito el texto presentado a un seminario científico celebrado en Elche el pasado mes de marzo.

Pasar al papel el texto de una conferencia no resulta fácil, pues no es lo mismo hablar con numerosas ilustraciones a partir de un guión ante un auditorio que darle forma en la soledad del estudio y para un público mucho más amplio de aquel al que iba destinado el discurso original. Intento no obstante que la base de mi intervención en el ciclo de conferencias permanezca inamovible: hacer una llamada de atención acerca de que la Dama, que en los últimos años ha sido estudiada desde los puntos de vista más actuales, e incluso me atrevería a decir que atrevidos, es ante todo una escultura, una obra susceptible de un estudio iconográfico y estilístico que facilite su encuadre en las corrientes culturales artísticas, técnicas e iconográficas del momento en que se realizó.

Ello no resulta nuevo, pues como comentaba en la conferencia que está en el origen de estas páginas, uno de mis primeros contactos con la Arqueología tuvo lugar cuando en una clase de don Antonio Blanco Freijeiro, con dos proyectores —‘a la manera alemana’, como los alumnos gustábamos de decir—, pude contemplar por primera vez sendas fotografías de mucho detalle de los rostros de la Dama de Elche y del Auriga de Delfos, y escuchar lo que presumía ser el comienzo de una apasionante sesión “¿Creen ustedes que se parecen?” Desgraciadamente, en aquel mismo momento se produjo un apagón que dio al traste con todo el aparataje montado y la sesión se pospuso para un nuevo día que nunca llegó. Aunque más adelante tuvimos ocasión de tratar el tema en varias ocasiones, siempre quedó el regusto de la primera ocasión frustrada y el convencimiento de que la Dama de Elche, como cualquier otra obra de la Antigüedad, requiere un estudio iconográfico y estilístico que la ubique en su contexto, un estudio que debe adecuarse a los conocimientos, métodos y teorías de cada momento. En el fondo subyace, como ya hemos indicado, una cuestión de estilo.

Una cuestión de estilo que permita encuadrar a la Dama de Elche en un lugar y en un momento determinado, como una pieza más de un rompecabezas cuyas partes van poco a poco encajando, aunque los resultados conseguidos sean, en virtud de las circunstancias, muy diversos; desde proponer una fecha en los siglos V o IV e incluso en la época romana, hasta defender que se trata de una falsificación, tesis esta última que, como hemos indicado recientemente, no tiene en cuenta el estado actual de los conocimientos sobre el arte ibérico y las novedades más recientes acerca de la propia Dama y su entorno ¹.

2. LA DAMA DE ELCHE EN SU CONTEXTO INMEDIATO

La Dama de Elche fue en su momento un hallazgo aislado, algo excepcional en un yacimiento que había proporcionado materiales de muy diverso tipo, pero ninguna pieza similar. Con el paso del tiempo fueron apareciendo otras esculturas que permitieron arroparla, y especialmente los numerosos fragmentos de piezas similares que Ramos Folqués encontró reutilizados en el pavimento de una calle del siglo III a.C. Este conjunto se ha puesto en relación con el edificio excavado hace algunos años por Rafael Ramos y Enrique Llobregat, que se ha identificado con un templo, pero del que persisten algunas dificultades de interpretación ². En primer lugar, su fecha; lo único seguro es que estas piezas están reutilizadas en un contexto del siglo III, pero poco se sabe acerca del momento de su destrucción; y menos aún del de su fabricación, ya que la más significativa es un capitel protojónico que apareció formando parte de un muro de la basílica construida siglos después sobre los restos de este edificio. Lo que parece es que, dada la fecha *ante quem* de su reutilización, el origen de la Dama y de las demás piezas se encuentra en los siglos V-IV a.C.

Si la Dama perteneciera a este conjunto, lo que parece probable, sería una de las pocas obras de este tipo procedente de un recinto sacro, ya que la mayoría son o bien de tumbas, caso de la Dama de Baza, o bien de santuarios, como las numerosas figuras del Cerro de los Santos. Tampoco sabemos a quién representaría, aunque parece evidente que no se trata de un retrato propiamente dicho, pues en ese momento esta idea, tal y como la entendieron los romanos y la entendemos aún hoy, no estaba desarrollada en el Mediterráneo; y si las piezas hay que estudiarlas en el contexto en el que se enmarcaron, difícilmente se puede suponer una ruptura tan fuerte como para *inventar* el retrato en una obra perdida de Iberia, por muy buena que fuera. En todo ello volvemos a encontrar, una vez más, problemas de estilo.

3. LA DAMA DE ELCHE EN SU CONTEXTO PRÓXIMO

La Dama de Elche, un busto con adornos específicos y poco frecuentes, que procede de un recinto religioso en un marco urbano, sólo puede compararse, por su carácter de pieza única, con esculturas ibéricas de distinto tipo y función, lo que conlleva necesariamente un proceso de descontextualización que sin duda alterará los resultados que

¹ Cf. L. Abad Casal, "La Dama de Elche *cumple* cien años", *Historia* 16, agosto de 1997, 3 ss.

² R. Ramos Fernández, *El templo ibérico de La Alcudia*, Elche, 1995, 115 ss.

puedan conseguirse. A partir de este dato, hay que adoptar una serie de estrategias que faciliten la obtención de conclusiones.

Una de ellas es la posible comparación con otros rostros femeninos de la cultura ibérica que se daten *grosso modo* en este momento, de los que existen pocos ejemplares. Michael Blech y Encarnación Ruano han puesto en valor recientemente la cabeza de una esfinge que procede de Úbeda la Vieja, en la provincia de Jaén ³, comparable con piezas ya conocidas como la de Alicante hoy en Barcelona, las de la necrópolis del Llano de la Consolación y otras femeninas, encuadrables todas ellas hacia mediados del siglo V a.C. Son piezas de rostro oval, ojos almendrados de disposición horizontal u oblicua, en ocasiones con los párpados finamente realzados. Algunos de estos rasgos —realizados con diferente grado de dominio técnico y acabado— pueden verse también en cabezas masculinas de este período y en concreto en las del guerrero número 1 de Porcuna y del caballero de Los Villares, datados en diferentes momentos a lo largo del siglo V a.C.

Con varios de ellos admite la Dama de Elche una comparación estilística y, aunque no sea éste el lugar de analizarlos en pormenor, ya que los detalles pueden encontrarse en el artículo de Blech y Ruano citado más arriba, interesa destacar por el momento que los rasgos iconográficos generales de la Dama se adscriben al acervo común de lo ibérico. Da lo mismo que se trate de figuras masculinas o femeninas porque, como ocurría en el arte griego y en no pocas artes más, la pertenencia a un estilo común une mucho más de lo que separan las diferencias de tiempo y de lugar.

Si tomamos como elemento de referencia una escultura de mediados del siglo V a.C., como es el llamado ‘Guerrero número 1’ de Porcuna, vemos que en él se reproducen algunos de los rasgos de la propia *Dama*: epidermis muy lisa, que contrasta con lo acentuado y bien perfilado de los rasgos faciales: nariz recta, fina y larga, que enlaza directamente, aunque con una marcada inflexión, con los arcos superciliares; ojos entreabiertos y ligeramente abultados, de párpados firmes y bien perfilados, con el iris marcado en un caso (guerrero) y ahuecado en otro (dama); labios finos que no llegan a unirse en las comisuras. Todo ello es lo que confiere el aire ‘arcaico’ característico a estas figuras. Son rasgos iconográficos similares que comparten dos piezas —entre otras varias— de cronología similar pero separadas por cuatrocientos kilómetros, aunque cada una de ellas presente una expresión propia: melancolía y ‘tristeza’ en la *dama*, firmeza en el guerrero. Son imágenes tipológicas, que reproducen un ‘tipo’ determinado, con rasgos más o menos personalizados: el guerrero y la figura divina respectivamente. Estamos, una vez más, ante cuestiones de estilo, que hay que enmarcar dentro de los contextos ideológicos e iconográficos en los que nuestra *Dama* se originó.

4. LA DAMA DE ELCHE EN SU CONTEXTO MEDITERRÁNEO

La escultura ibérica no es algo que surja por generación espontánea, sino que lo hace inserta en el contexto cultural del Mediterráneo en un momento determinado, que

³ M. Blech y E. Ruano, “Zwei iberische Skulpturen aus Úbeda la Vieja (Jaén), *MM*, 33, 1992, 70-101. Versión española en “Dos esculturas ibéricas procedentes de Úbeda la Vieja, Jaén” *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 33, 1993, 27-44.

permite que un grupo no demasiado amplio de culturas produzcan escultura monumental. La simple búsqueda de paralelos con los que comparar nuestra figura, que podría resultar muy lucida desde muchos puntos de vista, no dejaría de ser algo estéril. Será necesario centrar la atención en aquellos aspectos que más determinantes podrían ser para el encuadramiento estilístico y temporal de la Dama.

Para ello es de interés partir de la noción de estilo, definida por el *Diccionario de la Real Academia Española* como “*carácter propio que da a sus obras el artista, por virtud de sus facultades*”. Pero creo que el estilo artístico es algo más: un conjunto de rasgos observables en los que se reflejan los principios conceptuales de una época histórica y el dominio técnico de unos artesanos que le dan forma visible. Ambos principios son fundamentales y están íntimamente relacionados; sin fundamentos conceptuales no hay estilo ni arte, y sin dominio técnico no hay forma posible de expresarlos. Así lo vio Winckelmann en su sistematización de la escultura griega — siempre es útil recurrir a las fuentes originales— y así lo han visto todos cuantos a lo largo del tiempo han definido los diversos estilos, comenzando por la propia definición de los estilos severo y clásico en la escultura griega ⁴.

Problema importante y debatido es el de si puede hablarse de uno o de varios estilos ibéricos, algo que no resulta fácil, ya que el número de piezas conservadas no es lo suficientemente amplio como para poder contrastar las observaciones realizadas en unos pocos casos con otros ejemplares ibéricos y con los demás estilos y monumentos del Mediterráneo.

La tipología estilística que de las obras ibéricas podamos realizar se encuentra con el problema de que en no pocas ocasiones se trata de una serie de obras únicas, cuya interrelación formal es débil y en las que sólo pueden rastrearse atisbos, reminiscencias, recuerdos de relaciones mediterráneas que pudieron haber influido en su origen y desarrollo. Desde casi el primer momento se pensó que estas relaciones formales de las esculturas ibéricas con determinados modelos griegos, sobre todo del sur de Italia, tenían algo que ver con la aparición de la propia escultura ibérica, y aunque con el paso del tiempo esta dependencia originaria haya sido minusvalorada en favor de otras posibilidades, la realidad es que en el fondo las diferentes posiciones, salvo en posturas muy radicales, no se revelan excluyentes sino complementarias.

5. BASES ICONOGRÁFICAS DE LA DAMA DE ELCHE

El arte ibérico debe ser considerado por tanto como un arte mediterráneo, que se relaciona con otras artes mediterráneas en temas y en rasgos técnicos y estilísticos. Pero en el entorno de este mar no hubo un solo modelo expresivo cultural ni cronológico, sino varios, aunque todos ellos tuvieran en determinado momento de su historia el arte griego como punto de referencia. El ibérico se relacionó con varios de ellos, aunque la importancia otorgada a la intensidad y el momento de estas relaciones ha oscilado a lo largo de la historia en función de los autores que se ocuparon del tema; lo tradicional ha sido

⁴ Cf. las obras clásicas de B.S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1970, y *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1977.

relacionarla con lo griego focense, y esta es la opinión de buena parte de los investigadores de mayor prestigio ⁵. Otros autores pusieron por delante de cualquier otra consideración la originalidad y la autoctonía, el orientalismo, los modelos pequeños; es la hipótesis ‘*antigrequizante*’, que encabezó en su momento Enrique Llobregat: la escultura ibérica era una invención propiamente ibérica, y en todo caso sus modelos más inmediatos serían originales pequeños, piezas fácilmente transportables que constituyeron los originales sobre los que trabajó el artesano ibero ⁶. Esta postura, que podríamos calificar de extrema, ha sido valorada nuevamente, aunque con considerables matizaciones por autores como Pilar León, para quien las semejanzas entre el arte ibérico y el griego, más que de fondo son accidentales, aparentes, externas ⁷.

Hoy en día, la hipótesis más aceptada —y a la que desde luego me sumo— es la de que en el origen del arte ibérico se encuentran diversas influencias mediterráneas, aunque la concreción del papel y el significado de cada una de ellas no esté tan claro. Tengo para mí —y no soy desde luego el único— que en este origen se encuentra una doble influencia; la del mundo que denominamos orientalizante y la de componente griego. Ambas se suceden en un corto espacio de tiempo, con diferente intensidad en según qué lugares, pero es el fuerte impacto de lo helénico sobre una base ya previamente cultivada lo que va a dar lugar al arte escultórico ibérico.

El primero, que por el momento parece algo más antiguo, está representado principalmente en Pozomoro, en tanto que el segundo, helenizante, es visible —a través de diversos filtros técnicos y conceptuales— en la mayoría de los demás monumentos y ante todo en los de Elche y Porcuna. Es esa confluencia de modelos orientalizantes y griegos la que dará origen a la escultura en la Península Ibérica, ya que con anterioridad apenas existió obra que pudiese llevar ese nombre. Este proceso se produce —y en esto tiene razón Pilar León— en torno a un conjunto de obras, escultores y modelos que en comparación con otros lugares del Mediterráneo —y de aplicar sus cánones artísticos— habría que considerar como de segunda o tercera fila, dentro de un marco de contactos mucho más amplios con el Oriente, Grecia y el sur de Italia y en un momento en que en estos territorios el estilo artístico abandona los conceptos y rasgos del Arcaísmo para formar los del Estilo Severo. Cristaliza en un arte local ingenuo y repetitivo, anclado en un ideal arcaico, que unifica las dos grandes corrientes que se encuentran en los orígenes del arte ibérico: los elementos griegos, míticos, del Levante, y los orientales de Pozo Moro, que encarnan una forma diferente de representación mitológica y religiosa.

La escultura era entonces patrimonio de unos pocos grupos conservadores que exaltaban sus principios: los animales —fantásticos en una primera etapa— eran seres míticos y figuras simbólicas detentadoras de fuerzas sobrenaturales; la figura humana y

⁵ Entre otros, Rhys Carpenter, Antonio García y Bellido, Ernst Langlotz, Miquel Tarradell, Antonio Blanco, José María Blázquez, Iván Negueruela, Gérard Nicolini. Aunque la bibliografía existente es muy numerosa, podemos citar a modo de referencia, las siguientes obras: M. Bendala, “Reflexiones sobre la Dama de Elche”, *Revista de Estudios Ibéricos*, I, 1994, 85 ss; P. León, *Les ibères*, Barcelona, 1997, 66; R. Olmos y T. Tortosa, eds. *La Dama de Elche, lecturas desde la diversidad*, Madrid, 1997

⁶ Cf. L. Abad Casal, “Enrique A. Llobregat: treinta años de arqueología alicantina”, en prensa en *Homenaje a Enrique A. Llobregat Conesa*, Alicante, 1998.

⁷ Cf. Pilar León, en *op. cit.* en nota 5, 153 ss.

los combates simbolizaban la divinidad y el poder y se representaban de una manera descriptiva, exuberante, con gran simplicidad de formas pero intensa riqueza ornamental.

La subsiguiente ruptura en el ambiente cultural mediterráneo hizo que el arte ibérico siguiera su propio camino, con muy pocas concomitancias con lo que fue el griego posterior, y que cristalizaran como clásicos unos códigos artísticos que en comparación con los de otras culturas mediterráneas seguían anclados en los conceptos que convencionalmente identificamos con el ‘arcaísmo’. Lo clásico —“*el autor o la obra que se tiene por modelo de imitación en cualquier literatura o arte*”, según el *Diccionario de la Real Academia Española*— es para el mundo ibérico repetición estereotipada de figuras con rasgos antiguos como ojos prominentes, boca rígida y rictus que recuerda los últimos epígonos de la llamada ‘sonrisa arcaica’; elementos del rostro muy bien perfilados, rígidos paños superpuestos con pliegues rectos que caen en zigzag, etc.

La escultura levantina y en concreto la Dama de Elche muestra muchos de estos rasgos ibéricos ‘clásicos’: ojos rasgados, cejas arqueadas, proporciones similares a las del arte grecooriental de finales del arcaísmo e inicios del clasicismo; ello encuentra no pocas concomitancias con obras mediterráneas de ambiente griego de esta misma época. Se han superado los rígidos conceptos del arcaísmo, los ojos almendrados y saltones, la boca rígidamente dibujada, los labios que no se tocan en las comisuras, y nuestra figura se encuentra mucho más estrechamente relacionada con originales griegos del clasicismo inicial, datadas en el segundo cuarto del siglo V a.C. En nuestra intervención colacionamos, entre otras, el Efebo Rubio, la Atenea del frontón oriental del templo de Egina, el Apolo de Zeus en Olimpia, la diosa —tal vez Hera— del templo E de Selinunte, la diosa de Tarento, la Hera de la metopa de Zeus y Hera en Selinunte, y cómo no, el propio Auriga de Delfos. Muchas de ellas coinciden con las que poco tiempo después pudimos ver recopiladas en el trabajo de G. Nicolini ⁸, publicado por aquellos mismos días aunque llegado a nuestras manos con un cierto retraso. Este autor incorpora a la relación algunas otras figuras que abundan en la misma dirección y resultan también de gran interés: el Apolo Chatsworth, quizás la figura que más veces ha sido comparada con la Dama, y una Cabeza del Vaticano, posiblemente de la Magna Grecia, con los ojos incrustados al igual que la Dama.

Esta coincidencia —a la que se podrían añadir otras muchas a lo largo de los años— es ilustrativa, a nuestro juicio, de que la Dama de Elche, en cuanto a la iconografía de su rostro, presenta fuertes relaciones con obras griegas del segundo tercio del siglo V a.C., relaciones que se adivinan demasiado intensas como para ser fruto de la casualidad y similitudes que pueden hacerse extensivas también a obras de otros ambientes mediterráneos, sobre todo del mundo etrusco.

Todo ello hay que encuadrarlo en el fenómeno cultural conocido como ‘estilo severo’, una forma de representación artística que se extiende por todo el Mediterráneo y al que hay que referir también buena parte de las esculturas ibéricas del momento. Podría ser, claro es, que estos rasgos de la Dama de Elche no fueran consecuencia de

una relación temporal inmediata sino pervivencia de rasgos anteriores⁹, algo que en cualquier caso sería ahora secundario para el fin que nos proponemos: recordar que las esculturas deben ser estudiadas desde un punto de vista estilístico, el único que permite realizar propuestas de inserción en un contexto cultural —y por extensión geográfico y cronológico— cuando faltan argumentos teóricamente más sólidos desde el punto de vista arqueológico.

Creo no obstante y a diferencia de no pocos colegas, que la cronología de la Dama de Elche encaja mejor en el siglo V que en el IV, toda vez que algunas de las figuras más próximas estilísticamente se encuentran datadas por criterios arqueológicos dignos de confianza en una fecha que, *grosso modo*, se encuentra dentro de este período temporal, en tanto que las más alejadas —ejemplos de la Dama de Baza o de las del Cerro de los Santos— responden a conceptos iconográficos distintos.

Hemos realizado, en suma, una breve excursión por algunos aspectos del arte ibérico, proponiendo el estudio de sus piezas escultóricas en un triple contexto: el del conjunto arqueológico donde aparecieron, el del entorno inmediato en que se insertan y el más amplio de las relaciones mediterráneas sin las que difícilmente habrían podido surgir. A partir de todo ello hemos podido observar cómo la escultura ibérica en general, y la Dama de Elche en particular, son testimonio de un arte singular, relacionado con otras artes mediterráneas y especialmente con la evolución escultórica del mundo griego, aunque mostrando una personalidad propia que las independiza de cualquier origen concreto y les proporciona un código expresivo propio y peculiar. Muchas de estas piezas son piezas únicas y tal es también la Dama de Elche, la amplitud de cuya fama le viene quizás por ser la menos ibérica de todas las obras ibéricas.

⁸ G. Nicolini, “La Dama de Elche: historiografía y autenticidad”, en R. Olmos y T. Tortosa, eds. *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 1977.

⁹ La última hipótesis que hace referencia a este fenómeno de ‘recreación’ de un monumento más antiguo en la Dama de Elche, en M. Bendala, *op. cit.* en nota 5, 85 ss.