

[Edición digital por cortesía del autor. Una versión de este texto fue publicada previamente en *Historia 16*, agosto 1997].

© del texto y la versión digital, Lorenzo Abad

LA DAMA DE ELCHE CUMPLE CIEN AÑOS

Lorenzo Abad Casal

Universidad de Alicante

En el próximo mes de agosto [de 1997] se cumplen cien años de la aparición de una pieza singular del arte y la arqueología ibéricas: la *Dama de Elche*. Las circunstancias de su descubrimiento, los avatares de su existencia, su aspecto enigmático y melancólico, las noticias surgidas en los últimos tiempos y la polémica acerca de su traslado temporal a la ciudad de Elche la han puesto nuevamente de actualidad. Todo ello se ha reflejado en reuniones científicas y en actos de diversa índole, así como en la publicación de artículos y libros, entre los que destaca el conjunto de trabajos editado por Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa bajo el título de *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 1997.

Desde el año 1972, la *Dama de Elche* se encuentra expuesta en el Museo Arqueológico Nacional, donde comparte sala con otras célebres *damas* ibéricas. Aquí vino desde el Museo del Prado, donde se encontraba desde 1941 como consecuencia de un intercambio de obras de arte entre el gobierno español y el francés del régimen de Vichy. Su llegada fue muy celebrada por la prensa del momento, que no se recató en destacar el contenido político del evento: “*Vuelve a nuestro patrimonio esta singular joya arqueológica porque el Caudillo, haciéndose eco de las aspiraciones de la cultura española, así lo quiso*” (Arriba, 11.12.1940). “*En el Louvre, en París, lució durante un siglo. Hace unos días, el Caudillo, que rige el afán de nuestras reivindicaciones, la ha devuelto a España para orgullo de nuestro arte (...)*” (ABC, 15.12.1940).

Y es que, en efecto, la Dama había pasado los primeros cuarenta y tres años de su nueva existencia en el Museo del Louvre; para él la había comprado muy poco tiempo después de su aparición el célebre arqueólogo e hispanista Pierre Paris, de visita en Elche por aquellos días para estudiar la representación del *Misteri*. Los hechos que condujeron a su adquisición por el Museo del Louvre, entre otros la sempiterna morosidad de la Administración española, así como las circunstancias de su hallazgo han sido descritas con diferentes matices en varias ocasiones.

Su descubrimiento generó tal expectación que hubo que habilitar el balcón de la casa del propietario de la finca para que el pueblo de Elche pudiera admirar a la ‘reina mora’, que tal fue su primera interpretación. Pero como bien hace constar Ri-

cardo Olmos, su inmediata venta no desató ningún tipo de protesta popular o municipal, al menos que se conozca; el pueblo asistió indiferente a lo que al fin y al cabo era la transacción de una propiedad particular; sólo algún miembro de la familia lamentó su venta algo más tarde.

La *Dama* apareció en el momento justo, cuando los grandes descubrimientos del Próximo Oriente y del continente griego —Troya, Micenas, pronto Creta— ocupaban las páginas de las revistas ilustradas y cuando aún resonaba la polémica acerca de la falsedad o no de un grupo de esculturas de la zona de Albacete que por entonces habían sido ya identificadas correctamente, en su mayor parte, como las primeras obras ibéricas. La *Dama de Elche* venía a añadirse a este conjunto, del que pasaría a ser la pieza más representativa.

UNA CUESTIÓN DE AUTENTICIDAD

Tras su aparición se suscitaron muchas cuestiones que aún hoy se mantienen abiertas: si era una figura femenina o masculina, si formó parte de un cuerpo entero o si siempre fue un busto, si su función fue funeraria, decorativa o religiosa, si se trataba de un retrato, una diosa o una sacerdotisa... Opiniones para todos los gustos pueden leerse en la bibliografía científica a lo largo del siglo transcurrido. Pero en los últimos tiempos ha saltado de nuevo a la fama debido a dos motivos principales; el de su supuesta falsedad, basada en la hipótesis de un profesor norteamericano, John E. Moffitt; y el de la petición de traslado temporal a Elche con motivo de la conmemoración, el próximo día 4 de agosto, del centenario de su descubrimiento.

El libro de Moffitt, publicado en inglés en 1995, se ha traducido al castellano en 1996 bajo el título *El caso de la Dama de Elche. Crónica de una leyenda*. Como ocurre siempre con un libro de este tipo, seguramente gozará de más éxito que cualquier otro de los publicados, ya que explota el factor morboso de la supuesta falsedad de una obra de arte y de la ignorancia de los ‘expertos’, que no han sido capaces de advertir en casi cien años lo que una persona ha conseguido desentrañar al primer vistazo.

Su hipótesis, que no es nueva, aunque raramente haya sido puesto por escrito, es que la *Dama de Elche* es falsa. A partir de una ‘inspiración’ —“*Casi en cuanto vi el artículo ilustrado de Savirón (publicado en una revista de 1873) me di cuenta de que, por fin, había ‘resuelto’ el caso de la Dama de Elche*”—, recrea de forma policíaca, según sus propias palabras, el proceso del descubrimiento de la *Dama*, que considera un montaje, en el que incluye también una escultura de guerrero aparecida poco después; adscribe ambas a la mano de un falsificador valenciano, Pallás i Puig, que trabajaba en Barcelona y Valencia y que las realizaría siguiendo el antiguo método de ‘talla directa’ de la piedra a partir de dibujos de piezas ibéricas originales, sobre todo del Cerro de los Santos, en Montealegre del Castillo (Albacete).

En las primeras páginas el lector encuentra unas cuantas afirmaciones que le anticipan lo que va a ser el resto del libro. La primera corresponde al prologuista, Juan

Antonio Ramírez Domínguez, catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid: “*Sea lo que fuere, lo cierto es que muchos españoles de mi generación han sentido conscientemente la necesidad de enterarse de que la Dama de Elche es una flagrante falsificación, aunque sólo sea para despojar al dictador difunto de sus ensangrentados triunfos*”. Y más adelante, ya de la pluma del propio Moffitt: “*Mucho me gustaría tener noticia de alguna otra obra de investigación dedicada a un caso de falsificación artística que haya tratado de encajar con tanto aplomo y solidez una obra de arte falsificada en el carácter, en el genio cultural del momento en que fue creada*”.

No parecen comienzos muy prometedores para un libro que pretende ser científico, y el resto sigue en la misma dirección, destilando un desdén no exento de cierto tufillo de superioridad para quienes hasta ese momento se han ocupado de la *Dama de Elche* y de la cultura que la generó: “*los fanáticos excavadores (...)*”, “*los arqueólogos españoles —algún francés había también implicado, pero no parece contar— llegaron ansiosamente a la conclusión (...)*”, “*(...) la magnitud del disparate que aquí se manifiesta es abrumadora (...)*”, o “*(...) la mayoría de los especialistas más gárrulos la han calificado siempre de ‘helénica’ (...)*”.

Algunos de estos calificativos podrían aplicarse también a la propia obra de Moffitt, pues se basa en una argumentación circular que empieza por donde debería terminar, desconoce la realidad actual de la investigación en arqueología ibérica y la esencia de esta misma cultura, y se encuentra anclada en falsos estereotipos largamente superados. Pero como ha tenido la inspiración de que la *Dama* es falsa, se empeñará en demostrar su falsedad; y cuando uno se empeña en demostrar una cosa, resulta fácil conseguirlo; sólo hay que seleccionar bien los argumentos, escoger la parte más conveniente de cada uno de ellos e ignorar de forma consciente o inconsciente las demás. El resultado coincide sospechosamente con las premisas de que se parte.

El meollo de la tesis de Moffitt es que las peculiaridades propias de la *Dama* en relación con la escultura ibérica son tales que de ningún modo puede ser considerada como tal. Pero parte de una afirmación errónea para cualquiera que conozca el arte ibérico: la de que existe un canon uniforme al que es posible referir sus esculturas, canon que no sería otro que el que proporcionan las esculturas del Cerro de los Santos; no tiene en cuenta que éstas sólo son representativas de una parte de la escultura ibérica, que hay que valorar en su propio lugar y en su propia fecha, y que si bien su conjunto es el más numeroso, no es el de mejor calidad ni tampoco se compadece con la datación que en cualquier caso hay que asignar a la *Dama de Elche*.

UNA PIEZA ÚNICA

Ignora Moffitt la mayoría de los hallazgos más importantes de la escultura ibérica en los últimos treinta años, pese a que cita de pasada alguno de ellos y se detiene

en la Dama de Baza, que trata de forma no muy afortunada; se soslayan monumentos capitales para comprender el arte y la escultura ibéricos como son los relieves de Pozomoro —esos sí que podrían pasar por falsos, de no haber aparecido en excavaciones contrastadas— o las esculturas de Porcuna y Jumilla e incluso de la propia Alcudia de Elche. Varias de estas piezas constituyen en sí mismas testimonios únicos de la escultura ibérica y arropan a la *Dama de Elche*, algunos de cuyos rasgos más extraños vienen precisamente de que ella misma es otro *unicum*, el primero que apareció, de ahí las dudas que en su momento suscitó en algunos autores; durante mucho tiempo estuvo sola, pero hoy existen otras muchas piezas únicas más, que se acompañan mutuamente en sus respectivas soledades.

La *Dama de Elche* no es un *unicum* cualquiera; es la pieza mejor, la más elaborada y conseguida. Muchas de las rarezas que Moffitt ve en ella se deben precisamente a que no es una figura corriente, sino una muy destacada —no sé, y en este momento me da igual, si una diosa o una gran *dama*—, que incorpora adornos y tocados que no están al alcance de cualquier persona y que es imposible comparar con representaciones de otras categorías, a las que corresponden la mayoría de las esculturas ibéricas conocidas. Incorpora además, como consecuencia de su propia excepcionalidad, detalles únicos en la estatuaria ibérica, como las incisiones de los ojos, propios de esculturas destacadas en bronce —y quizás también de madera— del ámbito mediterráneo. Esto es algo que difícilmente se le podía ocurrir a un falsificador, que por pocas figuras o láminas que hubiera visto se habría dado cuenta de que ninguna de ellas tenía los ojos de esa forma.

En apoyo de su argumentación, Moffitt espiga ideas de unos y otros que mezcla y amalgama. Parte de la idea de que la *Dama* es un busto, algo inconcebible —dice— en la escultura del Mediterráneo antiguo. Y no le falta razón; en la escultura prerromana en general, y en la ibérica en particular, el busto es algo raro en las representaciones escultóricas; pero en el ámbito ibérico existen algunas piezas que parecen tales, sin que sea necesario recurrir al ejemplo de la *Dama del Cabezo Lucero*, en cuya excesiva restauración, que dificulta la visión de lo que realmente se conserva, coloca Moffitt el paradigma de todos los males. No sé hasta qué punto puede ser éste un detalle significativo, pues para mí tengo que la *Dama de Elche* no es un busto sino la parte recortada de una estatua de cuerpo entero, lo que explicaría algunas de las irregularidades que le achaca Moffitt: su carácter ‘encorvado’, propio de este tipo de figuras, y el que los mayores daños se concentren precisamente en su borde inferior.

Acepta y da por buena Moffitt —en el caso de que la *Dama* fuera auténtica— la hipótesis tradicional de García y Bellido de que se trataría de un retrato de época romana de inicios del Imperio; ignora que esa cronología ni el propio García y Bellido la aceptaba ya en los últimos años de su vida, y que todas las esculturas del estilo ‘*Dama de Elche*’ difícilmente pueden datarse por debajo de mediados del siglo IV aC, fecha que coincide, además, con la de otras piezas encontradas en la Alcudia a las que apenas dedica atención. Estas aparecieron a mediados del siglo XX en excavaciones realizadas por Ramos Folqués de las que existe documentación y se encontraban

pavimentando una calle de mediados del siglo III aC, lo que indica que su destrucción fue anterior, aunque no sepamos en cuánto tiempo. La proximidad de un edificio de probable función cultural hace suponer a R. Ramos que debieron formar parte de su programa decorativo; la similitud iconográfica y de tratamiento de estas piezas con la propia *Dama de Elche* apunta a que se trata de un conjunto homogéneo y a que la *Dama*, una pieza especialmente destacada, fue puesta a salvo en un momento de peligro, aunque para ello tuviera que pagar, a mi juicio, el precio de la mutilación; su escondite, al final de la prolongación en línea recta de la calle donde se encontraron los demás restos, a una distancia de unos trescientos metros, y dentro de una *cista* —caja formada por losas de piedra— que la rodeaba por detrás y por los lados, así parece indicarlo.

LAS CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO

Precisamente son las circunstancias del hallazgo uno de los fundamentos de Moffitt para acreditar su falsedad. Según él, la figura se encontraba en un ‘cajón’ de piedras, abierto por su frente, dentro de tierra removida, y su estado de conservación era magnífico, algo que le parece inconcebible cuando de escultura ibérica se trata. Y para colmo, el hallazgo se produce apenas unos días antes de la llegada de Pierre Paris, el arqueólogo francés que pujará por ella y acabará consiguiéndola para el Museo del Louvre. Es cierto que todo ello, así descrito, puede resultar sospechoso; pero puedo asegurar a los lectores que en arqueología las casualidades existen y que personalmente me he encontrado, sin quererlo, en el centro de varias de ellas.

Pudo ser casualidad el hallazgo en relación con la visita de Paris. Pero el buen estado de la *Dama* no es excepcional y muchas figuras ibéricas presentan un notable grado de conservación, como la propia *Dama* del Cerro de los Santos o muchas de las figuras de Porcuna, en Jaén. Y sobre su aparición dentro de una especie de cista rellena de tierra, el propio Moffitt se contradice; por una parte indica que cuando el texto se pone por escrito, cincuenta años después, *Manuelito* Campello, su otrora joven descubridor, manifiesta que la tierra que rodeaba a la *Dama* se encontraba removida, pero por otra reconoce que cuando Pedro Ibarra narra los pormenores del hallazgo, pocos meses después de que éste tuviera lugar, indica que estaba completamente *rodeado de tierra compacta* (la cursiva es de Moffitt); su explicación es clara: Campello nunca mencionó a Ibarra que la figura estaba cubierta de tierra suelta en el momento del descubrimiento, circunstancia que en cambio recordaba perfectamente cincuenta años después. ¿Cómo supo entonces Ibarra que la pieza estaba rodeada de tierra compacta? Muchos cabos sueltos para quien se precia de haber realizado una labor ‘detectivesca’ en el desentrañamiento del misterio de la *Dama de Elche*.

UNA CUESTIÓN DE ESTILO

Los rasgos del rostro, que a Moffitt le parecen retratísticos, impropios de la cultura ibérica y estrechamente relacionados con los ejemplos simbolistas de fines del

siglo XIX, resultaban en efecto raros en el mundo ibérico; por una simple razón, porque excepto en el caso de las esculturas del Cerro de los Santos o de Pozomoro, muy alejadas técnica e iconográficamente de la *Dama de Elche*, apenas se conocía algún otro rostro. Hoy contamos con varios más, y si tomamos como ejemplo uno de ellos, el llamado ‘Guerrero número 1’ de Porcuna, vemos que en él se reproducen también algunos de los rasgos ‘simbolistas’ de la *Dama*: nariz recta, fina y larga, que enlaza directamente con los arcos supraciliares, ojos entreabiertos y ligeramente abultados, de párpados firmes y bien perfilados, labios de comisuras separadas, todo lo cual les confiere el aire ‘arcaico’ característico de estas esculturas; son rasgos iconográficos similares, en suma, en dos cabezas de este tipo de cronología similar y separadas por cuatrocientos kilómetros, aunque cada una de ellas presente su propia expresión: melancolía y ‘tristeza’ en la *Dama*, firmeza en el guerrero. Ninguno es un retrato; el retrato fisionómico llega al Mediterráneo occidental con los romanos, aunque existan algunos precedentes helenísticos; lo que hay antes son imágenes tipológicas, que reproducen un ‘tipo’ determinado, con rasgos más o menos personalizados: el del guerrero, el de la diosa, el del filósofo, etc. Es en este contexto ideológico e iconográfico en el que hay que encuadrar a nuestra *Dama*.

Este hallazgo de Porcuna, sensacional en sí mismo, no está solo; numerosas esculturas, mutiladas, se encontraron cuidadosamente depositadas en una zanja abierta para albergarlas, en un momento indeterminado de hacia mediados del siglo V aC y en un contexto general de esculturas de tipos semejantes a los ilicitanos, que incluyen animales reales, monstruos fantásticos y guerreros cuya actitud, armamento, ropajes, etc, resultan similares a los de Elche, entre ellos a los de la pieza que Moffitt aduce como prueba decisiva de su tesis de falsificación. El lo ignora de forma consciente, pues en el libro se cita la bibliografía que los recoge; tal vez esos pequeños detalles no convenían a su teoría.

ALGO DE TIPOLOGÍA

Otros muchos aspectos apoyan la autenticidad de la *Dama de Elche*; entre ellos, la existencia en su indumentaria de un tipo de broche que los arqueólogos llamamos fibula anular y que se encuentra en el lugar en que tiene que ir, algo que hoy conocemos bien a partir de paralelos en otras esculturas y terracotas, pero que resultaba prácticamente imposible de advertir hace un siglo; una ligera disimetría del rostro, que se rastrea en otras piezas ibéricas y que sólo hace muy poco tiempo se ha identificado como una característica peculiar de su escultura; o el modo de llevar la falcata en el guerrero supuestamente falsificado; todos estos rasgos son despachados por el autor en unas breves líneas, suponiendo que han sido copiados de modelos originales. Algo parecido ocurre con el hueco existente en la espalda de la figura, que no sabemos con certeza para qué sirve, pero que desde luego no es el único en la escultura ibérica.

El tocado, sin duda la parte de la pieza que mayor atención ha despertado a lo largo de su historia, merece capítulo aparte. Su complejidad no lo hace apto para andar por casa y tampoco responde a la descripción que de los tocados ibéricos hacen los autores clásicos —también sería casualidad que hubiéramos ido a dar con el modelo exacto—, pero creo que tiene razón M. Bendala cuando indica que precisamente por eso, por tratarse de un tocado tan extraordinario y tan extraño no debe corresponder a una persona concreta, sino a la representación de una figura excepcional, tal vez a una estatua, que podía llevarlo permanentemente sin tener que recurrir a soportes especiales.

Insiste Moffitt en que los adornos de los collares no aparecen en otras esculturas ibéricas, y que los que existen son de pequeñas dimensiones y se encuentran siempre en contextos funerarios. Tiene razón, pues no aparecen elementos idénticos, aunque sí muy similares, pero uno de sus argumentos resulta especialmente contradictorio; después de exponer que la existencia de estos colgantes y elementos ornamentales son una prueba más de la falsedad de la obra, indica como satisfecho colofón: “*Todas estas piezas —se refiere a las originales— aparecieron después de que se descubriese la Dama de Elche en agosto de 1897*”. Difícil labor la de un falsificador que además debería ser adivino. Y como una ‘muestra’ más de la falsedad de la pieza, se acoge a la propuesta de Mónica Ruiz Bremón de que en el Cerro de los Santos los collares de dos vueltas con colgantes circulares son propios de las piezas falsas y una de las ‘marcas de autor’ de su falsario, un relojero de Yecla de nombre Amat; también es casualidad que el autor de la *Dama* se inspirase en este detalle concreto sólo en las piezas falsas; ¿o es que existía por entonces un grupo —*Amat & Pallás*— de falsarios reunidos?

En el fondo, todo el libro gira sobre un principio básico a mi juicio erróneo. Lo que de ibérico hay en estas esculturas ha sido copiado de otras; lo que tienen de excepcional demuestra que no se trata de piezas ibéricas, sino de falsificaciones. Un argumento al que fácilmente puede dársele la vuelta; lo mucho de ibérico que hay en estas figuras es porque son ibéricas; lo excepcional —en la *Dama*; el guerrero bien poco tiene de excepcional— se debe precisamente a que se trata de una pieza excepcional; hay otras muchas figuras excepcionales en el arte ibérico que muestran también rasgos excepcionales, aunque no necesariamente los mismos que la *Dama de Elche*.

UN TEMA RECURRENTE: ¿QUIÉN ERA LA DAMA DE ELCHE?

La identificación de la figura que encontramos en la *Dama de Elche* ha hecho correr ríos de tinta, y ha estado permanentemente vinculada, como no podía ser de otro modo, a la sociedad en la que en cada momento se realizó. Así, cuando su descubrimiento se la identifica con una ‘reina mora’, pues no en vano la mentalidad popular asignaba —y sigue asignando— a los moros la paternidad de todo lo que aparece

oculto en el terreno, en tanto que las clases más cultas, ya desde el Renacimiento, tienden a considerarlo obra de romanos.

Pronto sin embargo se pone en relación con otras esculturas ibéricas y se comienza a discutir si se trata de una figura femenina o masculina, en cuyo caso se la identifica con una versión particular del dios Apolo. Pero los rasgos generales del rostro y la descripción de los complejos tocados ibéricos transmitida por Artemidoro a través de Estrabón hacen que gane terreno su consideración como femenina; en este caso, las propuestas varían desde una diosa a una figura mortal, pasando por sacerdotisa en traje de ceremonia o, como ya hemos indicado, por la representación de una estatua. Paralelos etnográficos relacionados sobre todo con el norte de África se han utilizado también para proponer que se tratase de una novia, ya que en estas latitudes existen testimonios de complejos engalanamientos nupciales que difícilmente alcanza a superar la propia *Dama de Elche*.

A lo largo de todo este tiempo, la *Dama* se ha convertido en un símbolo, utilizado de una u otra forma por la sociedad de cada momento y especialmente en los períodos de mayor auge nacionalista, sean éstos del tipo que sean. Se la ha identificado con la mujer española y con el paradigma de lo español, pero también con la mujer valenciana y con la quintaesencia de lo valenciano, según el lugar y el momento en que se haya realizado dicha comparación. Así, en un texto de José María Pemán, publicado en un libro titulado *La historia de España contada con sencillez*, editado en 1939 y rescatado por el autor de ese delicioso libro que es *El florido pensil*, se lee lo siguiente: “*La misma Dama de Elche aparece con la cabeza y el cuello pudorosamente cubierto de paños. Parece que las primitivas mujeres españolas estaban nada más que esperando que se levantara la primera Iglesia de Cristo, preparadas ya con sus tocas para asistir a la primera misa*”. También por aquellos años, el Marqués de Lozoya en su obra *Historia del Arte hispánico* comentaba: “*El ignorado escultor copiaba, sin duda, directamente, pues las nobles facciones de su modelo se ven todavía en las huertanas de Valencia y Murcia, y el adorno —el más rico que haya podido concebir un orfebre— no sólo asemeja a las piezas de los tesoros de la época, sino que recuerda en su traza general la peineta, los rodetes y las joyas de filigrana de las ‘llauradoras’ actuales*”. Estas son sólo dos muestras; las diversas colaboraciones en el libro de Olmos y Tortosa arriba citado ofrecen un repertorio mucho más amplio que recomiendo al lector interesado.

Seguir las interpretaciones de la *Dama* a lo largo de su historia reciente resulta un buen ejercicio para conocer la evolución de la sociedad, pues no en vano ésta tiende a proyectar en aquella muchos de sus propios valores. La *Dama* es hoy ante todo un símbolo social y en calidad de tal la reclama la ciudad de Elche para celebrar junto a ella el centenario de su descubrimiento. Parece que las razones técnicas aducidas por los responsables de su conservación, y asumidas por las autoridades públicas en cuyas manos se encuentra la decisión final, no lo permitirán; pero las fuertes protestas que tal medida producen en la ciudad demuestran que la *Dama*, cien años después de su descubrimiento y casi dos mil quinientos después de su realización, sigue

siendo para los ilicitanos actuales, como sin duda lo fue para los de entonces, mucho más que una *Dama*.