

LA Dama dE Elche

Índice

Introducción

Sobre los iberos

La Dama de Elche

Vistas de La Dama de Elche

Bibliografía.

Introducción

Los iberos. Aquellos ancestros nuestros son quienes dieron nombre a nuestra península. Tal vez sean los más olvidados, de los que menos sabemos. Sin embargo, tuvieron una cultura avanzada en su época y dejaron un legado artístico

La Dama de Elche representa el máximo exponente del arte ibérico, que se sitúa en la cronología tras la Segunda Guerra Púnica. En la aparición de este arte resalta tanto la influencia tartésica como la influencia griega.

La Dama de Elche ha sido tan estudiada que han salido a la luz decenas de polémicas, desde su situación en el tiempo o su significación, hasta su autenticidad.

Sobre los Íberos

Iberia era un pueblo que descendía de los tartessos y de pueblos que ocuparon zonas mediterráneas. Se asentaron en la costa mediterránea y en el sureste peninsular. Recibieron influencia de los Campos de Urnas, fenicios, griegos y cartagineses.

Un país. Iberia es el nombre con el que los griegos designaron las tierras situadas en los límites del mundo conocido. Los romanos las llamaron Hispania y describieron a sus habitantes dando los nombres de las comunidades que convivían en ella: indiketes, laietanos..., son pueblos iberos. Al otro lado de la Cordillera Ibérica y en la Meseta, viven pueblos de cultura diferente, en parte llamada, celtíbera.

La economía. Los cereales tenían una vieja tradición de cultivo, mientras que la vid y el olivo fueron cultivos posteriores que no se llevaron a cabo a nivel general hasta la romanización. Existen algunos indicios de regadío en la cultura ibérica, a pesar de que los riegos agrícolas no se generalizaran hasta después, con la plenitud de la romanización.

Lengua. Se conoce la lengua ibera por las inscripciones sobre plomo, cerámica, monedas... escritas con signos específicos que fueron descifrados en 1925.

Presenta las características de las lenguas mediterráneas anteriores al griego, el latín o los dialectos celtas, todas del grupo indoeuropeo. Es una lengua muy antigua de la que no quedan otros testimonios conocidos, de ahí, la dificultad de su traducción.

La divinidad. Entre los iberos las fuerzas superiores se comunican con los vivos a través de los antepasados y toman formas animales o humanas de dioses y diosas. Las representaciones aladas y el culto realizado en cuevas dan a entender que sitúan a sus dioses en la esfera celeste y en el mundo subterráneo. Existen espacios contruidos para celebrar los cultos sagrados comunitarios. Su tipología se adapta a su emplazamiento, urbano o rural, y a la época de su construcción. En un primer momento son patios a cielo abierto y almacenes para las ofrendas y, más adelante, se construyen templos.

El exvoto ibérico es, fundamentalmente, la representación del oferente, como testimonio de adhesión al orden sagrado. Se trata de imágenes, con gestos y actitudes de oración.

Renovación. En la Edad del Bronce y a comienzos de la del Hierro existen en el occidente Mediterráneo culturas diversas, pero desde el siglo VI al I a.C., entre el Languedoc y el Valle Medio del Guadalquivir, se produce una renovación cultural. Se constituyen nuevas ciudades amuralladas, se definen espacios de uso público, aparecen casas de distintos tamaños, los ritos funerarios tras la incineración cambian... La escritura y la moneda completan los rasgos con que se presentan las primeras sociedades aristocráticas a las que corresponden la cultura ibérica, arraigada en las tradiciones regionales que le proceden.

Arte. El arte ibérico alcanza cotas desconocidas en otras culturas protohistóricas europeas. Concede importancia a la figura idealizada del guerrero, al jinete, al cazador y a las damas engalanadas con joyas. Utiliza las figuras animales para significar el valor, el poder y la vida de ultratumba. Son imágenes de una sociedad estructurada, que explican la emergencia de nuevos grupos de poder y su evolución.

Con los iberos se inaugura el desarrollo de la gran escultura de la Península Ibérica. El escultor trabaja calizas locales con instrumentos sencillos; pule las superficies con arenas y las policroma en rojos, azules, ocre y negros. A veces les añade adornos de otra materia. Salvo excepciones, realiza sus obras en un solo bloque de piedra, sin ensamblajes, a pesar de su complejidad compositiva; trata la piedra como si fuera una materia plástica al modo de madera.

La diferente calidad de las esculturas ibéricas es atribuible al taller al que pertenecen. Las cabezas del Llano de la Consolación (Albacete) y la llamada Sirena de Alicante, ofrecen volúmenes articulados a través de planos suaves; las cabezas de Verdolay (Murcia) y de Corral de Saus (Moixent) recurren a la talla en bisel, esquemática y más dura, con efectos de claro-oscuro. El león de Bujalance (Córdoba) aparece como un paralelepípedo sobre el que se han dibujado los atributos de una fiera mítica...

El ritual de la muerte. Las necrópolis ibéricas están fuera de los poblados, al lado de los caminos o cerca de los ríos. Incineran a los difuntos. Los colocaban vestidos sobre una pira que duraba ardiendo más de 24 horas, tiempo durante el cual arrojaban a la hoguera sus pertenencias más significativas. Luego depositaban sus restos en la tumba acompañados de ofrendas. En algunos casos se supone el consumo de vino por parte de la comitiva que acompaña a un difunto; la abundancia de copas griegas depositadas rotas y boca abajo junto a la tumba, puede indicar la costumbre de la toma en honor a los muertos más insignes. En otros casos hay ofrendas de alimentos y, para los aristócratas, de armas inutilizadas. Los ajueres funerarios han proporcionado amplios repertorios de armas. Los iberos usaban la espada curva llamada falcata.

Al norte del Júcar los enterramientos presentan la forma de una fosa o de un túmulo con la urna cineraria. Al sur, aparecen los monumentos funerarios alrededor de los cuales se organizan las tumbas de los grupos más poderosos.

La Dama de Elche

La Dama de Elche encierra algunas de las claves del arte y la cultura ibérica. De ahí la importancia con la que es valorada. Pero aún así, esta obra sigue cubierta de enigmas.

Este busto realizado en piedra caliza y de tamaño natural, representa a una mujer de cara alargada y facciones regulares con un tocado que consta de dos enormes adornos en forma de rodetes (decorados con tiras de bolitas horizontales en su borde exterior) sobre las orejas sostenidos por una tira horizontal en la parte superior de la cabeza. El resto de la cabeza y la parte superior de la frente están cubiertas por una diadema decorada con tres tiras horizontales de pequeñas bolitas y sujeta a la frente por tres finas tiras horizontales. Desde la cabeza, y por la parte interior de los rodetes, cuelgan a cada lado de los hombros seis tiras, a modo de pendientes, que terminan en adornos en forma de conos opuestos unidos por sus bases. Sobre el pecho lleva tres collares con colgantes: del primero cuelga un adorno central en forma de pequeña vasija, del segundo cuelgan seis adornos en forma también de pequeñas vasijas y del tercero cuelgan tres formas redondeadas grandes, las dos laterales cubiertas parcialmente por la túnica que cubre sus hombros.



La Dama de Elche

La procedencia de esta escultura ha suscitado vivas controversias. Se creía que era una obra griega provincial, producto de un artista extranjero o reflejo de la influencia cartaginesa.

Hay historiadores que opinan que se trata de una imagen mortuoria, realizada por un escultor indígena según el modelo de una mascarilla de cera (lo cual explicaría la delgadez de sus facciones), y atribuye carácter de una cineraria al orificio que presenta en su espalda. Su fecha de ejecución debe ser posterior al siglo III a. C.

El progreso de los últimos años ha aireado las propuestas de dataciones. Y así podemos encuadrar a la Dama de Elche en una producción artísticamente remontable, al menos, al siglo VI a.C., en la que se reconocen, además, etapas de particular florecimiento en las creaciones escultóricas.

Pero en relación con la valoración arqueológica de la Dama, es conveniente hacer una rápida referencia a cuestiones que tienen que ver con los fundamentos más antiguos de las manifestaciones plásticas del mundo ibérico, que se remontan a las etapas anteriores de la cultura tartésica, punto de partida y base de la ibérica.

Teniendo en cuenta, pues, los pasos que se dieron a partir de la civilización tartésica, el estado actual de la cuestión viene marcado por la comprobación de un importante florecimiento de las artes en época orientalizante (desde parte del siglo VIII a parte del VI a.C.), constreñido al campo de las llamadas artes menores (la toréutica, la eboraria, la orfebrería), que contrastaba con una casi inexplicable carencia de plástica mayor. Sólo al final de esta importante etapa de formación cuajaría la producción de una escultura mayor, ya en el ámbito de lo ibérico, que si guarda algo del sabor orientalizante se debería al tradicionalismo y al gusto por fórmulas arcaicas o arcaizantes, y al hecho de ser considerada en gran medida resultado de la traslación de productos de arte menor –disponibles en soportes de fácil movilidad–, a creaciones de mayor escala. A las primeras obras de estilo orientalizante, le seguirían inmediatamente esculturas alentadas por el influjo griego, con la "Bicha" de Balazote, la esfinge de Agost o el grifo de Redován entre las primeras y claramente demostrativas de ese influjo.

Este es el esquema habitualmente seguido para la explicación del origen de la escultura ibérica, equiparable al sostenido tradicionalmente para la propia de culturas próximas, como la etrusca. Sin embargo, el replanteamiento generalizado de las cuestiones principales de las culturas de la Protohistoria mediterránea derivado del progreso científico, obliga a reconsiderar ese esquema en virtud de datos y de enfoques nuevos. Para la escultura ibérica, la explicación de una plástica orientalizante de fechas muy tardías por los mecanismos citados no resulta satisfactoria; entre otras cosas porque no resuelve importantes problemas técnicos, ni se ajusta a tendencias generales en la evolución de los estilos predominantes en cada época, para justificar lo cual no basta el recurso constante a tendencias tradicionalistas e inmovilistas, aunque las haya y sea preciso tenerlas en consideración cuando las evidencias lo atestigüen.

En Etruria el origen de la plástica mayor era generalmente atribuido a un paso dado en la fase orientalizante avanzada, en el último cuarto del siglo VII a.C., en centros muy activos como Vetulonia, donde pudo procederse por primera vez, en monumentos como el túmulo de la Pietrera. Sin embargo, los hallazgos y estudios más recientes invitan a replanear la cuestión. En Ceri, cerca de Cerveteri, se ha descubierto una tumba con la representación monumental en la roca de dos figuras masculinas, de estilo siríaco, que se fechan, con datos arqueológicos firmes, en primer cuarto del siglo VII a.C. A results del hallazgo, G. Colonna ha puesto en cuestión las propuestas clásicas sobre el origen de la estatuaría etrusca, y propone una revisión no sólo de las fechas, sino de los mecanismos generalmente admitidos, puesto que la realización de figuras tan monumentales no puede partir de los menudos modelos de las artes decorativas o suntuarias.

Las esculturas de Ceri y otras igualmente monumentales, como las estelas orientalizantes de Felsina (Bologna), con un ejemplo destacado en la Malvasia Tortorelli –mide unos tres metros de altura y ofrece la representación de un Árbol de la Vida flanqueado por cabras o gacelas rampantes, de estilo paralelo al de Pozo Moro–, demuestran la implantación en ciudades de vanguardia etruscas de un arte que exige un experimentado conocimiento del trabajo de la piedra desde comienzos del siglo VII, fenómeno sólo explicable por la emigración de artistas y talleres que, por el estilo de sus producciones, procedían seguramente del ámbito siríaco (también: Sassatelli, 1988). En opinión de Colonna, esto no significaría otra cosa que aceptar un fenómeno paralelo y anterior a la documentada emigración a Etruria, a mediados del siglo VII a.C., del noble Demarato de Corinto con artesanos coroplastas, a cuya influencia se atribuye la preferencia de los etruscos por las esculturas de terracota y el estilo helenizante de la etapa que sucedió a las primeras creaciones en piedra, de gusto orientalizante.

En la Península Ibérica, la maduración de la civilización tartésica pudo dar lugar a fenómenos semejantes, en el marco de la progresiva consolidación de su carácter urbano, con una creciente apertura al exterior, y de la definitiva configuración de élites sociales ansiosas por disponer de signos externos de prestigio. Del mismo modo que se acepta la inmigración de artesanos orientales, que explican la producción de los clásicos

productos de oro, marfil o bronce, en los que es difícil o imposible a menudo deslindar qué cosas son importadas, cuáles de fabricación local de artistas inmigrados, o cuáles de talleres tartésicos adiestrados por aquéllos, del mismo modo, pudieron llegar artistas plásticos orientales a la llamada de una demanda cada vez más exigente de las élites tartésicas. Tanto el célebre mausoleo albaceteño como las esculturas de su estilo, con una perduración que parece evidente en bastantes casos, tenderían a rellenar la laguna que en el ámbito de las ciudades tartésicas se percibía, es decir, que tendríamos una cultura tartésica con estatuas en sus fases avanzadas, aunque no sea de extrañar que la demanda en esos viejos tiempos, y la producción de arte mayor, por tanto, fuera entonces todavía limitada, con pocas creaciones. Sería no sólo admitir la existencia de una escultura orientalizante, cosa ya propugnada ante la evidencia de lo conocido, sino también de época orientalizante.

Es oportuno situar la problemática que plantea la Dama de Elche con la perspectiva que da la visión de la plástica mayor ibérica desde sus momentos de germinación en la etapa tartésica, preparatorios y posibilitadores de una revelación en las fases más tempranas de la cultura ibérica, en la que cuentan de modo principal las citadas influencias griegas, que se incorporan a muchas creaciones principales, entre ellas la misma Dama de Elche.

Con todas estas aportaciones externas, la Dama sigue siendo el perfecto paradigma de un arte ibérico con personalidad propia, concretado en una creación genial que parece resumir, en su gusto por las joyas y los adornos, una asentada tradición orientalizante, y en las formas del rostro las pautas aprendidas de la escultura griega. Podría explicarse como una producción del siglo V a.C., sin que resulte en principio una fecha imposible por demasiado antigua, a la luz de sus rasgos y de la bien probada precocidad de la escultura ibérica. Y esa es la fecha que ambiguamente se admite en nuestros días

Hoy día, con más de un siglo cumplido desde su descubrimiento, sigue sin encajar del todo con las manifestaciones ya tan ampliamente conocidas de la escultura ibérica asignables a fechas del siglo V o parte del IV. Por ejemplo, por la técnica empleada en el tratamiento del iris de los ojos, o por el hecho de estar muy próxima en bastantes de sus rasgos a las esculturas del Cerro de los Santos, tenidas por más recientes, fundamentalmente del III y II a.C.

Si es un busto o la parte superior, seccionada, de una escultura de cuerpo entero se ha prestado igualmente a una discusión no resuelta, aceptando algunos que fuera originariamente tal como ahora la contemplamos, aunque no sean habituales las estatuas de busto en la escultura ibérica. Es cierto, sin embargo, que algunos testimonios parecen demostrar que no era desconocido ese tipo escultórico entre los iberos. Restos de un problemático busto –por lo fragmentario de su estado– ha proporcionado hace pocos años la excavación de la necrópolis de Cabezo Lucero, con algunas semejanzas con la Dama de Elche; y figuras de busto en relieve se conocen igualmente en la necrópolis de El Cigarralejo (Castelo, 1990). Sin embargo, el borde inferior de la Dama de Elche sigue pareciendo un corte traumático, por lo abrupto y poco adecuado a la buena terminación del conjunto de la escultura, y por la violenta ruptura compositiva que se advierte sobre todo en la parte anterior y principal, donde, entre otras cosas, se observa que el corte interrumpe bruscamente la unión del manto, lo que quizá se habría resuelto de otra manera caso de que la composición fuera originariamente un busto. A la derecha de ese punto central se hacen particularmente notorios, además, los efectos de lo que parecen golpes violentos para seccionar la estatua, anteriores a los que, por esa misma zona, sufrió la escultura durante su descubrimiento moderno. Además carece de basa, como sí tiene el fragmento de busto–urna de Elche y es común a las esculturas ibéricas.

Pero esta es una cuestión opinable, de la misma manera que los juicios que oscilan entre el realismo del rostro (hasta considerarlo un retrato), y su idealismo, que contrasta con el realismo del tocado y los demás adornos, que, también en esto discrepando de su maestro, lo consideraba representación de una diosa. También ha sido cuestionado su sexo, aunque es general la aceptación de que se trata de una figura femenina.

La escultura reproduce en piedra, con primoroso realismo, una figura que tenía las joyas y los complementos

que la caracterizan. Pudiera tratarse de una mujer con tocado y aderezos excepcionales, pero es más probable que fuera la figura ideal de una diosa, los rasgos de cuyo rostro han sido el más recurrido apoyo para ubicarla artística y cronológicamente, por comparación con el bien seriado arte griego en que parece inspirarse. En las facciones son evidentes sus reminiscencias griegas. Ninguna otra de las esculturas halladas en Elche alcanza por ahora la perfección de la Dama. Ello hace pensar que acaso ésta no fuese una dama como las demás, sino una diosa ataviada de todos los adornos de que la devoción ibérica era capaz de colmarla. El hecho mismo de que haya llegado a nosotros virtualmente intacta, gracias a las losas de piedra y demás precauciones que ya en la Antigüedad se habían tomado para protegerla y evitar su destrucción, nos hacen creer que para los ilicitanos no era una estatua ordinaria.

Si la Dama de Elche es una diosa, reproduce lógicamente otra estatua en la que los adornos y complementos eran reales, todo lo cual quedó reflejado con el extraordinario detalle que ofrece la escultura, sobre todo en las joyas, y que se hace particularmente acusado cuando se comprueban pormenores como la meticulosa representación de los sistemas de sujeción a los grandes estuches discoidales del tirante de extremos abiertos que pasa por encima de la cabeza; o la forma de disponer los colgantes terminados en perillas que apoyan sobre las clavículas; o tantas otras minucias. De ser esto así, quiere decirse que la Dama que ahora vemos reproduce otra, un modelo que verosímilmente pudo ser una escultura de madera que tuviera tallados el rostro, las manos y acaso, los pies (en el caso de que fuera el cuerpo entero) con el complemento de vestidos y joyas que resultaran apropiados a la expresión de una particular devoción.

Cabe la posibilidad de que el escultor de la Dama de Elche hubiera tenido ante sí una imagen equivalente a la recompuesta ahora en un verdadero trabajo de arqueología experimental; no de otra forma habría tenido referencias formales sobre la disposición de los colgantes de perilla en su libre caída sobre las clavículas, uno de tantos detalles de realismo que adquirió pleno sentido al disponer del oportuno modelo real. Se prestaba éste a muchas más observaciones, que vienen menos al caso, como la impresión de que hubiera sido muy difícil, por no decir imposible, que alguien hubiera podido sujetarse un tocado tan aparatoso y pesado como el de la Dama, reconstruido ahora, y mucho menos moverse con él. Todo invitaba a pensar que el modelo de la Dama y soporte del ornato fuera una imagen estática.

Acerca de las imágenes de vestir de madera sabemos que forman parte de una característica proyección de la religiosidad mediterránea, con raíces muy antiguas y con bien conocidas perduraciones en nuestros días, fruto, como tantos, del consustancial tradicionalismo de los fenómenos religiosos. Pero acerca de su existencia en la España antigua, la información es muy limitada. Nada dicen las fuentes literarias directas que sirva de fundamento a la hipótesis expuesta, pero sí abundantes testimonios indirectos o conectables con el mundo ibérico sin violentar la realidad cultural e histórica.

No obstante, pese a la importancia de las imágenes de madera, la generalidad de las antiguas se ha perdido, con excepciones como el caso de Egipto, donde las condiciones climáticas han contribuido a conservar un legado excepcional de esculturas y piezas antiguas de madera, que contribuyen a dar una idea de su importancia y su presencia en otros ámbitos menos apropiados para su conservación. Para el caso de la España antigua, a la desaparición de la madera se añade la carencia de una tradición literaria equivalente a la griega con la que cubrir los huecos de información que la directa conservación de los materiales pudiera haber proporcionado. Sin embargo, y por lo que se ha dicho, la sospecha de que hubiera una importante producción de esculturas de madera esta bien justificada.

La Dama de Elche, entonces, resumiría dos modelos escultóricos, el del modelo de madera, joyas y vestiduras reales, y el de la petrificación, fundidos ambos en un todo que resulta, por ello, escogido y contradictorio. Algunos de sus rasgos, además, quedarían explicados en función de esa misma propuesta. Por ejemplo la propia configuración anatómica de la parte superior del cuerpo, antinatural por la desgarrada disposición de los hombros, afectados por una "chepa" que daba a la figura una apariencia corcovada o encogida; y antinatural también por la carencia de indicación del volumen de los senos. En el marco de la hipótesis expuesta, es fácil suponer una imagen de madera configurada como un maniquí, de formas anatómicas muy

sumarias, quizá con resabios arcaicos, destinada a ser cubierta por los vestidos y para la que se desestimaba toda referencia anatómica innecesaria.

La Dama de Elche sería, en fin, la fosilización de una imagen concebida en función de formas de culto muy antiguas y arraigadas en el mundo mediterráneo, con secuelas hasta nuestros días como se ha dicho, que resultaban apropiadas a una religiosidad popular proclive a colmar de atenciones a las imágenes de sus dioses más queridos o más temidos, por la creencia en el poder y la capacidad de proteger o castigar que la imagen misma podía tener. El propósito cultural consistente en vivificar la imagen de culto con sobreabundancia de adornos o con la apariencia humana que le podía proporcionar el material escultórico empleado y el complemento de cabelleras, vestidos, etc., se podría acrecentar con la posibilidad de hacer algún movimiento para la realización de determinados ritos y ceremonias.

La investigación actual, con sus continuos hallazgos y sus progresivos logros, dará explicación satisfactoria algún día a la problemática Dama de Elche, y quizá abran nuevos caminos las propuestas aquí esbozadas. La Dama de Elche es un objeto de atención continua desde los comienzos del conocimiento de la cultura ibérica, y de subrayar otra vez el interés de la que sigue siendo, pese a todo, uno de sus símbolos y la escultura de la España antigua más universalmente conocida.

Vistas de la Dama de Elche





Bibliografía

- Los pueblos de la España antigua

Juan Santos Yanguas

Historia 16

Madrid 1989

- Historia de España (tomo 1)

Editorial Labor

Manuel Tuñón de Lara

Barcelona 1980

- Historia de España 1

Historia 16, extra XIII

Madrid 1980

- Revista Historia 16 nº 154, 243, 263
- Historias del Viejo Mundo 1

Antonio Blanco Freijeiro

Historia 16

Barcelona 1988

- Reflexiones sobre la Dama de Elche

Manuel Bendala Galán

Universidad Autónoma de Madrid 1994