

[Otra edición: *La Dama de Elche, más allá del Enigma*, Valencia, Generalitat Valenciana, Dirección General de Patrimonio Artístico, 1997, pp. 11-37.]. Versión digital por cortesía del autor, corregida y con la paginación original.

© Texto, Rafael Ramos Fernández.

LA DAMA DE ELCHE

Rafael Ramos Fernández

[-11→]

Es correcto hablar bien de una dama, deja de serlo la expresión de algún comentario no suficientemente documentado o la supuesta información. Por ello, intentaré exponer lo que concretamente conozco de la dama que a partir de ahora ocupará a este Seminario que celebramos en la U.I.M.P. de Valencia, organizado por la Dirección General de Patrimonio de nuestra Consellería de Cultura, de la Dama de Elche.

De la Dama de Elche se ha escrito que "es, sin duda alguna, una obra única. Ningún monumento ibérico se le puede comparar"¹. Que "no sabemos si fue un prototipo que tuvo éxito y fue imitado, o si el género era anterior a ella y el artista no puso de su parte más que su genialidad". Ésta no se le puede negar. Del mismo modo que en el arte del Renacimiento no puede haber más Gioconda que la de Leonardo, por muchos y admirables bustos de mujer que se le puedan contraponer, en el arte ibérico no habrá más Dama de Elche que la de La Alcudia. Otras admirables podrán aparecer y ojalá aparezcan, pero pretender que una de ellas prive de su sitio a la Dama equivaldría a negar la existencia del genio en el mundo del arte. Y cuando García Bellido escribía que la escultura española no alcanzó la altura de la Dama hasta que el Maestro Mateo esculpió en Santiago el Pórtico de la Gloria, no hacía más que proclamar una verdad incommovible"². Y hoy es significativa esta apreciación puesto que, reunidos los artistas en 1995, se ha valorado a la Dama de Elche como la mejor escultura española, pero seguida, en un segundo lugar, por el Pórtico de la Gloria; también de ella se ha escrito que "su mundo está en su intimidad, en el recogimiento, en la meditación y en el silencio, algo que sugiere un Más Allá escatológico, no olímpico. Visto desde ella misma, el mundo clásico se revela, si no como inferior, como distinto..."³.

La Dama de Elche, hallada en La Alcudia, es una de las obras escultóricas más célebres del mundo. Hoy se custodia en el Museo Arqueológico Nacional, tras su estancia en el Louvre desde fechas inmediatas a su descubrimiento en 1897 hasta 1939, año en el que, para su seguridad, fue

¹ .P. PARIS.- "Buste espagnol de style greco-asiatique trouvé a Elche". *Monuments et Memoires*, IV (2é fasc.). Fondation E. Piot. París, 1898. Pgs.: 1-32.

² A. BLANCO FREIJEIRO.- "La Antigüedad", 2. Historia del Arte Hispánico, I. Madrid, 1981.

³ A. BLANCO FREIJEIRO.- "Los primeros españoles". Historia del Viejo Mundo, 1. *HISTORIA*, 16. Pg.: 72. Madrid, 1988.

trasladada al Castillo de Montauban, donde se ocultó hasta 1941, y tras su larga permanencia en el Museo del Prado.

Su localización respondió a un hallazgo fortuito producido durante la realización de tareas agrícolas⁴. Pero de las circunstancias que lo rodearon es deducible que se trató de una ocultación intencionada, [-11→12-] puesto que para su seguridad construyeron un semicírculo de losas protectoras que delimitaban el espacio suficiente para albergarla pieza, que se adosó a la línea de muralla de la ciudad, que le sirvió de cierre por su lado Este hasta que durante la segunda mitad del siglo XVIII aquella fue desmontada para reutilizar su sillería en edificaciones del actual Elche, hecho que dejó abierto uno de los laterales del escondrijo y que facilitó su aparición. Existió una idea de conservación en este escondrijo: así lo avalan no sólo la protección de losas y su adosamiento a la muralla sino también el hecho de que una vez depositada la pieza en aquella especie de cista, se rellenase de una arena higroscópica procedente de la playa ilicitana de La Marina, hecho que dio sus consecuencias y permitió que la Dama llegase al momento de su descubrimiento conservando buena parte de su policromía.

La Dama de Elche es un busto labrado en piedra caliza, posiblemente procedente de la cantera local "Peligro"⁵, como el resto de la estatuaria localizada en La Alcudia, que en el momento de su hallazgo todavía conservaba restos de la pintura roja, azul y blanca que la decoró, perceptible en los labios, túnica, mantilla y manto. Su altura es de 56 cm. y el perímetro de sus hombros y pecho de 115 cm., por lo que sus dimensiones corresponden al tamaño natural.

A pesar del mucho tiempo transcurrido desde su hallazgo, hace algunos años Alejandro Ramos pudo hablar con uno de los obreros que trabajaban en La Alcudia, en las labores de nivelación. Se llamaba Manuel Campello Esclápez, jovenzuelo que a la sazón tenía 14 años y vivía con su familia en la casa del Hondo, que también era propiedad del doctor Campello Antón, colindante con La Alcudia. Este obrero (cuyo nombre y primer apellido son los mismos del doctor) describió el hallazgo en los siguientes términos⁶:

"Yo era entonces un muchacho de catorce años, por lo que no tenía edad para ir a jornal, pero ayudaba a mi padre y hermanos en las labores agrícolas. En el verano del año 1897 se estaba nivelando la ladera de levante de La Alcudia, para hacer bancales y en ellos plantar granados y alfalfa. En la fecha de referencia, o sea, el 4 de Agosto, fui por la mañana adonde estaban los hombres trabajando, y serían las 10 cuando los hombres, para descansar y fumar un cigarro, se fueron a la sombra de una higuera allí próxima; yo, mozalbete, mientras fumaban, cogí un pico y

⁴ A. RAMOS FOLQUÉS.- "La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio". A.Esp.A., 56. Madrid, 1944. Pgs.: 252-269; "La Dama de Elche". Madrid, 1945. 36 pgs.; "La Dama de Elche. Datos para su cronología". III C.A. S-E. Español. Murcia, 1947. Págs.: 153-158; "La escultura ibérica y las excavaciones de Albertini en La Alcudia". A.Esp.A., 85. Madrid, 1952. Pgs.: 119-123; "Sobre escultura y cerámica ilicitanas". E. I., 3. Valencia, 1955. Pgs.: 9-23; "La Dama de Elche". Ed. Peñíscola. Barcelona, 1965. 59 pgs.; "La Dama de Elche". Elche, 1974. 50 pgs.; P. PARIS.- "Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé a Elche" Monuments et Memoires, V (2^e fasc.). Fondation E. Piot. París, 1898. Pgs.: 1-32; "Le buste d'Elche au Musée du Louvre". La Revue de L' Art, 2^e, III, 3. París, 1898. Pgs.: 193-202; "Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive". París, 1903. Pgs.: 279-308; "Promenades archéologiques en Espagne: Elche". B.H., IX-4. II. Bordeaux, 1907. Pgs.: 317-334; "Promenades Archéologiques en Espagne". París, 1910. Pgs.: 75-103; E. ALBERTINI.- "Fouilles d'Elche". B.H. (1906-1907). Bordeaux, 1907. 72 pgs.; P. IBARRA.- "Elche: Materiales para su historia". Cuenca, 1926. Pgs.: 191-213; E. HUBNER.- "Die Buste von Illici". Jahrbuch des Archaeologischen Instituts, XIII. 1898. Pgs.: 114-134; T. REINACH.- "La tate d'Elche au Musée de Louvre". R.E.G. París, 1898. Pgs.: 39-60; A. GARCIA Y BELLIDO.- "La Dama de Elche". Madrid, 1943. Pgs.: 3-63.

⁵ J.C. ECHALLIER - C. MONTENAT.- "Nota sobre la procedencia de las rocas utilizadas en las esculturas ibéricas de La Alcudia". I.E.A., 20-II. Alicante, 1977. Pgs.: 7-10; A. RAMOS FOLQUÉS.- "La Dama de Elche". Barcelona, 1965. Pg.: 25.

⁶ A. RAMOS FOLQUÉS.- "La Dama de Elche". Ed. Peñíscola. Pgs.: 8-9. Barcelona, 1965.

me puse a derribar el ribazo, y calcule usted mi asombro cuando tropecé con una piedra que, al apartar la tierra para sacarla, mostró el rostro de una figura. Llamé a los hombres, acudieron y Antonio Maciá, de quien era la herramienta que utilicé, acabó de descubrir la Reina Mora. El busto estaba en posición normal, un poco inclinado a su derecha, mirando al sudeste en dirección a Santa Pola; hallábase sobre dos losas de piedra de cantería, por delante cubierto de tierra, que se desprendió fácilmente del rostro y pecho, y la espalda y los lados resguardados por losas iguales a las que le servían de base, en número de seis, dos detrás y dos a cada lado. Nada más había alrededor sino piedras irregulares y un trozo de pared. El hallazgo se comunicó inmediatamente al capataz, Antonio Galiana Sánchez, quien ordenó se dejase allí hasta que el doctor Campello, al terminar su visita profesional, dispusiera de la figura. El doctor Campello llegó al atardecer, y en su presencia fue cargado el busto en el carrito de Galiana y llevado al domicilio del doctor en Elche".

[-12→13-]

Inmediatamente se hizo público el hallazgo y aquella misma noche, oportuna y prontamente avisado el Archivero Municipal, don Pedro Ibarra Ruiz, por su tío el doctor Campello, tuvo aquél la satisfacción de admirar la maravillosa obra escultórica.

El despacho del ilustre doctor era insuficiente para contener el gran número de visitantes, amigos y conocidos que deseaban ver la escultura. Creció al día siguiente el interés por conocer aquel busto, conservado tan perfectamente y esculpido con tanta maestría. Las opiniones y los juicios se sucedían y se multiplicaban. La fama del descubrimiento llegó hasta los últimos límites de la población y todos a una, hombres y mujeres, grandes y chicos, querían ver la Reina Mora. Ante aquella avalancha de visitantes, que no había medio de contener, los criados adoptaron una suprema providencia que dio felicísimo resultado: instalaron la escultura en el balcón de la fachada principal de la casa.

Entonces, en pleno mediodía, bajo los ardientes rayos del sol, se vieron grandes y apretados grupos de gentes que atónitas admiraban desde la mitad de la calle la soberbia escultura, que, levantada sobre un taburete y recibiendo los rayos directos de aquel astro, que hacía veintitantos siglos que no había acariciado tan excelente imagen, destacaba su imponente majestad en el fondo oscuro del abierto balcón.

Esta figura, obra capital de la escultura ibérica, que fue conocida con el nombre de Busto de Elche, hasta que pocos días después de su hallazgo llegara a París, donde se le denominó Dama de Elche, no sólo estuvo expuesta en la casa del doctor Campello, sino también, y allí pasó una noche, en lo que fue despacho del Hotel de la Confianza, en la llamada calle del Hospital, de donde pasó de nuevo a la casa de su propietario.

Para perpetuar la memoria del sitio en que fue descubierto el busto, fue colocado el 13 de junio de 1898, sobre el margen formado con gruesa piedra y tierra apisonada, frente al punto del hallazgo, unos 10 metros a poniente y por el capataz Galiana, en presencia de los señores París, Serrano e Ibarra, el trozo de columna que se encontró en el ángulo de más al norte de dicha ladera. Con destino a ser labrada en dicha columna, el 29 de noviembre de 1898, don Emilio Hübner remitió a don Pedro Ibarra la siguiente inscripción

D. IV. M. AVG.
A MDCCCXCVII
HIC REPERTA EST
PROTOME MVLIERIS IBERAE
EXIMIVM ARTIS ANTIQUAE OPUS
CVRANTE
PETRO IBARRA RUIZ
ARCHIVARIO ILLICITANO
AE. HUBNER
DEDICAVIT

inscripción cuya labra no se llevó a cabo, ignorando las causas que lo impidieron.

En una de las frecuentes visitas de Alejandro Ramos al Cronista y Archivero Municipal, laborioso investigador y coleccionista notable, don Pedro Ibarra Ruiz, en 26 de Agosto de 1929, cometió una vez más, lo que dicho cronista calificaba siempre de imprudencia, abordándole el problema de la venta del Busto de Elche, de cuya operación se le hacía responsable por el pueblo. En esta fecha, dolido por los comentarios hechos aquellos días, rompió su tradicional silencio relatándole el suceso en los siguientes términos: "Transcurría el verano de 1897 y se aproximaba la fecha de la celebración del drama sacro-lírico El Misterio de Elche, llamado por antonomasia La Festa. Para presenciar tan magna representación hallábanse ya en el pueblo muchos forasteros, y entre ellos Mr. Pierre París, que expresamente había sido invitado por mí en su visita anterior a Elche, y que más tarde le reiteré por carta". [-13→14-]

Pero, antes de proseguir este relato, revisemos el ambiente que, en momentos inmediatamente anteriores al descubrimiento de la Dama, vivía esta ciudad con relación a sus antigüedades: Don Aureliano Ibarra Manzoni, un hombre modesto, apasionado investigador de la historia de Elche, el autor de *Illici, su situación y antigüedades*, al que el pueblo ilicitano nunca le agradecerá bastante su ingente labor en pro de su historia, tenía una hija llamada Asunción, que contrajo matrimonio con el doctor don Manuel Campello Antón, notable cirujano ilicitano, que repetidas veces ganó por oposición la Cátedra de Anatomía y que en su pueblo natal fue verdadero apóstol de la medicina, polígloto, de una densa y vasta cultura y que en 1897, como ya hemos dicho, era el propietario de la parte de terrenos de La Alcudia en donde en dicho año fue hallado el busto.

Fruto de las costosas y extensas excavaciones efectuadas por Aureliano Ibarra era la colección de antigüedades, paciente y científicamente formada por dicho señor, y que constituía el único caudal hereditario que dejó a su hija Asunción, con el ruego de que a su muerte fuese vendida o entregada al Museo Arqueológico Nacional, voluntad paterna que en 1891, ya casada con el doctor Campello, cumplió su hija, conviniendo la venta por cantidad que había de ser satisfecha por el Museo y para comodidad de éste, en tres plazos, mediante letras aceptadas, una de las cuales vencía en Agosto de 1897.

Y Don Pedro Ibarra continuó la narración de los acontecimientos con las siguientes manifestaciones:

"¡Coincidencias hay fatales para el destino de las cosas! El 4 de Agosto se descubrió el busto en la loma de La Alcudia. Pierre París llegó el 11 a Elche, y aquel mismo día vio el busto e

inmediatamente trazó su plan para adquirirlo para Francia, y consagró toda su diligencia al ser el primero en hacer ofertas para lograr su compra. La negativa del doctor Campello, asesorado por mí, fue rotunda, pero Pierre París no cejó, insistió, insinuó varias ofertas y procedimientos, sin el resultado que apetecía... Pero en esos días llegó de Madrid protestada la letra girada al Museo, cuyo importe ya tenía destinado el doctor Campello para la adquisición de una parcela de terreno. Su disgusto fue grande, y Mr. París, enterado de ello, aprovechó el momento psicológico, hizo resaltar la importancia y nombradía de Elche con el busto en el Louvre, prometió que al pie del busto se consignaría el nombre del doctor Campello, apretó el cerco de ofertas, y en su poder el telegrama de París, firmado por Mr. Noël Bardac, que decía: "Ofrezca de enero a abril", y cuya interpretación era que podía ofrecer de 1000 a 4000 francos, que mostró a Campello, junto con la clave, para demostrarle que el cobro era seguro y que no había riesgo de que se repitiera lo de Madrid. Campello vaciló, y previa consulta con su esposa, aceptó la oferta". Ibarra ya no fue consultado ni escuchado, pasando a ser un elemento pasivo.

El 18 de Agosto se consumó la venta y Pierre París entregó a Campello 4000 francos, que al cambio de aquella fecha se tradujeron en 5.200 pesetas.

León Heuzey y Edmond Potier, en el Louvre, se habían dado cuenta del extraordinario interés de la obra y, respondiendo categóricamente y por telégrafo a Pierre París, lograron la adquisición del ya, a pesar de los pocos días transcurridos, célebre busto. Monsieur León París adelantó el dinero, que luego regaló Noël Bardac, quien por este medio se convirtió en el verdadero comprador de la Dama de La Alcudía.

Veamos ahora lo que escribieron los "protagonistas" de la venta del busto:

Ibarra Ruiz, en sus *Efemérides ilicitanas*, expresó: "18 de Agosto de 1897.- Venta del Busto!!! Monsieur Pierre París ha comprado, para el Museo del Louvre, el soberbio busto que posee Campello, hallado el día 4 en La Alcudía, por la suma de 4000 francos. No sé lo que me pasa. 30 de Agosto de 1897.- ¡Adiós al busto! Hoy se ha llevado el busto Mr. París. ¿Y esto no tiene remedio? ¿Y no hay una ley en España que impida esto? ¿Acaso porque un hombre no tenga afición a estas cosas no se le puede impedir, en nombre de la cultura pública, en nombre de la historia patria, cuya hermosa página debe ilustrar un día, no se le puede impedir el que venda éste al extranjero? ¿Que dirán los amigos de Madrid y [-14→15-] del extranjero? Que yo no pueda evitar que salga el busto... ¡De Madrid!... Aún no me han contestado, y Campello parece que tiene prisa en aprovechar la ocasión que tan sin esperar se ha presentado para vender el busto. La protesta de la letra que ha hecho el hijo de Rada de Madrid, de las tres que tiene aceptadas su padre, parece que ha disgustado mucho a Campello, pues la verdad es que tiene ya fundados motivos para desconfiar de cobrar el completo de las antigüedades de la colección de Aureliano. Pero de todos modos ha debido esperar algún tiempo, por ver si se presentaba otro comprador, dado su firme propósito de vender el hermoso busto. Ciertamente es una lástima que semejante joya salga de Elche, y aún de España, pues creo que no hay otra igual en el mundo. Ignoro lo que representa, y la atribuyo a un Apolo, para mover discusión en la Prensa y que se hable del hermoso busto y de La Alcudía y de todo esto. ¡Pero qué lástima! Me ha parecido un sueño la presencia de tan hermosa imagen entre nosotros. ¿Qué dirán los de fuera cuando sepan que se ha vendido el busto al extranjero?".

Este relato se encuentra ratificado por Pierre París⁷, que escribió:

"En 11 de Agosto de 1897, cuando llegué a Elche, atraído por las fiestas que, anualmente, se celebran en honor de la Virgen de la Asunción: "¿Ha recibido usted mi carta?", me dijo, recién llegado, mi amigo don Pedro Ibarra, el más entusiasta de los arqueólogos ilicitanos, después del

⁷ P. PARIS, "Promenades Archeologiques en Espagne". *Bulletin Hispanique*. Bordeaux, 1907.

fallecimiento de su hermano Aureliano, de grata memoria. "No, repuse; pero ¿qué noticia me daba en ella que le veo tan emocionado?". "Perico" -así lo llamaban afectuosamente sus paisanos-, por toda respuesta, sacó de su bolsillo una fotografía de escasas dimensiones, pero limpia y fina como la luz admirable que el Reino de Murcia facilita a los fotógrafos noveles. La cara de mi amigo resplandecía de orgullo. "¿Qué tal?", me decían sus ojos en una interrogación apremiante. "¿Dónde se ha encontrado este busto?", le dije yo con calma. "En La Alcudía". "¿Quién lo ha encontrado?". "El 4 de Agosto, un operario de mi pariente el doctor Campello". Y sin esperar a pedirme mi opinión, continuó: "Fijaos -continuó subrayando con gestos cada detalle de la imagen, un admirable busto de mujer cubierta con un gran manto, tocada con una opulenta mitra, la cara encuadrada en enormes ruedas que cubren sus orejas, el pecho cargado de pesados collares-, ved la obra maestra del arte romano en Elche: Apolo.

Las ruedas simbólicas que adornan sus mejillas son las ruedas del carro de aquella divinidad".

"La convicción de don Pedro era tan segura y sincera (aún no la ha perdido) que dejé para mejor ocasión el corregir su equivocación. No era aquél el momento ni el lugar adecuado para discutir; era preciso ver y, como ya estaba decidido, obrar".

"En casa del doctor Campello, en la luz suave del cuarto bajo, vi la Dama de Elche, no de una belleza clásica ni de gracia seductora, puesto que sus trazos no son regulares ni atrayentes, sino superior a lo bello y mucho más que graciosos; era, en fin, el ideal recobrado de los artistas ibéricos ignorados. Diosa y Reina por la alta majestad de su porte y de su cara, por los lienzos austeros y los pesados adornos, o por la audacia de un franco realismo, simplemente una gran Señora retratada del natural en el esplendor de los adornos, ¿qué importaba? La obra se revelaba a mí el primero, cierta, deslumbrante: era necesario conquistarla. Mi plan se preparaba mientras yo la admiraba en silencio.

Una hora después, la fotografía que me había enseñado "Perico" salía para el Museo de Louvre, y yo preparaba, prudentemente, la compra por mí soñada.

La aventura era peligrosa; el doctor Campello era rico; su casa estaba guarnecida de cuadros, grabados, obras de arte, y su biblioteca era abundante y escogida; tenía acertadamente la cualidad de buen aficionado. Su esposa era la hija de Aureliano Ibarra; en ella, yo lo sabía, reencarnó el alma de su padre. Mi amigo "Perico", entusiasmado del maravilloso encuentro y siempre atendiendo las instrucciones de la [-15→16-] hija de su hermano, no tenía más remedio que desatenderme, a despecho de su devota costumbre. En la hospitalaria mansión de la Plaza del doctor Campello⁸, durante siete días, hubo una larga fila de curiosos; los casinos, las tertulias de la tarde, ensalzaban la gloria del busto; en la casa, en la farmacia, en el taller, todos los trabajadores de alpargatas, es decir, todos los ilicitanos, mientras clavaban el punzón en la suela de cuerda, se ocupaban del hallazgo. Su fotografía brillaba, acertadamente situada en el comedor del Hotel Confianza, supremo honor y suma consagración. El busto llegó a ser verdaderamente el ídolo de la ciudad.

Pero había ya algo muy grave: Debido al celo de Pedro Ibarra, el sensacional descubrimiento era ya conocido en Madrid, Londres y Berlín. ¿Llegaría yo a tiempo? El conservador del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el malogrado Juan de Dios de la Rada y Delgado, autor de un importante libro sobre las esculturas del Cerro de los Santos, ¿podría codiciar esta incomparable hermana, más noble y de belleza superior a las demás estatuas de su Museo? El ilustre profesor de la Universidad de Berlín Emil Hübner, verdadero maestro de arqueología

⁸ Plaza que así se denominó por acuerdo municipal en la sesión celebrada por el Ayuntamiento ilicitano el día 25 de Abril de 1891 y que hoy es llamada Glorieta.

hispana, íntimo amigo y corresponsal de los Ibarra y del doctor Campello, ¿no pretendería también conquistar la obra maestra, que ya no era desconocida? Siete días completos habían transcurrido desde la fecha del descubrimiento, y yo no podía tener esperanzas de respuesta, aún telegráfica, antes de cinco fechas, teniendo en cuenta que habían comenzado las vacaciones. Sin duda habían tenido otros ya tiempo de escoger, y no obstante ello, ¿no debía dejar yo pasar el tiempo, a pesar de los Reglamentos, quizá necesarios, pero demasiado estrictos y muy poco prácticos en nuestros Museos? ¿Estaría yo autorizado a elegir la ocasión propicia o debería quedar empostrado en el remanso de rutinarias formalidades, víctima de los Comités, de las Comisiones y de los Negociados?

Afortunadamente, en el Departamento de Antigüedades Orientales, había un sabio, Mr. León Heuzey, de verdadera autoridad y fecunda iniciativa. Él, que victoriosamente estableció la autenticidad de las esculturas del Cerro de los Santos, vería mejor aún que yo, sin duda alguna, lo que en lo sucesivo había de representar este monumento único, apreciaría el arte de la obra maestra. Con Mr. Edmond Pottier, el discípulo y colaborador íntimo del maestro, encontraría, dada la urgencia del caso, la forma de hacerse escuchar rápidamente a través de los ornatos de la forma.

Sin embargo, emocionado, impaciente, bajo una aparente tranquilidad, cada día iba a contemplar la maravilla y captando las simpatías del amable viejo de quien dependía su suerte.

Por fin, llega un telegrama... Tengo instrucciones, puedo tentar la fortuna. Deliberadamente, descubro a "Perico" mis proyectos; estaba seguro, él los acoge con toda frialdad. ¿Y qué? ¿Privar a Elche, privar a España, de la sin par joya? Si se le hiciera caso, se conservaría Apolo en un nicho dorado, como Nuestra Señora de la Asunción en la Catedral, para que recibiera los honores de un solemne culto. ¿Pero permitir que el dios emprenda la larga y peligrosa ruta del exilio? Él, que recoge hasta los más humildes tuestos de La Alcuía con un devoto fervor, ni por dinero ni por oro en barras, cedería el tesoro único en el mundo. Por ello, sólo en plan de complaciente amigo, don Pedro me acompaña a casa del doctor. La acogida, desde que la puerta se abre, es verdaderamente desoladora. El doctor Campello muestra su extrañeza; nunca, así lo comprendí perfectamente, nunca vendería nada a un Museo. El Museo de Madrid ha comprado hace algunos años la colección de su suegro (padre político) y aún no ha pagado, a pesar de las reiteradas promesas de hacerlo. Además, su esposa está entusiasmada con el busto, y quiere conservarlo. Añádase a ello el ¿qué diría Elche, qué diría España? Es cuestión de patriotismo... Discuto. El Louvre pagará, me comprometo a ello; pagará al contado. Y por la gloria de Elche, por la gloria [-16→17-] de España, por la del doctor Campello, el busto irá al Louvre. ¡Qué fortuna inesperada! ¡El busto en el primer Museo del mundo, en el más ilustre, el que visitan el mayor número de extranjeros, en el que entran quizá más españoles que en el Museo Arqueológico de Madrid, y donde seguramente, durante los días de la Exposición Universal, desfilará el universo! El doctor y su esposa se interesan... Yo insisto. Sin duda, inspira un espíritu patriótico de reservar el busto en Elche o en Madrid (esta idea, al dar el nombre del Museo de Madrid, crispera los nervios del enérgico doctor, y yo me aprovecho de ello); pero es un patriotismo de vía estrecha. Tiene aceptación la noble idea de extender el renombre de una ciudad, de un país, más allá de la frontera, haciendo que resplandezca en la capital de las artes, del genio, demasiado olvidado de nuestros lejanos antepasados. De este patriotismo, el doctor Campello, admirado de sus conciudadanos por su talento, querido de ellos por su talante bienhechor, dará el loable ejemplo. ¡Vano esfuerzo! No hay, por lo pronto, nada que hacer, toda vez que el doctor insiste, mientras yo le ato corto; se obstina en que no ha tenido tiempo de informarse, de fijar el valor del busto, de preguntar a Londres, Berlín..., que nada apremia. Ahora todo se me presenta en contra; aquí, verdaderamente, el tiempo es oro. No puedo dejar a mi adversario que

espere refuerzos; si le llegan de Inglaterra, de Alemania o de América, estoy perdido. El adversario se obstina; escucha con paciencia mis argumentaciones, pero no cede.

Me levanto; la batalla está totalmente perdida. Pero sobre el umbral adquiero una inspiración; vuelvo a entrar: *Pero, doctor, no me ha preguntado usted cuánto le ofrece el Louvre.* El doctor duda, después curiosamente, con voz suave: *¿Cuánto?* Yo no dudo más; saco de mi bolsillo el telegrama ahora recibido y se lo enseño: *Tenga, doctor, juego con cartas vistas: ¡leed! El Louvre me da instrucciones - ved la clave convenida- de ofrecer tanto y llegar hasta tanto. Y, francamente, la primera cantidad ofrecida es demasiado insignificante; usted cobrará la segunda, y tened la seguridad de que cobraréis antes de ocho días, no en pesetas, sino en francos, y el cambio está al 70 por 100, ¿está comprendido? Volved mañana.*

Mañana, la palabra corriente de los españoles, cuyas promesas no se cumplen nunca; qué traerá ese mañana para mí, y qué saldrá de las palabras de esta tarde, cuando en la tertulia del buen doctor cada uno de sus familiares se habrá pronunciado sobre este punto y discutido ampliamente...

Al día siguiente, llego a la hora señalada; el doctor no está; visita a sus enfermos; la señora, ausente o invisible... Entro, por lo tanto, convencido de un fracaso cierto; me aposento en la sala baja, donde el trono del busto está instalado, para tranquilizarme a la vista impresionante de la obra de arte.

El doctor vuelve a casa; sabe que yo estoy allí y, por lo tanto, sube al piso sin detenerse. Pasa un cuarto de hora; la señora se digna bajar a mi aposento; amigable, me habla del sol y del calor, sin alusión alguna a la conversación de ayer, sin recordarla, parece sólo una visita de cumplido. Prolongo la entrevista tomando la última fotografía de la Dama de Elche, a quien precisamente en este momento da una vida rutilante un ardiente rayo de sol..., y voy a retirarme, plenamente desanimado.

Pero he aquí que el feliz desenlace se presenta: *¿Quiere usted ver al doctor?. Sí, sin duda alguna. Acompáñeme.* El doctor oye mis pasos y avanza hacia la escalera: *Buenos días, señor -le digo-; ¿acepta usted? Es muy poco, pero si mi mujer consiente...* Acto continuo el contrato se redacta, firma y rubrica. El Museo de Madrid oye algunas informaciones, hartamente justificadas; el Louvre, algunas amenazas, en las que no tengo participación en caso de tropiezo. El negocio queda hecho.

Ocho días después, gracias a la intervención de Mr. León París, que anticipa la suma convenida; gracias a la generosidad de Mr. Noël Bardac, que hizo al Louvre este magnífico regalo; a la decisión de los señores Heuzey y Pottier, que sin dificultad y con verdadero agrado me ayudaron e hicieron en París todas las diligencias, embarqué en Alicante el precioso paquete, que debía llegar sin dificultad.

El descubrimiento de la Dama de Elche no ha sido nunca fielmente relatado; el papel por mí desempeñado en la compra del busto ha sido más de una vez desvirtuado. La obra maestra tiene tal posición y [-17→18-] significación dentro del arte antiguo, es tal la ornamentación en el Museo del Louvre, que los menores detalles de su historia tienen siempre importancia e interés. He creído, pues, un deber, después de diez años, el volver a contar con perfecta fidelidad el detalle de mis negociaciones con el doctor Campello. Y lo he hecho aún más sinceramente en los detalles que a mí conciernen, haciendo constar que la suerte me fue siempre propicia y, sobre todo, haciendo honor al malogrado doctor, cuyo espíritu, hay que decirlo, ha sido siempre tan clarividente como liberal".

¿Qué fundamento tenían las lamentaciones de Ibarra Ruiz? Ya vimos cómo el archivero ilicitano no perdió el tiempo para dar a conocer la joya escultórica encontrada en La Alcudia, comunicando en carta abierta a "La Correspondencia Alicantina", el día 8 de Agosto, la noticia del

hallazgo. Tampoco demoró la comunicación a los Centros Oficiales: en su archivo encontramos copia del comunicado que, con fecha 10 de Agosto, dirigió a la Real Academia de la Historia; el día 11 escribió a su gran amigo el hispanista don Emilio Hübner y a don José Ramón Mélida y a don Juan de Dios de la Rada y Delgado. Por lo tanto, cuando se llevó a cabo la venta, no era desconocida en el mundo científico esta obra de arte antiguo, como ya hizo constar en su tiempo don Luis Tramoyers.

¿Qué efecto produjeron estas actividades de don Pedro Ibarra? Como a continuación veremos, no fue correspondida la diligencia del archivero ilicitano por aquellos a quienes se dirigió. La Real Academia de la Historia se dignó contestarle el 4 de Octubre de 1897, acusándole recibo de la carta de 10 de Agosto, "y en Junta celebrada el 24 del pasado acordó que al propio tiempo se le den gracias a usted por su atención y diligente celo, y se le manifieste que su referida carta y la fotografía del objeto descubierto han pasado a examen de la Comisión de Antigüedades de este Cuerpo literario". La verdad es que no anduvo muy diligente la Real Corporación para el estudio del busto de Elche.

Hübner le contestó el 14 de Agosto, y don Juan de Dios de la Rada y Delgado, el 17 del mismo mes y año, no muy tarde, pero sin interés expreso de adquirir el busto, ya que no hacía alusión alguna ni oferta, limitándose a rogarle "que si es posible haga porque el busto venga a Madrid, donde, estudiado de visu, podrá servir de gran dato para la historia del arte antiguo ibérico y las antiguas civilizaciones de España". Y en otro párrafo de la misma carta: "Crea usted, mi buen amigo, que el señor Campello prestaría un gran servicio a las ciencias históricas trayendo el busto a Madrid, donde pudiera estudiarse con detenimiento". Es lógico que el señor Rada y Delgado, como director del Museo Arqueológico Nacional, fuese perfecto sabedor del incidente económico con Campello por las antigüedades de Aureliano, y tal vez por ello no se atrevió a hacer gestión alguna para adquirir el busto ni para impedir su salida de España, limitándose a formular el ruego antes transcrito. ¿Pero sabía que Pierre París se hallaba en Elche y podía suponer que a este señor le interesase la adquisición del busto? En carta fechada el 14 de Agosto de 1897 en la costa del Báltico por Hübner, dirigida a don Pedro Ibarra, le dice: "El profesor don Pedro París, que tal vez se encuentre con usted cuando esta tarjeta llegue, tendrá el más vivo placer en contemplar este ejemplar genuino del arte ibérico"; y luego manifestaba que Pierre París, sin saber nada del hallazgo, llegó a Elche el 11 de Agosto. Monsieur Pierre París indicaba que el 9 de Agosto estaba en Madrid, y que el 11 llegó a Elche, ignorando por completo el descubrimiento hecho siete días antes, y que don Pedro Ibarra fue quien le dio noticia del hallazgo. Si, como se desprende de las anteriores citas, el señor París estuvo en Madrid días antes de su visita a Elche, pero no sabía nada del hallazgo, y así es de creer, ya que Ibarra escribió a Rada y a Mélida el día 11, no debemos admitir como verosímil la versión de que Pierre París no sólo se hallaba en Madrid días antes de su venida a Elche, sino que se hallaba en el despacho del Director del Museo Arqueológico cuando éste recibió la comunicación de Ibarra, y al ver la fotografía del busto y la poca atención que por el rector de dicho Museo se le dedicaba al hallazgo, adelantó su proyectada visita a Elche, para presenciar y estudiar el Misterio de Elche, que anualmente se celebra en el interior del templo arciprestal de Santa María, los días 14 y 15 de Agosto. [-18→19-]

La venta impresionó a todo el pueblo y a España entera, manifestándose el disgusto en todos los círculos y fábricas, y dando a la Prensa una serie de artículos lamentando la venta, y pidiendo remedio a la exportación del Patrimonio Artístico Nacional. Este sentimiento del pueblo lo recogió Pierre París, al afirmar que pocas ciudades había en España cuyos hijos fuesen tan sensibles al pasado. F. Navarro Ledesma, en "La Revista Moderna", manifestaba su indignación por la venta del

busto y lamentaba que nadie en España hubiese hecho gestión oficial alguna para reclamar lo que a España moralmente pertenecía.

El insigne aragonés don Pedro Gascón de Gotor, el 11 de Noviembre del año del hallazgo del busto, en "El Liberal", de Madrid, tomó parte en la polémica sobre exportación de antigüedades y "cree justísimo que, por patriotismo, no se enajenen verdaderas joyas de arte que después el extranjero ostenta con orgullo, privando a España de las mismas y más gloria". Y añade: "Sería conveniente una ley que impidiera la exportación de antigüedades".

Bart, bajo el título "Una ley que se impone", expuso en "El Liberal", de Alicante, del 1 de Enero de 1898, que "de un modo lento, pero continuo, los turistas, los sabios y los millonarios de allende el Pirineo se van llevando nuestras riquezas arqueológicas".

Las lamentaciones llegaron a las Cortes y la venta de la Dama y su exilio fue el resorte que despertó de su letargo a la sensibilidad nacional, que, una vez en vigilia, embrionó la ley sobre excavaciones y prohibió la exportación de antigüedades.

Como queda dicho, el 18 de Agosto se consumó la venta del busto, y hasta el día 30, fecha de su salida de Elche, Pierre París se dedicó a preparar el viaje de la españolísima Dama de Elche. Según referencia de un testigo presencial se supo que, al poco tiempo de haberse realizado la venta, vio el doctor Campello, con gran asombro, que P. París llegaba a su casa acompañado de un chico conduciendo un carrito de mano lleno de paquetes de algodón hidrófilo, adquirido en las farmacias y destinado a embalar el busto; su sorpresa fue en aumento cuando al día siguiente vio los cajones de madera que se habían preparado para contener el busto, uno para el propio busto (aún no se le conocía por Dama), rellenando los huecos con el algodón, y otro mayor para albergar el cajón anterior, llenando el espacio entre ambos con serrín.

Parece ser que Campello, al ver tales preparativos, quedó pensativo y pesaroso de la venta, pues tan magnos preparativos le delataban el gran valor del busto, que él, horas antes, había enajenado por la exigua cantidad de 4.000 francos. Sin duda alguna, P. París sabía lo que se llevaba.

Sin el menor contratiempo ni entorpecimiento alguno, P. París sacó el busto el 30 de Agosto, y lo llevó a Alicante, en donde embarcó con él rumbo a Marsella, haciendo escala en Barcelona, en donde se lamentaba la salida del busto al extranjero. Pero permítasenos concederle la palabra al venturoso adquirente, quien, con cierta ironía, relata el pasaje en estos términos: "El vaporcito español, que durante una semana había paseado sobre el mar deliciosamente azul, durmiéndose en todas las ensenadas de la poética costa, hizo escala en Barcelona. Yo la aproveché para visitar el delicado y pintoresco Museo instalado en Santa Águeda, cuyo conservador, mi amigo, encantado de verme, me dijo: "¡Ah!, don Pedro, si usted supiera; el Museo Municipal tiene atestadas las vitrinas de cacharros falsos; es un escándalo; venga y verá". En efecto, en las vitrinas había un conjunto de vasos falsos, cínicamente falsos, de los cuales don Alejandro Ramos conocía bien la fábrica, todavía hoy floreciente en los alrededores de Murcia, reino de unos ingeniosos gitanos.

Estos ingeniosos gitanos, según Cuadrado, eran "El Curro" y "El Rosao", dos personas que intuyeron el interés y valor de los objetos arqueológicos y se prevalieron de la ignorancia ajena para falsificar, en un principio, objetos que ellos vieron aparecer en yacimientos auténticos, vendiendo luego las imitaciones, no sólo a algunos anticuarios, sino a museos nacionales y extranjeros. El lucro obtenido de esta [-19→20-] manera es el que les llevó al fracaso, pues no contentos con estos beneficios y teniendo noticias de que en La Alcudia se había descubierto una escultura, la Dama de Elche, pensaron en hacer esculturas de este tipo, esculturas monstruosas inspiradas en las esculturas de los museos y en los grabados de ciertas revistas iberoamericanas, que reproducían objetos de las esculturas precolombinas, y ésta fue la causa de que el experto don Luis Siret, en Herrerías,

descubriera la falsificación y que aquellos ingeniosos gitanos dejaran de producir aquellas atrocidades artístico-arqueológicas.

"Y, he aquí -exclama mi guía-. He aquí en lo que invierten los duros los españoles, mientras los extranjeros se llevan nuestras obras maestras". "¿Qué obras maestras?". "¡Eh! ¡El busto de Elche, por Dios! ¿No lo conoce usted? El Busto de Elche, tranquilamente en mi camarote, se prepara a navegar su última etapa hacia Francia".

El busto llegó a París, siendo entregado a Mr. Noël Bardac, quien ante un grupo de eruditos arqueólogos, lo desembaló, causando la admiración y colmando con creces las ideas que sobre la belleza del mismo se habían formado.

Como de España llegaba sin nombre definido, fue bautizado con el de Dama de Elche, y Mr. Noël Bardac, comprendiendo que se trataba de una preciosa joya de valor inestimable, la donó al Museo del Louvre, siendo colocada bajo una campana de cristal y expuesta en la sala Apadana, en el departamento de Antigüedades Orientales, en los últimos días de diciembre de 1897.

"Su indudable valor -escribió García Bellido - atrajo desde el primer momento la atención de todos los especialistas, dando origen a varios estudios y comentarios arqueológicos, en los que intervinieron las mejores plumas de la Arqueología de los últimos años del siglo XIX y los primeros decenios de éste. Dado el valor simbólico que para los españoles tuvo siempre la famosa escultura, no es de extrañar que su expatriación hubiese despertado, desde el primer día, un sentimiento doloroso, unánime, casi popular; el verla fuera de nosotros, siendo cosa como era el más bello entre los remotos ejemplos de nuestra historia del arte, era motivo de frecuentes y sentidos lamentos. La fama arqueológica de la Dama fue acompañada siempre en España de otra fama que pudiéramos llamar sentimental. No había español que al llegar a París dejase de visitar el busto famoso, lamentando en su profundo el ver a aquella española tan lejos de su patria, empotrada en aquella vitrina, junto a una ventana, perdida entre piezas enormes, abrumadoras, de una cultura totalmente ajena y sin despertar el menor aprecio por parte de la multitud heterogénea y cansina que pasaba indiferente, arrastrando los pies, ante la fina cabeza de la suntuosa mujer ilicitana. La Dama de Elche, con su rostro severo y casi triste, parecía envejecer y mustiarse en aquel ambiente. Cuánto mejor la cuadraba el trono improvisado en que se mostró a las gentes curiosas el día que, para ser mejor y más universalmente admirada, fue expuesta al sol y al aire en el balcón de la casa del doctor Campello, bajo el cual desfilaban los ilicitanos rindiendo homenaje a aquella Reina Mora que surgió inesperadamente, como una nueva Anadiámene, de sus tierras de labor..."

Cuando en 1928, en Madrid, fue inaugurada la Casa de Velázquez, Academia de Francia en España y Escuela francesa de investigación en tierra española, por muchas personalidades de España, y especialmente de Elche, se hicieron gestiones para que la Dama fuera traída al mencionado Centro, sin conseguirlo.

El Museo del Louvre, ya a comienzos de nuestro siglo, había conseguido reunir una importante colección de piezas arqueológicas españolas, unas adquiridas por compra directa, otras asociadas a los materiales de excavación pertenecientes a trabajos tolerados por España, algunas fruto de compras en el mercado internacional de antigüedades y otras recibidas por donación de españoles o de extranjeros residentes en España. Allí se conservaban interesantes objetos procedentes de La Alcudía de Elche, de Osuna, de Tajo Montero, del Salobral, de Agost, del Cerro de los Santos, del Cerro de la Consolación, de Rivadeo, de Calaceite, de Guarrazar... Gran colección que tanto por hábiles negociantes como por necesidad, [-20→21-] como seguidamente se expone, en 1940-41, podía volver a España. Se había producido una coyuntura propicia y, bajo la apariencia de un intercambio de objetos de arte, los materiales arqueológicos del Louvre se utilizaban para fijar unas relaciones franco-españolas y algo más que un canje de obras. Las gestiones, de feliz

desenlace, contaron significativamente con la colaboración del Jefe del Estado Francés, mariscal Pétain, y de nuestro Ministro de Asuntos Exteriores.

En el Louvre permaneció la Dama ilicitana hasta el estallido de la guerra, en 1939, que obligó, como medida de precaución, a sacarla de su vitrina de cristal para trasladarla a lugar más seguro. Éste fue el castillo de Montauban, cerca de Toulouse, en el sur de Francia.

Las activas negociaciones que con tanta fortuna se llevaron a cabo durante 1940 y 1941, sacaron a la Dama de su forzoso y seguro encierro para hacer viaje de regreso a España. El día 8 de Febrero de 1941, a las tres de la tarde, penetró en la Península por la frontera de Portbou, siendo recibida en Madrid, en la estación del Mediodía, el día 10 de Febrero de 1941, a las nueve horas y cincuenta minutos de la mañana. Luego, enseguida, fue trasladada al Museo del Prado, en espera de su entrega oficial y exposición, junto a los demás objetos cambiados con el Louvre, que seguidamente se relacionan, acontecimiento que tuvo lugar en la mañana del 27 de Junio de 1941. La Dama se exhibió en el Museo del Prado, presidiendo la cabecera de la gran crujía central. Y el 13 de Mayo de dicho año, a las tres y media de la tarde, fueron abiertas al público varias salas de la planta baja del Museo del Prado, y en una de ellas, ochavada, y en lugar de honor, se exponía la Dama de Elche.

Con la Dama de Elche, en virtud de la negociación mencionada, llegaron a España las siguientes piezas: de Elche, un fragmento de estatua que corresponde a un guerrero con falcata, un capitel de pilastra y un fragmento arquitectónico con volutas combinadas; de Osuna, un sillar de esquina con las representaciones en altorrelieve de una tañedora de aulos y una figura con capa, otro sillar de esquina con damas veladas, en actitud oferente, portando copas; otro sillar de esquina con dos guerreros; un relieve con representación de un jinete; otro, con la representación de una escena de caza; otro, con la representación de dos cabezas humanas, masculina y femenina, de perfil y en actitud de besarse; un sillar con el prótomo de un carnero; otro sillar con un toro echado; dos elementos arquitectónicos; los fragmentos de un friso con desfile de guerreros; el relieve del guerrero con caetra; el fragmento de un friso con dos guerreros en actitud de lucha; el acróbata; el corneta romano; un fragmento de un personaje con coraza y égida; el torso de un busto radiado y una antefija con cabeza de Medusa; de Redován, los fragmentos escultóricos de una cabeza humana y de una cabeza de grifo; de Agost, la esfinge; de El Salobral, un fragmento de relieve con una esfinge y un sillar con inscripción ibérica; del Llano de Nuestra Señora de la Consolación, una dama sedente, un fragmento arquitectónico con ornamentación de tipo jónico y una esculturilla de un sátiro en bronce; del Cerro de los Santos, una cabeza femenina; de Tajo Montero, una estela en forma de edículo con una figura humana, otra estela en forma de nicho con una figura femenina, otra estela en forma de nicho arqueado con una cabeza barbada y un sillar con insculturas que representan dos personajes; de Calaceite, un timiaterion en bronce; de Rivadeo, la "diadema áurea"; de Guarrazar, las coronas de oro y pedrería; y además el óleo de Murillo "La Inmaculada" y los documentos de interés histórico contenidos en los llamados "Legajos de Simancas".

¿Qué se entregó a cambio?

España entregaría a Francia⁹ las obras siguientes:

El retrato de doña Mariana de Austria, de Velázquez; el retrato de Covarrubias, del Greco; la Tapicería de Goya: "La Rixe de l'auberge nouvelle"; y los dibujos del siglo XVI, "Vie d'Arthemise", de Nicolás Houel. [-21→22-]

Pero, como ya se ha indicado, el logro del trueque de obras de arte citado encerraba algo más: Debemos referir acontecimientos muy anteriores a las fechas que nos ocupan para hacer

⁹ GERMAIN BAZIN.- "Les Echanges franco-espagnols". *Revue des Beaux Arts de France*, 11. París, 1943.

comprensible esta alusión: detrás del intercambio franco-español, detrás de la Dama de Elche, estaba en juego la Casa de Velázquez.

El parisino Maurice Legendre pudo ser el personaje que desde principios del siglo XX marcara las relaciones franco-españolas. Ya en el mes de julio del año 1909 participó en los Cursos de la Unión Tolosana de Estudiantes en España que se celebraron en Burgos, ciudad en la que se encontró con Miguel de Unamuno con quien mantuvo una larga amistad. Con Ortega y Gasset se reunía al año siguiente en Madrid y, poco después, la inauguración del Instituto Francés en España le pareció la ocasión propicia para exponer e iniciar el desarrollo de los posibles intercambios culturales y espirituales entre los dos países, incluso idealizando una alianza de España y Francia. A partir de entonces concibió la posibilidad de la creación de una importante institución cultural francesa en España¹⁰.

También en 1909 había sido fundada por la Universidad de Burdeos, dentro del plan del mencionado Instituto Francés en España, la Escuela de Altos Estudios Hispánicos.

Sin duda Pierre París había sugerido ya a Charles-Marie Widor, Secretario Perpetuo de la Academia de Bellas Artes de Francia, la idea expresada en su informe anual, idea consecuente con los proyectos de Legendre, referida a la creación de una Academia de Francia en Madrid. Widor comunicó a la Academia de Bellas Artes el proyecto preparado por Pierre París que fue favorablemente acogido y que, así, se incluía en el programa de dicha Academia, valorándose además que dicha iniciativa vendría a estrechar los lazos existentes entre las dos naciones vecinas. En tales términos se dirigieron e informaron a don Fernando de León y Castillo, Embajador de España, y a S. M. el Rey don Alfonso XIII, con un mensaje de agradecimiento.

Estas gestiones fructificaron con la cesión de un palacete existente en la Moncloa: el 17 de abril de 1920 don Alfonso XIII, rey de España por la Gracia de Dios y por la Constitución y el Gobierno de España cedieron en usufructo ciertos terrenos de la Moncloa, concretados en el plano realizado por el arquitecto Antonio Flores, para la creación de la "Casa de Velázquez" como centro cultural de Francia en España, centro que fue inaugurado el 20 de noviembre de 1928.

Pero en 1936 la batalla de Madrid, la lucha en la Ciudad Universitaria, arrasó los edificios de la Moncloa. La guerra había destruido materialmente la Casa pero la institución debía permanecer. Efectivamente, tras la guerra civil española había mucho por hacer para volver a dar prestancia a las relaciones franco-españolas. Francia comprendió que debía establecer contacto con las autoridades de Burgos: el 25 de febrero de 1939 el enviado francés, Léon Bérard, firmaba tres acuerdos reconociendo el nuevo régimen español y planteando, en las discusiones preliminares, el problema de los daños sufridos por los franceses en España, problema que no fue atendido por su interlocutor, Gómez Jordana.

El día 24 de marzo de dicho año, en Burgos, el mariscal Pétain, como embajador francés ante el Gobierno de Franco, presentaba sus cartas credenciales. Se consideraba que este mariscal, ante la frialdad de las relaciones oficiales, podría ser muy útil puesto que años atrás había colaborado con los españoles en Marruecos. Poco después el Ministro de Educación Nacional, Pedro Sainz Rodríguez, le prometía facilidades para la continuidad de las actividades científicas y artísticas en España.

Legendre se reunió con Pétain en San Sebastián y, conscientes de que el ambiente era muy hostil a los franceses, consideraron que no debía suprimirse ningún contacto con España puesto que la obra de la Casa de Velázquez debería mantenerse a toda costa. [-22→23-]

¹⁰ J. M. DELAUNAY.- "Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au coeur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)". Pgs.: 113-124. Madrid, 1994.

Después una representación francesa se trasladó a Madrid para mantener conversaciones al respecto. Estaba integrada por Louis Hautecoeur, Director General de Bellas Artes, René Huyghe, Conservador del Louvre, y Jacques Haujard, Director del Louvre. Pero, además, esta representación estaba sensibilizada por Legendre sobre la obra de la Casa de Velázquez cuyo porvenir era incierto.

François Petri, desde la Embajada en Madrid y como respuesta a una consulta realizada a petición del Jefe del Estado francés, escribía: "Conviene que Francia redoble su esfuerzo y actividad, que no deje prescribir ninguna de las instituciones que ha fundado en el extranjero.... La reedificación de la Casa de Velázquez, que interesa al conjunto de la restauración de la Ciudad Universitaria, es el tipo de operación que las autoridades admitirían como motivo para una retirada lícita de pesetas bloqueadas por el Instituto de Control de Cambios.... Si no se hace, los españoles pueden expropiar el terreno...".

En efecto, según el párrafo B del artículo 2 del texto legislativo español de 1920, el no restaurar la Casa de Velázquez podía entrañar un embargo por falta de utilización de la concesión.

Las negociaciones con los representantes de Francia lograron que las autoridades españolas dieran su acuerdo a la reapertura de los establecimientos franceses de España pero bajo una condición de reciprocidad. Pétain era consciente de la importancia del contencioso entre Francia y España, por ello creía totalmente necesario mantener todas las promesas que se hicieran al Estado español.

Pero, en aquellos momentos, la inquietud se centraba en la suerte de la entrevista mantenida en la estación de Hendaya, el 26 de octubre, entre Franco y Hitler ¿Se dejaría España arrastrar a la guerra? Transcurrido este suceso, a pesar de la negativa, Pétain no quería perder el contacto con Franco y, en Montpellier, mantuvo una reunión con él y con Serrano Súñer. Se planteó la cuestión de un amplio trueque de obras de arte entre los dos países. Como muestra del interés de Francia por llevar adelante negociaciones con España, ya en el mes de diciembre los franceses habían remitido a España la "Inmaculada Concepción" de Murillo, que había sido comprada por el Louvre a la colección Sault en 1853, y en virtud de un acuerdo referido al trueque mencionado, firmado a finales de 1940, ellos entregarían también a España diversas piezas archivísticas y arqueológicas, entre ellas la Dama de Elche; y el Gobierno de Vichy consentiría en obtener a cambio dos tablas, una tapicería y algunos dibujos antiguos¹¹.

Cuando a principios de febrero de 1941 la Dama de Elche y el conjunto de piezas españolas del Louvre atravesaban la frontera de Portbou, España todavía no había entregado nada a Francia. Hasta el mes de junio no llegarían a Allier las obras ofrecidas en el cambio. Y además ¿fue equitativo este cambio? Numerosos especialistas lo dudan todavía... pero se trataba de albergar en la Moncloa la Casa de Francia. Pero ¿habría tenido lugar ese cambio si Francia no hubiera estado vencida?

Los trabajos en la Moncloa también habían comenzado a principios de 1941 dentro de la planificación de la Junta de Reconstrucción de la Ciudad Universitaria que estaba presidida por el Jefe del Estado Español. Asimismo, en aquellas fechas, el segundo anteproyecto de reconstrucción de la Casa de Velázquez había sido presentado a Legendre por el arquitecto español Zabala.

Por todo ello, es evidente que en 1941 España entregó a Francia las obras de arte mencionadas y, además, la autorización que permitía la continuidad de la cesión de los terrenos en la Moncloa y la reconstrucción de la Casa de Velázquez.

En 1958, D. Manuel Campello Esclápez, volvió a ver la Reina Mora, la Dama, el busto por él descubierto, ahora en el Museo del Prado, y a ofrecer interesantes precisiones relacionadas tanto

¹¹ J. M. DELAUNAY- "Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au coeur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)". Pgs.: 309-348. Madrid, 1994.

sobre la pieza en sí como sobre el mismo hallazgo: evocó, enormemente emocionado, el recuerdo del día en que [-23→24-] ante sus ojos, y entre la tierra, vio brotar el rostro de la Dama. Y repetía una y otra vez que le era imposible olvidar que una mujer le miraba desde dentro de la tierra. Además, explicó el hecho del surgimiento instantáneo de aquella cabeza atribuyéndolo a que el recinto protegido por losas en el que la pieza se encontraba no estaba lleno de tierra compacta, estaba lleno de arena de la playa ilicitana de La Marina, arena sumamente higroscópica y playa que apenas dista unos siete kilómetros de La Alcudia.

También realizó otra importante precisión: señalando con el dedo índice de su mano derecha la mantilla que cubre el lado izquierdo del busto, comentó con tristeza que ya "no están las manchas azules" y aclaró que aquella parte de los vestidos de la Dama eran del color azul del mar. Este testimonio informa que la mantilla que viste la Dama era de color azul, color hoy perdido que se aplicó sobre la ya anteriormente indicada imprimación rojiza.

Desde su regreso a España sólo una salida de Madrid ha realizado la Dama: en 1965, con motivo de la celebración del VII Centenario de La Festa o Misteri d'Elx, Alejandro Ramos organizó una gran exposición de escultura ibérica presidida por la Dama que, así, tras sesenta y ocho años, volvió a Elche un 23 de Octubre para estar catorce días en su ciudad.

La Dama permaneció expuesta en el Museo del Prado hasta el día 12 de Marzo de 1971, fecha en la que fue trasladada al Museo Arqueológico Nacional donde hoy se conserva.

Al contemplar con detenimiento el esculpido de La Dama de Elche se aprecian indicios y huellas de su factura¹² que permiten deducir ciertos aspectos tecnológicos a ella referidos: el rostro está trabajado a cincel, del que se conservan claras huellas en su barbilla; con medias cañas se elaboraron los ojos en los que se empleó un cincel muy pequeño, de filo plano, para la labor interior de su iris; la boca se obtuvo manejando la media caña y el cincel. Los rodetes que constituyen parte esencial del tocado de esta obra están hechos con un cincel golpeado con maza de madera; y las ínfulas, con cinceles muy finos posiblemente enmangados y accionados a mano, que han dejado huellas claras y abundantes. Los pliegues del manto están realizados con cincel mientras que sus dobleces y los pliegues que presenta en el pecho lo fueron con media caña y todos los surcos existentes están retocados con un puntero movido a mano. A excepción de estas zonas aludidas en las que por inadvertencia o por consideración de innecesidad han quedado huellas de las herramientas utilizadas, la superficie de la escultura, y especialmente el rostro fue pulida con el empleo de un abrasivo aplicado por frotamiento, si bien en las zonas menos visibles el autor de este trabajo descuidó esta última actividad del acabado de la pieza. Así se aprecian casi en su totalidad las huellas de la media caña en la parte trasera de la cofia y las del cincel en la cavidad dorsal del busto. Su zona basal presenta la totalidad de las huellas de la alcotana con la que fue cortado el bloque de piedra que sirvió para la realización de La Dama de Elche.

La posibilidad del indigenismo de esta obra indica que únicamente es demostrable su producción local, puesto que la piedra en que está labrada procede de las canteras locales, pero esa piedra pudo estar trabajada tanto por un ibero educado en los talleres greco-orientales como por un artesano foráneo desplazado a las tierras de Iberia, por lo que se carece de base documental que permita no sólo la identificación del artista que la creó sino incluso la ascendencia del mismo.

Su rostro destaca por la personalidad de sus facciones: nariz delgada y recta, boca de labios finos, ojos rasgados que debieron tener la pupila y el iris sobrepuestos, y una ligera asimetría general que personaliza su expresión abstraída, aparente reflejo de una concentración profunda que representa de modo insuperable el contacto de lo humano con lo divino, que se produce merced a los misterios o por la práctica de altos sacramentos, apreciación que precisará la identidad de este personaje. Esta

¹² A. BLANCO FREIJEIRO.- "La Antigüedad". 2. *Historia del Arte Hispánico*, I. Madrid, 1981. Pgs.: 39 y 40.

expresión es la [-24→25-] que da carácter español al busto porque no se debe a ningún modelo o influjo exterior y tal vez en ella radique su consideración de pieza única dentro del conjunto de la estatuaria antropomorfa en general. Téngase además en cuenta que incluso se ha sugerido la posibilidad de que se tratara de una copia mortuoria¹³, realizada por un escultor indígena según el modelo de una mascarilla de cera extraída del rostro de una difunta. Por todo ello, la parte más destacable de esta obra es su cara, que resalta a pesar de mostrarse enmarcada y abrumada por el aparato de su tocado y de sus aderezos. Pero ni las joyas, ni incluso el resto del cuerpo fue sin duda importante para su autor, pues pudo prescindir de él, porque sólo la expresión de aquel rostro captó toda su sensibilidad de artista. Así como en las estatuas femeninas del llamado arte clásico la condición de diosa anula el aspecto de mujer, en la Dama de Elche todo su mundo está en la profundidad de la apariencia silenciosa de una condición humana que trasciende a lo divino. Por eso hay que valorar en su justa medida el hecho referente a que el escultor dio a aquella cara humana los rasgos del modelo vivo.

El tipo de tiara que se eleva sobre su cabeza pudo estar montada sobre un elemento semejante a la actual peineta española y constituiría un modelo de mantilla ceñida a la frente por una diadema. A ambos lados de la cabeza presenta unos grandes estuches, en forma de disco o rodete, que debieron ser metálicos en la realidad, que parecen estar destinados a guardar el cabello trenzado y enrollado en espiral, y que se sujetaban a la diadema por medio de un doble tirante. Parece evidente que un tocado similar a éste fue el que describió Artemidoro, viajero griego que visitó Iberia hacia el año 100 a. J. C., al hacer alusión a los complejos adornos que tradicionalmente lucían las mujeres de estas tierras (Estrab., III, 4, 17). Además, el que tales rodetes fueran atuendo de uso relativamente común lo ratifican los hallazgos de restos de ellos: uno de filigrana de plata que procedente de Extremadura se conserva en el Museo Arqueológico Nacional¹⁴ y otro similar descubierto en la necrópolis de El Cigarralejo, que forma parte de la colección E. Cuadrado. Estos rodetes de la Dama de Elche están decorados en sus frentes con flores de loto, plasmadas cenitalmente, con cuatro pétalos abiertos, flores que tenían valor de eternidad, que tenían el poder mágico de hacer vivir o renacer a quienes respiraban su fragancia.

El manto, de color rojo, le cubre la espalda y los hombros y se extiende por delante, plegándose de forma escalonada para dejar ver tres collares integrados por dos tipos de colgantes, posibles bulas y anforillas, sobre una especie de mantilla, de color azul, color que fue aplicado sobre una imprimación en rojo de la piedra, debajo de la cual lleva la túnica inferior, blanca, ajustada al cuello por una pequeña fíbula anular hispánica.

Su cuello y pecho están adornados por los tres collares citados, integrados por dos tipos de colgantes: bulas porta-amuletos y anforillas. Reproducciones de joyas que responden a modelos fechados entre los años 440 y 260 a. J. C.¹⁵, por lo que, al aplicarles la prudencia aconsejable de margen receptor, responderían a una fecha situable a partir del año 410 a. J. C.

Este atuendo de la Dama de Elche, reflejo de la moda ibérica de su época, tiene sus paralelos más próximos en la indumentaria femenina etrusca caracterizada por los complejos tocados y las grandes joyas, si bien los modelos escultóricos genéricos responden a tipos existentes en áreas suritalicas de influjo griego. Se trata de joyas de tipo orientalizante que aluden a la existencia de una corriente procedente de países ribereños del este mediterráneo matizada por creaciones de la periferia griega y a que fueron adoptadas en Iberia como modelos ornamentales asociados a las representaciones de mujeres que habían prestado sus rasgos para permitir el retrato de la divinidad, puesto que únicamente estos [-25→26-] retratos de sacerdotisas, que fueron en sí la propia divinidad,

¹³ L. MONREAL.- "Dama de Elche". *Gran Enciclopedia Larousse*, IV. Barcelona, 1975. Pg: 122.

¹⁴ A. BLANCO.- "Die Klassischen Wurzeln der Iberischen Kunst". M.M.I. Heidelberg, 1960. Pg: 116, lám.: 23 b.

¹⁵ G. NICOLINI.- "Techniques des Ors Antiques", I. Picard Ed., 1990. Pgs: 619 y 626.

se engalanaron con grandes bulas porta-amuletos de eminente carácter protector mientras que las estatuas de los fieles oferentes portaban collares acordonados¹⁶.

Además, deberá valorarse que esta pieza escultórica de Elche presenta a una Dama enormemente enjoyada y que esos ornamentos correspondían, en uno de sus aspectos posibles, a la apariencia de las diosas de la fecundidad, en las que las joyas no eran sólo adornos estéticos sino también amuletos (Himno Homérico a Afrodita, II, 5-11: "...adornaron de collares de oro su delicado cuello y su pecho esplendoroso...").

La Dama de Elche presenta un acabado tosco en su espalda, prueba de que se destinó a ser colocada contra un muro, y en ella tiene un hueco o cavidad casi esférica de 18 cm. de diámetro y 16 de profundidad, cuya misión o finalidad ha sido objeto de muy distintas interpretaciones. Al respecto parece evidente que la capacidad de este vaciado es insuficiente para considerarlo como una urna funeraria y que sólo sería válido como depósito de alguna ofrenda o contenedor de algún objeto talismánico. Pues esta aparente insuficiente capacidad (2.571 cm³) se manifiesta¹⁷ al intentar compararla con la que ofrece la Dama de Baza (9.316 cm³) y más aún, en el mismo Elche, al hacerlo con el busto de varón de El Parque¹⁸, cuyo vaciado es total. Además esta cavidad de la Dama de Elche, en el momento de su hallazgo, no ofrecía vestigios de utilización alguna y no presentaba ninguna huella del ennegrecimiento consecuente causado por las cenizas depositadas en el caso de haber sido empleada como urna funeraria.

La pieza fue concebida y realizada como busto, dato argumentable por razones técnicas y artísticas que indican que no se trata de la parte superior de una estatua rota o cortada¹⁹. Además, si se hubiera tratado de un busto cortado que perteneció a una estatua sedente, puesto que su posición en pie no es posible, no debería tener el depósito de ofrendas en la espalda, sino, como el ejemplo de Baza, en la silla, y suponer que aquella era tal y no un trono. Además, en función de los hallazgos de fragmentos de piezas similares a la de Elche como la pieza de El Cabezó Lucero²⁰ o las figuras de busto en relieve procedentes de El Cigarralejo²¹, parece probable que en la escultura de los iberos existiese un género consistente en la realización de bustos femeninos, de rostros entre bellos e ideales, engalanados con una fastuosa riqueza material de la que sin duda eran merecedoras las representaciones.

Es evidente que la base de esta obra escultórica presenta una factura excesivamente tosca, materializada con el empleo de una alcotana que ha dejado visibles huellas de su utilización, una factura que no mantiene relación con el acabado frontal de la pieza y que incluso discrepa del correspondiente a su dorso, por lo que se han expuesto hipótesis alusivas a la posibilidad de que esta pieza no fuera originariamente un busto sino sólo la parte superior de una escultura de cuerpo entero que fue cortada. [-26→27-]

¹⁶ G. NICOLINI.- "Techniques des Ors Antiques", I. Picard Ed., 1990. Pg.: 619.

¹⁷ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "La escultura antropomorfa de Elche". *Escultura Ibérica. Rev. de Arqueología*. Madrid, 1987. Pgs.: 94-105; "La Dama de Elche". *Madrid*, 4. Madrid, 1991. Pgs.: 116-19.

¹⁸ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Demarcación ibérica en el Parque de Elche". *XVIII C.N.A.*- (Islas Canarias-1985). Zaragoza, 1987. Pgs.: 681-699; "Obras arcaicas de escultura ibérica en el Museo Arqueológico de Elche". *B.A.E.A.A.*, 28. Madrid, 1990. Pgs.: 26-34; R. RAMOS FERNÁNDEZ - A. RAMOS-MOLINA.- "El monumento y el témenos ibéricos de El Parque de Elche": Serie Gran, 2. Elche, 1992. Pgs.: 42-44.

¹⁹ A. RAMOS FOLQUÉS.- "La Dama de Elche". Barcelona, 1965. Pg.: 25.

²⁰ E. LLOBREGAT- "La Dama del Cabezó Lucero". *Diario Informacion*. Alicante, 14 de Julio de 1988. Pg.: 6; "La Dama del Cabezó Lucero". *Historia 16*, XIV-154. Madrid, 1989. Pgs.: 100-104; E. LLOBREGAT - A. JODÍN. "La Dama del Cabezó Lucero". *Sagvntvm*, 23. Valencia, 1990. Pgs.: 109-122.

²¹ E. CUADRADO.- "Tres Bustos ibéricos". *A.P.L.*, XVIII. Valencia, 1987. Pgs.: 275-278. R. CASTELO.- "Nueva aportación al paisaje de las necrópolis ibéricas. Paramentos con nicho ornamental y posibles altares en la necrópolis de El Cigarralejo". *CuPAUAM*, 17. Madrid, 1990. Pgs.: 35-43.

Para mantener esta hipótesis, entre otros argumentos, se ha aludido a la falta de remate basal del busto, dato que carece de toda fundamentación puesto que precisamente el hecho de la ausencia de basa lo identifica con los otros hallazgos de bustos ibéricos hasta hoy localizados, como el procedente del Parque de Elche²² o, en su parte conservada, el localizado en el Cabezo Lucero²³, que tampoco ofrecen vestigio alguno de dicho elemento basal, al igual que ocurre con los bustos en terracota de estilo rodio, helenístico o siciliota y con el llamado busto-placa de estilo rodio procedentes del Puig des Molins²⁴, así como con el busto jónico, también en terracota, de procedencia atribuida a Samos, de la Colección Stützel que conserva el Museo Arqueológico Nacional²⁵; a los que deben sumarse los integrantes del reciente hallazgo de cinco bustos de terracota, realizado en la necrópolis púnica de Cádiz, relacionables con modelos itálicos, aunque de elaboración local, en los que, además, contrasta el delicado modelado de los rostros con el aparente descuido del resto de los acabados²⁶.

Tal vez el evidente "trabajo descuidado" de su superficie basal fuera intencionado y realizado así como alusión a su condición de imagen incompleta, de cuyo simbolismo y significado se tratará seguidamente, y con ello se pretendiera expresar la auténtica "rotura" de la obra escultórica como reflejo de su propia condición. Sólo sería lícito suponer, caso de plantear con visos de posible demostrabilidad la hipótesis de su truncamiento, que hubiera estado unida a un pilar, es decir, que hubiera sido concebida como herma. El busto unido a su pilar y el busto que pudo ser separado de aquel y de ahí esos supuestos indicios de corte, lo que no afectaría a la concepción inicial de busto y puesto que vivió largo tiempo, pudo ser, a lo largo del mismo, adaptada al modelo de figuras incompletas. Por lo tanto, con relación a la posibilidad mencionada de que la pieza haya llegado a nuestros días cortada, argumento citado en función de la irregularidad de su base con relación al acabado esencialmente frontal de la obra, considero que únicamente pudo darse esa posibilidad partiendo de la hipótesis indicada alusiva a que esta escultura hubiera sido creada como herma, como un busto unido a su pilar, y que, con posterioridad, hubiera sido separada de su soporte, hecho que ofrecería las posibles huellas de corte indicadas, pero que no afectaría a su concepción inicial de busto.

Si bien es muy lógico suponer, en función de los indicios de descuido en el corte aludido, que no debe plantearse la posibilidad de que la estatua esté cortada, sino que debe suponerse que el escultor no trabajó la zona basal, no trabajó la zona de apoyo del bloque pétreo que le sirvió para la realización del busto.

Las huellas de alcotana que conserva son pues el resultado del desbastado general del bloque de piedra, desbastado que se realizó con la finalidad de obtener determinadas proporciones en el mismo antes de iniciar el labrado de la pieza.

²² R. RAMOS.- "Obras arcaicas de escultura ibérica en el Museo Arqueológico de Elche". *B.A.E.A.A.*, 28. Madrid, 1990 Pgs.: 26-34; R. RAMOS FERNÁNDEZ - A. RAMOS MOLINA.- "El monumento y el témenos ibéricos de El Parque de Elche". Serie Gran, 2. Elche, 1992. Pgs.: 24-44.

²³ E. LLOBREGAT- A. JODIN.- "La Dama del Cabezo Lucero". *Sagvntvm*, 23. Valencia, 1990. Pgs.: 109-122.

²⁴ J. H. FERNÁNDEZ.- "Guía del Museo Monográfico del Puig des Molins". Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza, 10. Madrid, 1983. Pgs.: 68; 90; 82-83; 89; y 79.

²⁵ M. C. ALONSO - S. KARG.- "La expedición a Samos de Théodor Stützel y la colección de antigüedades donadas al Museo Arqueológico Nacional". *Bol. M.A.N.*, XII. Madrid, 1994. Pgs.: 29 y 30 (M.A.N. 19.792 - 19.818); A. ALUMONIER.- "Catalogue de terres cuites du Musée Archéologique de Madrid". París, 1921. Lám.: XX.

²⁶ ÁLVAREX, A. - CORZO, R.- "Cinco nuevas terracotas gaditanas". *Boletín del Museo de Cádiz*, VI. 1993-94. Cádiz, 1994. Pgs.: 67-82; SIBON, J. F.- "Informe de la excavación del solar de la calle J. R. Jiménez". *Boletín del Museo de Cádiz*, VI. 1993-94. Cádiz, 1994. Pgs.: 83-88; GILES, F. - SAMPIETRO, D.- "Análisis de las terracotas púnicas y sedimentos vírgenes de "paleosuelos rojos" hallados en la excavación arqueológica de la calle Juan Ramón Jiménez de Cádiz". *Boletín del Museo de Cádiz*, VI. 1993-94. Cádiz, 1994. Pgs.: 89-91.

También el razonamiento ideológico anteriormente aludido podría explicar la condición del busto como canon escultórico que precisara el modelo para las realizaciones incompletas de cuerpos antropomorfos [-27→28-] puesto que existe una etapa cronológica y cultural en la historia del busto en sí en la que aquél no era considerado como tal, sino sólo como la parte superior de un cuerpo en movimiento vertical²⁷. Constituiría pues un ánodos, término utilizado en arqueología para designar las escenas plásticas que representan personajes que emergen del suelo, de la tierra, y que responden a un tránsito ctonio, a un viaje fúnebre, a un regreso tenebroso, a una ascensión de tipo revivificador procedente del estadio infernal, pues al descenso al interior de la tierra sigue la subida al reino de la luz desde las tinieblas. Ambos viajes están documentados literariamente en relación con ceremonias en los santuarios de la diosa (PAUSANIAS.- "Periégesis", I 27, 3).

El busto es una representación simbólica en la que lo realmente importante es el significado, no la figuración. Los bustos se muestran alegóricamente cortados del resto de su cuerpo, pero esta imagen parcial que ofrecen no existiría en el pensamiento ibérico más que temporalmente, durante un instante, durante su tránsito. Pues las gentes conocedoras del ritual sabían que el personaje salía de la tierra, subía a la luz, y que inmediatamente se mostraría en su integridad corporal; o bien, que descendía al seno de esa tierra y que pronto desaparecería de su visión.

Las obras plásticas que representan bustos femeninos vestidos con túnica y manto que les cubre los hombros y no marca los brazos existieron en Rodas desde el período final del arcaísmo, por lo que su presencia en Iberia, inicialmente fruto de importaciones, puede fecharse a principios de su época clásica. En función de ello, tras el estudio de ciertas terracotas²⁸, parece probable que la presencia de modelos rodios en las costas del oeste mediterráneo no se produjese de forma casual sino que fuese consecuencia de los contactos debidos a la ruta occidental del comercio jonio-fenicio bajo la acción de su componente rodio, lo que explicaría la relación licia observable en el monumento de El Parque de Elche²⁹ y matizaría ciertos influjos debidos tanto al mundo griego hilvanado por Rodas como al oriental por Chipre.

La elaboración de bustos presupone la necesidad de introducir en el pensamiento de los artesanos griegos, y consecuentemente más tarde en el de los íberos, al igual que en el de otros pueblos relacionados con la corriente comercial y cultural indicada, la forma simbólica del prótomo con la finalidad de transmitir de modo visible el carácter ctonio de las divinidades así representadas, que precisamente por responder a esa forma constituyen manifestaciones expresivas de sus epifanías ante los humanos. Recuérdese, como ejemplificación de esta idea, que la Deméter Thesmophóros venerada en Tebas estaba representada por una estatua que consistía sólo en la mitad superior de la imagen (PAUSANIAS.- "Periégesis", IX 16, 5); y también que en el bosque sagrado de Pirea, en el santuario, las estatuas de las tres grandes divinidades ctonias, Deméter, Core y Dionisos, correspondían a imágenes de las que sólo eran visibles sus rostros (PAUSANIAS.-

²⁷ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Nuevos hallazgos en La Alcuía. Su simbología religiosa y funeraria". A.Esp.A., 62. Madrid, 1989. Pgs.: 236-240; "Simbología de la cerámica ibérica de La Alcuía". Elche, 1991. 96 pgs.;

"Consideraciones sobre la temática pintada en la cerámica ibérica de Elche". 1, S. C.. *Ann. Fac. Lettere*, XVI. Perugia, 1992. Pgs.: 171-189; "La cratera ibero-romana de La Alcuía". Hmje. E. Pla. A.P.L., Trabajos Varios, 89. *Estudios de Arqueología ibérica y romana*. Valencia, 1992. Pgs.: 175-190; "Ritos de tránsito: Sus representaciones en la cerámica ibérica". A.P. y A., 5-6. Murcia, 1992. Pgs.: 101-110; "El templo ibérico de La Alcuía. La Dama de Elche". Elche, 1995. 192 pgs.

²⁸ E. KUKAHN.- "Busto femenino de terracota de origen rodio en el ajuar de una tumba ibicenca". A.Esp.A., XXX, 95. Madrid, 1958. Pgs.: 3-14.

²⁹ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Demarcación ibérica en El Parque de Elche". XVIII C.N.A. Zaragoza, 1987. Pgs.: 681-699; "Vestigios de un posible monumento ibérico en El Parque de Elche". XIX C.N.A. Zaragoza, 1989. Pgs.: 507-515; "El monumento funerario de El Parque de Elche". XX C.N.A. Zaragoza, 1991. Pgs.: 363-372; R. RAMOS FERNÁNDEZ - A. RAMOS MOLINA.- "El monumento y el témenos ibéricos de El Parque de Elche". Serie Gran, 2. Elche, 1992. 118 pgs.

"Periégesis", II 11, 3); y que sólo una máscara con el rostro de Deméter Cidaria, conservada junto al santuario de la Eleusina, era la representación de esta diosa (PAUSANIAS.- "Periégesis", VIII 15, 3). [-28→29-]

Con relación a la aparición material del busto como forma plástica y a su desarrollo, y consecuente adopción en el arte ibérico, es posible aludir a que originariamente sólo estuvo vinculado a las representaciones de Deméter y Core y a que, según la secuencia estilística elaborada a través de los hallazgos de piezas de este tipo, los primeros ejemplares helénicos pudieron producirse en etapas relacionables con su período arcaico avanzado y que a través de su plena consolidación y difusión durante el siglo V a. J. C. se manifestaron ya en el siglo IV en obras ocasionalmente de bulto redondo, a las que en época helenística suelen incluirse los brazos. Además, a partir del siglo IV, en toda la cuenca occidental mediterránea son frecuentes los hallazgos de pebeteros en forma de busto femenino que responden a una clara función de objetos de culto y en los que la cabeza de la divinidad representada se muestra ornada con los frutos simbólicos que le son propios; y también, como paralelos a éstos, se encuentran los bustos alados de Tanit.

La concepción del busto debió responder a una forma religiosa cuya difusión se realizó a través del mundo mediterráneo grequizado³⁰, que bajo la manifestación genérica de prótomo se extendió a las representaciones de todas las divinidades ctonias del occidente mediterráneo: itálicas, etruscas, púnicas e ibéricas.

Asimismo, las abundantes terracotas que proporcionan las excavaciones de yacimientos ibéricos con representaciones de cabezas o bustos, ya mencionadas anteriormente, estatuillas truncadas en suma, de Deméter-Core, Tanit, Afrodita o Artemis responden a formas simbólicas, imágenes de diosas, que evocan su ascensión por medio de magias infernales, ya que proceden de la esfera sepulcral.

Pero esta obra escultórica no fue posiblemente la única que pudo estar presente en el templo ibérico de La Alcudia, puesto que existe la evidencia del hallazgo en aquel lugar de otra dama³¹, ésta entronizada, fragmentada e incompleta, sentada en un solio de patas verticales, de brazos bajos y almohadillados, con tallado ornamental de molduras en sus frentes y bajorrelieve serpentiforme lateral, con respaldo de aletas, de las que sólo se conserva la derecha, decoradas con una voluta de tendencia ascendente que se desarrolla con la apariencia de un elemento vegetal; los pliegues del manto de esta figura femenina se muestran escalonados y, amplios y simétricos, debieron caer a ambos lados de su cuerpo, como es apreciable en su lado derecho conservado, no obstante, estos pliegues tienen cierta movilidad y están sujetos a la altura del vientre por un broche circular de borde acordonado que desempeña la función de trabar los dos paños del manto. En el pecho muestra parte de un collar formado por un haz de gruesos hilos del que penden, sujetas por abrazaderas, unas bulas de lengüeta similares a las del tercer collar de La Dama de Elche, pero con borde acordonado. Conserva restos de pintura roja y del engobe blanco que la recubría. Entre los pliegues del manto presenta su mano derecha, en cuya muñeca ostenta una pulsera serpentiforme, que,

³⁰ E. KUKAHN.- "Busto femenino de terracota de origen rhodio en el ajuar de una tumba ibicenca". A.Esp.A., XXX, 95. Madrid, 1958. Pg.: 13.

³¹ A. RAMOS FOLQUÉS.- "Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche". A.Esp.A., 81. Madrid, 1950. Pgs.: 353-359; "Sobre escultura y cerámica ilicitana". E.I., 3. Valencia, 1955. Pgs.: 9-23; "Excavaciones en La Alcudia". N.Arq.H., III y IV (Campañas 1949-1950). Madrid, 1956. Pgs.: 104-108; "La escultura ibérica de Elche". V Int. Cong. Fréhggeschichte. Berlín, 1961. Pgs.: 691-694; R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "La ciudad romana de Ilici". I.E.A., II-7. Alicante, 1975. Pgs.: 112-116; "El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche". Elche, 1995. Pgs.: 117-119.

apoyada en la rodilla, sostiene unos frutos de adormidera, símbolo tanto del mundo onírico como del sueño eterno, de la muerte misma. Estos fragmentos escultóricos parecen aludir a la representación de una mujer ya sin vida terrenal, difunta, para cuyo recuerdo y posible veneración se realizó la estatua, que tal vez responda a otra de las sacerdotisas del templo si es válida la equiparación intercultural y es lícito utilizar las palabras de Pausanias que mencionan la existencia de sus representaciones ante los templos y los santuarios³². Luego la que llamamos Dama de Elche no debió ser una pieza aislada sino que pudo formar parte de un conjunto de representaciones escultóricas similares a ella. [-29→30-]

Además, también en la plástica religiosa de los iberos pudieron existir, como en otras culturas mediterráneas, imágenes de culto que generalmente eran tallas de madera susceptibles de ser revestidas de ropajes y adornos reales, es decir, imágenes realizadas para ser vestidas y enjoyadas, "imágenes de vestir" si utilizamos la terminología popular todavía vigente, en cuya custodia participaran gentes piadosas dedicadas al cuidado de su mantenimiento y a la aportación de ropas y adornos entregados como expresión de su devoción. Imágenes que tuvieron que ser de madera para permitir estos usos y que enlazarían con la supuesta tradición "xoánica" de la producción escultórica ibérica. Imágenes apropiadas para la práctica de ritos, como procesiones o escenificaciones, para los que no podría ser utilizada una escultura de piedra y que además permitían la renovación de sus ropas y el uso de adornos. Imágenes de madera como la que existió en el templo de Afrodita en Efeso (PLINIO: N.H. 16, 213), obra escultórica con la que los hallazgos ilitanos parecen tener una probable relación.

Con relación a la existencia en Iberia de imágenes de madera, realizadas para ser vestidas con ropas y atuendos auténticos, no existe documentación directa aunque sí existen indicios alusivos a cultos que suscitan su presencia y abundantes testimonios indirectos correspondientes al mundo mediterráneo de su época que de forma complementaria son susceptibles de utilización³³. Recuérdese que Pausanias alude a abundantes imágenes de este tipo, esencialmente a figuras femeninas a las que los fieles regalaban joyas para su adorno ("Periégesis" IX, 41, 2-3), que tal vez por la apariencia humana que les confería tanto el propio vestido de telas tejidas con los materiales de uso contemporáneo como incluso la posibilidad de la utilización de pelucas aproximaban a estas imágenes al ya indicado porte femenino y lograban la captación de fieles. Con relación a estas costumbres puede mencionarse el hecho referido a que en la ciudad hispánica de Acci fue localizada una inscripción dedicada a Isis ("CIL" II, 3386) que menciona una donación realizada a dicha diosa consistente en joyas de adorno femenino: pendientes, brazaletes, anillos... piezas todas de uso y, consiguientemente, de utilización en el ornato de la imagen. Argumento éste que evidencia una posible identidad en cuanto a las expresiones de religiosidad entre el mundo griego y el hispánico, y que hace verosímil tanto la existencia en Iberia de este tipo de imágenes como la conveniencia de su estancia en los templos, al mismo tiempo que proporciona lecturas aplicadas a esta imaginería que, a través de los textos griegos, adquieren visos de realidad.

No creo que la representación que supone la Dama de Elche pueda ser considerada bajo ese aspecto ahora mencionado, pero la hipótesis alusiva a que así hubiera sido forma ya parte del estudio general de esta pieza³⁴ y debe ser tenida en cuenta. Aunque, con respecto a ella, existe un matiz diferenciador entre la supuesta "imagen de vestir" que "petrificada" originara la obra escultórica de la Dama de Elche y el retrato de una figura humana al que parece responder el busto indicado, pues la "imagen de vestir" sería la imagen de la divinidad en sí misma, una figura

³² PAUSANIAS.-"Periégesis", II 38, 8; y VII 25, 7.

³³ A. GARCÍA Y BELLIDO.- *España y los españoles de hace 2.000 años según la Geografía de Estrabón*. Madrid, 1945. Pgs.: 587-589.

³⁴ M. BENDALA.- "Reflexiones sobre la Dama de Elche". *R.E.Ib.*, 1. Madrid, 1994. Pgs.: 85-105.

idealizada y expuesta en el templo para presidir el culto y los ritos; mientras que la Dama de Elche sería el retrato de una de las sacerdotisas de la diosa, revestida con su indumentaria propia, que a su vez reflejaba una faceta de la imagen de la diosa en cuanto a que había recibido el espíritu de aquella divinidad debido a su condición religiosa.

Indudablemente, pudo existir una "imagen de vestir" al igual que existió una sacerdotisa revestida como tal, pero si, en su caso, se reprodujo en piedra la "xoana", cuando se hizo se esculpió con el rostro de un modelo vivo, es decir, real, teniendo en cuenta además que el revestido ritual de la sacerdotisa respondería al supuesto para la diosa. [-30→31-]

Con relación a la problemática referida a si esta obra reproduce la imagen de una mujer mortal o de una diosa o a si reunía ambas apariencias a la vez para expresar la unidad de lo divino y lo humano, existen también interpretaciones distintas. Pudiera tratarse de una mujer ricamente ataviada o pudiera ser la figura ideal de una diosa, o incluso una ambigua manifestación de las dos.

Puesto que ninguna otra escultura ibérica alcanza, entre todas las descubiertas, la perfección de la Dama de Elche, se ha supuesto que acaso ésta no fuese una Dama como las demás sino una diosa "ataviada con todos los adornos que la devoción ibérica era capaz de colmarla"³⁵. Aunque esa perfección aludida creo que no debe estar en función de su identidad sino en la de la genialidad de su autor, el escultor que supo aunar con absoluta personalidad el gusto orientalizante con los patrones griegos.

Por otra parte, también supuestamente, se pensó que el hecho de su ocultación en un escondrijo protegido por losas, condicionante que ha dado como resultado que ésta sea la única pieza de La Alcudia que nos ha llegado intacta, era un argumento para "creer que para los ilicitanos no era una estatua ordinaria", lo que tampoco puede atribuirse inequívocamente a que fuese una representación de su diosa en cuanto a tal porque pudo existir una devoción hacia una determinada sacerdotisa, que fuera la reproducida en esta obra, y a la divinidad que representó, veneración que guardó la memoria de su pueblo y de ella su afán de protección.

Tanto si la Dama de Elche fue una diosa o si fue un personaje femenino auténtico, reproduce o bien otra imagen sagrada o bien un modelo real vivo. En ambos casos debe valorarse que los elementos ornamentales de la obra son fiel reflejo de la realidad de unas joyas, un tocado y unas ropas y de la disposición que adoptan al ser utilizadas: alusión que es deducible tanto de la minuciosa representación de los elementos ornamentales, de los sistemas de fijación de su tocado y de la disposición que adquieren al quedar colocados sobre un modelo real. De todo ello puede deducirse que la Dama de Elche reproduce otra, y consecuentemente, o bien responde a un retrato del natural o bien a la copia de una imagen pero, en este caso, a esa imagen se le dio el rostro de una auténtica mujer.

Por todo lo ya expuesto parece evidente que la imagen representada en esta obra hoy llamada Dama de Elche es sin duda el retrato de una mujer real³⁶, mujer que en parte de su tocado responde a la ya indicada descripción de Artemidoro alusiva al adorno en el vestir de ciertas hembras de Iberia. Es una mujer, y además la escultura responde a un retrato, a la copia de un modelo real, puesto que no se da en ella la perfección física de la divinidad: sus dos mitades del rostro no son iguales; y no sería válido admitir en este sentido la imperfección de la obra realizada por el artista, que manifestó unas extraordinarias dotes y supo tratar el arte del retrato. Muy al

³⁵ A. BLANCO.- "La Antigüedad", 2. *Historia del Arte Hispánico*, I. Madrid, 1981. Pg.: 49.

³⁶ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Aspectos iconográficos de la Gran Diosa de Elche en los períodos ibéricos". *Zephyrus*, XLIII (Col. Int. Religiones Prehistóricas). Salamanca, 1992. Pgs.: 321-328; "Los Museos Arqueológico de Elche y La Alcudia". *Nuestros Museos*, XIII. Valencia, 1989. Pgs.: 133-139; "La Dama de Elche". *Madrid*, 4. Madrid, 1991. Pgs.: 116-119; "El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche". Elche, 1995. Pgs.: 123-133.

contrario, como ya se indicó, la obra es fiel reflejo de una mujer que ofreció su rostro a la estatua divina³⁷.

Además, en el ambiente mediterráneo helenizado, del que participaron los iberos, pudo ser usual el hecho de situar ante los templos "estatuas de mujeres que fueron sacerdotisas" de la diosa, al igual que en la entrada de los santuarios "hay estatuas de mujeres en piedra, de muy buen arte, y de las que dicen los del país que representan sacerdotisas..." (PAUSANIAS.- "Periégesis", II 38, 8; y VII 25, 7).

Es oportuno recordar que en la escultura chipriota clásica, aquella de los bellos rostros con dulce sonrisa jónica, la divinidad femenina, se confundía con su sacerdotisa. Asimismo, en el occidente mediterráneo, dada la vinculación entre el mundo chipriota y el púnico, que a su vez enlaza con el área ibérica, [-31→32-] puede ser válida una probable correlación iconográfica en cuanto a las representaciones de las divinidades, y supuesto que en aquellas tierras la imagen de la divinidad responde a la de su sacerdotisa, es consecuente aceptar que en la Iberia clásica³⁸, bajo un cierto matiz helénico, se produjese la misma asociación: la Dama fue el retrato de la gran sacerdotisa de la diosa de Elche. Por ello las llamadas Damas ibéricas no son en sí la divinidad sino retratos de sus sacerdotisas, pues la divinidad femenina sólo se representó como el reflejo que causaba la propia divinidad en aquellas. Así, el cuerpo físico de la sacerdotisa era parte constitutiva del ser divino y su fisonomía pasaba a ser receptáculo terrestre del espíritu de la diosa.

En este sentido, es también significativo aludir a la ausencia de imágenes en Sicilia, puesto que en esta isla, tanto en la zona griega como en la púnica, tras una etapa Arcaica (s. VII-VI a. J. C.) y entre aquella y su período Helenístico (s. III-I a. J. C.) se desarrolló su etapa Clásica caracterizada por la carencia de documentación que, sin embargo, sí ofrecen, fruto de relaciones orientalizadas, las etapas mencionadas entre las que ésta se sitúa³⁹.

La documentación cronológica que permite situar la etapa de producción de esta obra, puede verse precisada en Elche por la fijación de la época de tránsito entre los períodos arcaico y clásico de la secuencia cultural ibérica, puesto que sus estratos arqueológicos respectivos han quedado avalados por los conjuntos materiales hallados en El Parque y La Alcudia.

El primero de estos yacimientos precisa, con su documentación, una etapa comprendida entre la segunda mitad del siglo VI y el año 410 a. J. C.; y el segundo, que en la etapa siguiente asocia a sus hallazgos escultóricos las cerámicas áticas de figuras rojas y la significativa ausencia de cerámicas campanienses, megáricas y calenas, que se sitúa entre aquel año 410 y el inicio del último cuarto del siglo III a. J. C.

Parece que el tipo de representaciones pertenecientes a época arcaica, en general, no sólo referidas a piezas como la esfinge de El Parque y a su conjunto escultórico⁴⁰ para el que existen datos precisos, son anteriores al siglo IV a. J. C. Así, los monumentos funerarios licios, con los que los hallazgos ilycitanos de El Parque tienen evidentes paralelismos, ofrecen tanto una evolución de formas arquitectónicas y plásticas como ideológicas, debido a que la progresiva helenización restringió buena parte de las tradiciones indígenas y de las aportaciones orientales⁴¹.

³⁷ G. NICOLINI.- "Techniques des Ors Antiques", I. Picard E., 1990. Pg.: 618.

³⁸ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Demarcación ibérica en El Parque de Elche". XVIII C.N.A. Zaragoza, 1987. Pgs.: 681-699; "Novedades escultórico-arquitectónicas en La Alcudia". R.E.lb., 1. Univ. Autónoma de Madrid, 1995. Pgs.: 107-114.

³⁹ G. SFAMENI.- *I culti orientali in Sicilia*. Leiden, 1973. Pgs.: 101-103.

⁴⁰ R. RAMOS FERNÁNDEZ - A. RAMOS MOLINA.- "El monumento y el témenos ibéricos del Parque de Elche". Serie Gran, 2. Elche, 1992. Pgs.:35-72.

⁴¹ P. DEMARGNE.- "Fouilles de Xanthos", V. París, 1974. Pg.: 121.

Además, las diferenciaciones aludidas tienen una significativa expresión en el estudio del busto de guerrero incompleto de El Parque, obra asociada al conjunto escultórico de la esfinge mencionada, del que se conserva su mitad izquierda⁴², que se muestra tocado con una hombrera con adorno ondulante que desciende en disminución hasta el talle, que se prolonga en cruzado por la espalda y que en su zona pectoral se encuentra sujeta por una especie de cinto que la abraza, lugar en el que se observa también la presencia de la empuñadura de un puñal en posición oblicua. Indumentaria ésta que es similar a la del "guerrero herido" de Porcuna⁴³, si bien la ilicitana es una obra arcaica y de diferente escuela, realidad que [-32→33-] queda patente al intentar comparar esta pieza con el busto de guerrero con pectoral de La Alcudia o con alguno de los otros bustos fragmentados⁴⁴ de su conjunto pertenecientes a época clásica, comparación que evidencia técnicamente la diferencia del alisado de superficies y del tratamiento de aristas y biselados, y que también queda manifiesta por la temática genérica representada, orientalizante y helenizada respectivamente.

El Parque contiene un período de aquella secuencia ibérica que expresa la existencia de unas manifestaciones de época arcaica caracterizadas por la escultura en piedra identificable por su esquematismo idealizado de líneas marcadas y raíz orientalizante, con tendencia al realismo, y por la cerámica pintada, ocasionalmente bicroma, con motivos geométricos, realizados a peine así como con temas esquemáticos; también por las ánforas odriformes de labio almendrado, por las vasijas con asas montadas de tipo espuerta y por la ausencia casi total de cerámica ática de figuras rojas. Sus obras escultóricas son anteriores a finales del siglo V a. J. C., puesto que el conjunto cerámico a que están asociadas, además de presentar la indicada ausencia casi total de cerámica ática de figuras rojas, se inserta plenamente en el primer período ibérico de La Alcudia, correspondiente a su estrato ibérico arcaico, y también porque el estudio de las cerámicas de El Parque aporta el dato cronológico referente al momento último de actividad del yacimiento en época ibérica, dato que ha sido obtenido en función de que la pieza datable más moderna de las encontradas en los trabajos de excavación del estrato ibérico de este yacimiento, y en concreto en la zona del alineamiento pétreo, es un fragmento de asa de una cratera de columnas ática que en nuestra Península puede situarse entre los años 440 y 430 a. J. C., y que como fecha más tardía alcanza el ya citado 410 a. J. C., según la catalogación facilitada por el Dr. Olmos Romera⁴⁵.

Por ello el estrato ibérico arcaico del yacimiento de El Parque, extensible de forma complementaria en su aspecto cronológico al correspondiente en La Alcudia, puede situarse entre un momento impreciso de inicios de la segunda mitad del siglo VI y el año 410 a. J. C.

Por todo lo argumentado parece evidente que esta obra escultórica, la Dama de Elche, que estilísticamente puede ser relacionada con modelos rodios cuya difusión occidental ha sido fijada en la segunda mitad del siglo V a. J. C., puede fecharse, tanto por sus parentescos como por los tipos

⁴² R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Demarcación ibérica en el Parque de Elche". XVIII C.N.A. Zaragoza, 1987. Pgs.: 684 y 685, lám.: 4.c; "Obras arcaicas de escultura ibérica en el Museo Arqueológico de Elche". B.A.E.A.A., 28. Madrid, 1990. Pgs.: 28 y 29. Fig.: 2.

⁴³ J. A. GONZÁLEZ NAVARRETE.- "Escultura ibérica del Cerrillo Blanco". Madrid, 1987. Pgs.: 67-70, escultura né 8; J. M. BLÁZQUEZ - J. A. GONZÁLEZ NAVARRETE.- "The Phokaian Sculpture or Obulco in Southern Spain". A.J.A., 89. Pg.: 67, lám.: 18 y fig.: 19. 1984; A. BLANCO FREIJEIRO.- "Las esculturas de Porcuna, I. Estatuas de guerreros". B.R.A.H., CLXXXIV-III. Madrid, 1987. Pgs.: 429 y 430. Figs.: 14 y 15.

⁴⁴ A. RAMOS FOLQUÉS.- "Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche". A.Esp.A., 81. Madrid, 1950. Pgs.: 353-359; "Sobre escultura y cerámica ilicitanas". E.I., 3. Valencia, 1955. Pgs.: 9-23; "Excavaciones en La Alcudia". IV. Arq. H., III y IV. Madrid, 1956. Campañas 1949, 1950. Pgs.: 104, 105 y 108; "La escultura ibérica de Elche". V Int. Cong. Fréhggeschichte. Berlín, 1961. Pgs.: 691-694; R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "La ciudad romana de Ilici". Alicante, 1975. Pgs.: 112-116; "El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche". Elche, 1995. Pgs.: 115-122.

⁴⁵ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Vestigios de un posible monumento ibérico en el Parque de Elche". XIX C.N.A. Zaragoza, 1989. Pgs.: 510 y 511.

de joyas que reproduce o por su asociación al conjunto escultórico del templo ibérico de La Alcudia, en el denominado período ibérico clásico⁴⁶, si bien las precisiones aportadas por su factura y por su ornamentación determinan su esculpido entre los últimos años del siglo V y la primera mitad del IV a. J. C.

⁴⁶ R. RAMOS FERNÁNDEZ.- "Demarcación ibérica en El Parque de Elche". *XVIII C.N.A.* Zaragoza, 1987. Pgs.: 681-699; "Los Museos Arqueológicos de Elche y La Alcudia". *Nuestros Museos*, XIII. Valencia, 1989. Pgs.: 83 y 84; "Obras arcaicas de escultura ibérica en el Museo Arqueológico de Elche". *B.A.E.A.A.*, 28. Madrid, 1990. Pgs.: 26-34; "Los templos ibéricos de La Alcudia de Elche". A.P. y A., 7-8. Pgs.: 87-95. Universidad de Murcia, 1992; "El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche". Elche, 1995. 191 pgs.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTINI, E. (1907): "Fouilles d'Elche". *Bulletin Hispanique* (1906-1907). Bordeaux.

ALONSO, M. C. - KARG, S. (1994): "La expedición a Samos de Théodor Stétzel y la colección de antigüedades donadas al Museo Arqueológico Nacional". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII: 29 y 30 (Museo Arqueológico Nacional 19.792 - 19.818). Madrid.

ALUMONIER, A. (1921): *Catalogue de terres cuites du Musée Archéologique de Madrid*, lám. XX. París.

ÁLVAREZ, A. y CORZO, R. (1994): "Cinco nuevas terracotas gaditanas". *Boletín del Museo de Cádiz*, VI, 1993-94: 67-82. Cádiz.

BAZIN, G. (1943): "Les Echanges franco-espagnols". *Revue des Beaux Arts de France*, 11. París. BLANCO FREIJEIRO, A. (1960): Die Klassischen Wurzeln der Iberischen Kunst. Madrider Mitteilungen, 1: 116, lám. 23-b. Heidelberg; (1981): La Antigüedad, 2. Historia del Arte Hispánico, I. Madrid; (1987): Las esculturas de Porcuna, I. Estatuas de guerreros. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXXIV-111: 429 y 430. Madrid; (1988): "Los primeros españoles". *Historia del Viejo Mundo*, 1. Historia, 16. Madrid.

BENDALA, M. (1994): "Reflexiones sobre la Dama de Elche". *Revista de Estudios Ibéricos*, 1: 85-105. Madrid.

BLÁZQUEZ, J. M. - GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A. (1984): "The Phokaian Sculpture or Obulco in Southern Spain". *American Journal of Archaeology*, 89: 67.

CASTELO, R. (1990): "Nueva aportación al paisaje de las necrópolis ibéricas. Paramentos con nicho ornamental y posibles altares en la necrópolis de El Cigarralejo". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17: 35-43. Madrid.

CUADRADO, E. (1987): "Tres Bustos ibéricos". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVIII: 275-278. Valencia.

DELAUNAY, J. M. (1994): "Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au coeur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)". Madrid.

DEMARGNE, P. (1974): Fouilles de Xanthos, V. París.

ECHALLIER, J. C. - MONTENAT C. (1977): *Nota sobre la procedencia de las rocas utilizadas en las esculturas ibéricas de La Alcudia*. Instituto de Estudios Alicantinos, 20-II: 7-10. Alicante.

FERNÁNDEZ, J. H. (1983): *Guía del Museo Monográfico del Puig des Molins*, Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza, 10: 68; 90; 82-83; 89; y 79. Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1943): *La Dama de Elche*. Madrid; (1945): *España y los españoles de hace 2.000 años según la Geografía de Estrabón*. Madrid.

GILES, F. - SAMPIETRO, D. (1994): "Análisis de las terracotas púnicas y sedimentos vírgenes de paleosuelos rojos hallados en la excavación arqueológica de la calle Juan Ramón Jiménez de Cádiz". *Boletín del Museo de Cádiz*, VI, 1993-94: 89-91. Cádiz.

GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A. (1987): *Escultura ibérica del Cerrillo Blanco*. Madrid.

HÜBNER, E. (1898): Die buste von Illici. Jahrbuch des Archaeologischen Instituts, XIII: 114-134.

IBARRA RUIZ, P. (1926): *Elche: Materiales para su historia*. Cuenca.

KUKAHN, E. (1958): "Busto femenino de terracota de origen rhodio en el ajuar de una tumba ibicenca". *Archivo Español de Arqueología*, XXX, 95: 3-14. Madrid.

LLOBREGAT, E. (1988): "La Dama del Cabezo Lucero", *Diario Informacion*, 14 de Julio, pp. 6. Alicante; (1989): "La Dama del Cabezo Lucero", *Historia 16*, XIV-154:100-104. Madrid.

LLOBREGAT E. - JODIN. A. (1990): "La Dama del Cabezo Lucero". *Sagvntvm*, 23: 109-122. Valencia.

MONREAL, L. (1975): Dama de Elche. *Gran Enciclopedia Larousse*, IV: 122. Barcelona.

NICOLINI, G. (1990): *Techniques des Ors Antiques*, I. Picard Ed.

PARIS, P. (1898a): "Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé a Elche". *Monuments et Memories*, V (2^é fasc.): 1-32. Fondation E. Piot. París; (1898b): "Le buste d'Elche au Musée du Louvre". *La Revue de L'Art*, 2^é, III, 3: 193-202. París; (1903): *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. París; (1907): "Promenades archéologiques en Espagne: Elche". *Bulletin Hispanique*, IX-4.11: 317-334. Bordeaux; (1910): *Promenades Archéologiques en Espagne*. París.

PAUSANIAS: *Periégesis*.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1975): *La ciudad romana de Ilici*. Instituto de Estudios Alicantinos, II-7. 319 pp. Alicante; (1987a): "La escultura antropomorfa de Elche". *Escultura ibérica. Revista de Arqueología*. Madrid; (1987b): "Demarcación ibérica en El Parque de Elche", *XVIII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 681-699. Zaragoza; (1989a): "Nuevos hallazgos en La Alcudia. Su simbología religiosa y funeraria", *Archivo Español de Arqueología*, 62: 236-240. Madrid; (1989b): "Vestigios de un posible monumento ibérico en El Parque de Elche", *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 507-515. Zaragoza ; (1989c): "Los Museos Arqueológicos de Elche y La Alcudia". *Nuestros Museos*, XIII: 133-139. Valencia; (1990): "Obras arcaicas de escultura ibérica en el Museo Arqueológico de Elche", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 28: 26-34. Madrid; (1991 a): *La Dama de Elche*. Madrid, 4: 116-119. Madrid; (1991 b): *Simbología de la cerámica ibérica de La Alcudia*. 96 pp. Elche; (1991 c): "El monumento funerario de El Parque de Elche", *XX Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 363-372. Zaragoza; (1992a): "Consideraciones sobre la temática pintada en la cerámica ibérica de Elche", 1, *Studi Classici, Ann. Fac. Lettere*, XVI: 171-189. Perugia; (1992b): *La crátera ibero-romana de La Alcudia, Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla*, Servicio de Investigación Prehistórica, Trabajos Varios, 89: 175-190. Valencia; (1992c): "Ritos de tránsito: Sus representaciones en la cerámica ibérica", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 5-6: 101-110. Murcia; (1992d): "Aspectos iconográficos de la Gran Diosa de Elche en los períodos ibéricos". *Zephyrus*, XLIII (Col. Int. Religiones Prehistóricas): 321-328. Salamanca; (1992e): "Los templos ibéricos de La Alcudia de Elche". *Archivo de Prehistoria y Arqueología*, 7-8: 87-95. Universidad de Murcia; (1995a): *El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche*. Elche, 192 pp.; (1995b): "Novedades escultórico-arquitectónicas en La Alcudia". *Revista de Estudios Ibéricos*, 1: 107-114. Universidad Autónoma de Madrid.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. - RAMOS MOLINA, A. (1992): *El monumento y el témenos ibéricos de El Parque de Elche*, Serie Gran, 2, 118 pp. Elche.

RAMOS FOLQUÉS, A. (1944): "La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio". *Archivo Español de Arqueología*, 56: 252-269. Madrid; (1945): *La Dama de Elche*. 36 pp. Madrid; (1947): "La Dama de Elche. Datos para su cronología". *III Congreso Arqueológico del Sureste Español*. Pgs.: 153-158. Murcia; (1950): "Hallazgos escultóricos en La Alcudía de Elche". *Archivo Español de Arqueología*, 81: 353-359. Madrid; (1952): "La escultura ibérica y las excavaciones de Albertiní en La Alcudía". *Archivo Español de Arqueología*, 85: 119-123. Madrid; (1955): "Sobre escultura y cerámica ilicitanas". *Estudios Ibéricos*, 3: 9-23. Valencia; (1956): "Excavaciones en La Alcudía, Campañas 1949-1950". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, III y IV: 104-108. Madrid; (1961): "La escultura ibérica de Elche". *V Int. Cong. Frühgeschichte*. Pgs.: 691-694. Berlín; (1965): *La Dama de Elche*. Ed. Peñíscola, 59 pp. Barcelona; (1974): *La Dama de Elche*. 50 pp. Elche.

REINACH, T (1898): "La Tête d'Elche au Musée de Louvre". *Revue des études grecques*: 39-60. París.

SFAMENI, G. (1973): *I culti orientali in Sicilia*. Leiden.

SIBON, J. F. (1994): "Informe de la excavación del solar de la calle J. R. Jiménez". *Boletín del Museo de Cádiz*, VI, 1993-94: 83-88. Cádiz.