

La Dama de Elche tras diez años polémicos

JOHN F. MOFFITT
New Mexico State University
moffittj@nmsu.edu

Recepción: junio 2005
Aceptación: noviembre 2005

Hace exactamente diez años publiqué un libro sobre la *Dama de Elche*, con el que creo haber ofendido a muchos españoles¹. (Figuras 1 y 2) Al contrario, el verdadero y único propósito de mi libro era exponer una simple cuestión, sólo una: ¿Cuándo fue exactamente realizado este atractivo busto, ahora llamado «La Dama de Elche»? Parece una pregunta bastante simple, de modo que me pregunto ¿por qué seguían las polémicas que voy a examinar aquí? A lo mejor la razón es que el *establishment* arqueológico español quiere fechar el busto bello hacia 450 a.C., mientras que yo sostengo, por el contrario, que se talló la obra mucho después, precisamente en el año 1897, o sea hace sólo 108 años.

Comenzaré dando cuenta del contexto profesional y la metodología que informaban mi investigación histórico-artística. El contexto global puede resumirse brevemente con lo dicho por Frank Arnau, el autor de *Kunst der Fälscher der Kunst* (1961), es decir, «la historia del arte es al mismo tiempo la historia de las falsificaciones.» Dada la ubicuidad de las falsificaciones de obras de arte, como primer paso, «el experto “percibe” la falsificación, pero ésta no siempre puede ser demostrada». A resultas de lo cual, y sobre todo en el caso de la rarísima *Dama de Elche*, es más probable que se susciten tales percepciones negativas, y tanto más probable cuanto más vieja se pretende que sea la obra bajo sospecha: «Cuanto mayor es la distancia temporal que separa a un original de su imitación,

¹ J. F. Moffitt (1996a), traducción (con revisiones) de *Art Forgery: The Case of the Lady of Elche*, Gainesville: University Press of Florida, 1995 (324 pp.). Para un reconocimiento (negativo) del impacto inmediato de mi libro en España, ver R. Olmos (ed.) (1996a), pp. 25-26, 40. A lo largo de esta colección de ensayos eruditos, los varios autores admiten libremente la naturaleza especulativa (o meramente hipotética) de los estudios ibéricos, aún hoy día; para el reconocimiento del hecho de una cantidad (!grande!) de arte ibérico falsificado, incluso antes de 1897, ver pp. 30-31 (ver también la nota 8 abajo). Existe también un reciente estudio monográfico del busto, escrito por el dueño actual del «parque temático arqueológico» de La Alcudia, sobre todo interesante por haber evitado toda mención de mi libro ya notorio, ver Ramos Fernández (1997). Para saborear dos puntos de vista, totalmente opuestos, sobre mis argumentos, ver los de Quesada Sanz (negativo) y Mari Coy (positivo) (Quesada Sanz y Coy, 1999), «La Dama de Elche, ensombrecida por 52-59).



Figura 1. Dama de Elche: vista frontal. Busto de piedra caliza, 56 cm. De altura. Fechado hacia 450 a.C. (como suele afirmarse, también es corriente fecharlo hacia 150 d.C.) o hacia 1896-1897 d.C. (tal y como aquí se afirma). Madrid. Museo Arqueológico Nacional.



Figura 2. Dama de Elche: vista trasera, con oquedad semejante a una caja.

tanto más fácilmente puede demostrarse la falsificación a base de crítica de estilo». Lo que inicialmente el ojo informado del *connoisseur* (un perito experto en la materia artística en cuestión) sospecha que sea una obra falsificada luego ha de probarse como tal y, afirma Arnau, «solamente el examen químico y físico es el que en última instancia puede decidir acerca de lo que es auténtico o falso». (Arnau, 1961, pp. 226-7, 234, 340)². Según Francis V. O'Connor, un reconocido *connoisseur* del arte moderno,

Tradicionalmente, el historiador del arte ha tenido tres instrumentos importantes para determinar la autenticidad de una obra dada de arte, y estos pueden listarse en el orden de su aparente capacidad para obrar la «verdad»: el análisis científico, la documentación histórica, y la inspección por parte de un ojo sabio—o sea del connoisseur. Dado que la habilidad del connoisseur

² Actualmente, la mejor introducción a las falsificaciones de arte y sus contextos culturales es un catálogo de exhibición masivo donde se van examinando más de 600 objetos de arte en todos los medios y de todas las épocas, y con excelentes ensayos metodológicos y con una amplia bibliografía especializada: Mark Jones (ed.) (1990).

para percibir la certeza de una obra típicamente antecede la necesidad del laboratorio o archivo, la idea del connoisseurship es pues fundamental en todo acto de autenticación— y es lo más difícil de entender por parte del laico (Spencer, 2004, 6)³.

Ronald D. Spencer, un especialista en la problemática forense asociada con la autenticación del arte, explica que «Tres líneas de cuestionamiento son básicas para determinar la autenticidad de una obra de arte: (1) la procedencia de la obra; (2) la aplicación de “connoisseurship” a los aspectos visuales y físicos de la obra, y (3) los resultados de exámenes científicos para determinar las propiedades de la obra». El requisito fundamental que hemos llamado *procedencia*, se define como

Una historia cronológica de una obra de arte trazada hacia el creador siguiendo las huellas de toda una cadena de transferencias entre distintos dueños y poseedores y localidades y de su eventual publicación, reproducción, y de muestras públicas. Un análisis de procedencia puede revelar su pertenencia, su estatus anterior, además de su condición o el hecho de una restauración (así, una reatribución posible) y la misma autenticidad [...] La procedencia como historia puede ser oral o escrita. Las fuentes documentales [incluyen] libranzas, facturas de transporte, testamentarias, disposiciones, catálogos y/o catálogos razonados (Spencer, 2004, 195 y 199)⁴.

Como veremos en seguida, aquel primer requerimiento para establecer la autenticidad —la «procedencia»— se halla netamente ausente en el caso de la *Dama de Elche*; también omiso es intento alguno de examen científico —no importa que se haya solicitado repetidas veces que la *Dama de Elche* sea sometida a pruebas tales.

Dicho esto, permítanme ahora revisar los datos conocidos e incuestionables sobre la tan amada *Dama de Elche*. Hay que notar, en primer lugar, que el trabajo no fue firmado ni fechado por su autor, quien quiera que haya sido. Por lo tanto, no puede decirse exactamente cuándo y por quién fue concebida la en-

³ «The art historian has traditionally had three major tools for determining the authenticity of a given work of art, which can be listed in the order of their seeming capacity for «truth»: scientific analysis, historical documentation, and visual inspection by a knowing eye —or connoisseur. Since the ability of the connoisseur to perceive the rightness of a work usually precedes the need for the lab or the archive, the idea of connoisseurship is crucial to the whole matter of authenticity— and it is the most difficult for the layperson to understand.»

⁴ «Three lines of inquiry are basic to the determination of authenticity in art: (1) the provenance of the work, (2) the application of connoisseurship to the work’s visual and physical aspects, and (3) the results of scientific testing to determine the work’s physical properties... Provenance is a chronological history of a work of art traced to the creator by tracking the chain of transfer of ownership and possession, location, publication, reproduction, and display. An analysis of provenance may reveal ownership, prior status, condition, restoration (hence, possible reattribution) and authenticity... Provenance as history can be oral or written. Documentary sources [include] bills of sale, bills of lading, testamentary, disposition, catalogues and/or catalogues raisonnés.»

cantadora pieza. El hecho de que el busto no posee ninguna inscripción legible de su autor, proclamando con orgullo en cualquier lengua antigua alguna cosa como: «Yo, Juan Español Ibero, un magnífico y consumado escultor ibérico, realicé orgulloso el busto de esta hermosa señora, Doña Fulana de Tal, “Reina de los Moros”, por encargo de mi generoso patrón, Don Fulano de Tal y Cual; como fue hecho, aquí mismo en Elche (digo *Ilici*) en el mismo año 450 a.C.» Aunque si hubiese aparecido semejante fecha inscrita así —«antes de Cristo»— ésta nos resultaría hoy sospechosamente anacrónica.

En resumen, la discutida *Dama de Elche* (que algunos se atreven ya a llamar «*ilícita*») se nos presentó hace un siglo y pico, en el año 1897, el mismo año, de hecho, en que salió de tierra ilicitana sin ningún tipo de documentación que atestiguará su actualmente asignada función y cronología oficiales, y señalada como «*ibera*» y «*antigua*». Por lo tanto, la procedencia del maravilloso busto está sujeta a dudas. Así que —¡sorpresa!— alguien ha sido tan atrevido como para cuestionar el certificado de nacimiento que sus compatriotas españoles le asignaron hace un siglo. Pero, señoras y señores, españoles todos, si no les gusta mi argumento, no se quejen: ¡hagan *algo* al respecto! Esto significa proponer evidencias más concluyentes que demuestren lo contrario, presentándolas como pruebas científicas. Y deben estar de acuerdo en que los argumentos *ad hominem*, que ya he sufrido bastantes, no son suficientes.

Permítanme revisar una vez más los pocos detalles conocidos e indiscutibles sobre los orígenes del enigmático busto. Como si fuese algo nunca visto por los eruditos, la maravillosa pieza hizo su aplaudido estreno mundial en agosto de 1897, desde un paraje polvoriento llamado La Alcudia, cerca de Elche (Figura 3). Hay que subrayar el hecho de que se descubrió de una manera *amateur*; fue trabajo de principiantes, e incluso harto sospechoso⁵. Este es nuestro primer «hecho». Una vez que hizo su maravillosa epifanía, ya todo el mundo tuvo que reconocerla como tal, es decir, una «antigüedad» de primera calidad. La verdad es que no había nada parecido a ella. Incluso hoy, permanece como algo único.

Unos pocos meses después, y desde muy cerca del famoso lugar donde la *Dama de Elche* había sido milagrosamente encontrada (Figura 3), fue oportunamente desenterrada del mismo modo inexperto, otra pieza que también he expuesto y denunciado como falsificación descarada: el llamado «*Guerrero Ibero con falcata*», exhibido ahora al lado de la *Dama de Elche* en el mismo Museo Arqueológico Nacional⁶ (Figura 4). Dicho fragmento *ha de ser falso*, pues se

⁵ Para una narración detallada de las circunstancias harto dudosas del hallazgo del busto, ver Moffitt, 1996a, pp. 243 y ss.

⁶ Ver Moffitt, 1996a, pp. 250-59, dando la evidencia irrefutable en apoyo de la tesis que sostiene que dicho «fragmento» es falso, ya que encontré el modelo gráfico (de 1896) a que se atiene exactamente. Ver además (con ilustraciones) Moffitt, 1996b. Desde luego, dicha falsificación probada sigue exhibiéndose en el museo madrileño como si fuera obra auténtica. Mas hay que señalar el *hecho* (aunque se niega como tal por parte de los partidarios de la *Dama de Elche*) de que la antigua espada ibérica tipo *falcata* era bien conocido por el gran público español hacia el año 1897; de hecho, una tal *falcata* se incluía en una estatua erigida en Lérida en 1882 (ver Olmos 1996a, p. 220, Fig. 107).



Figura 3. Facsímil del busto de la Dama de Elche, colocado en 1976 en el lugar de su descubrimiento en agosto 1897. La Alcudia de Elche (Alicante).

conforma exactamente a los lineamentos de un dibujo de otro fragmento ibérico, tal como éste apareció en una publicación de 1896 (Figura 5). Como vemos, a su modelo gráfico el falsario ingenioso del *Guerrero Ibero con falcata* solo añadió el motivo de la espada, la «falcata», atributo «antiguo» que mucho aumentara el valor de la pieza tan oportunamente hallada. Este dato, la existencia de una segunda falsificación *en el mismo sitio y momento*, lo descubrí y probé bastante después de haber iniciado un largo período de investigación (de cerca de 20 años) sobre la «sin-pedigri» *Dama de Elche*. Ahí tienen dos datos conocidos y todo el resto es pura especulación, no importa si son conclusiones sacadas por los designados peritos o meramente por gente inexperta.

En resumen, tras ver la *Dama de Elche* varias veces en Madrid, tuve una revelación súbita y específicamente histórico-artística: se me ocurrió, contra lo estrictamente arqueológico, que la escultura más famosa creada en la España pre-cristiana, e incluso la más provocativa, simplemente podría *no serlo*. En fin, su



Figura 4. «Maestro de la Dama», fragmento del Guerrero Ibérico de La Alcudía con una Falcata. Piedra caliza, 43 cm de altura. Fechado hacia 450 a.C. (como suele afirmarse) —o en el año de 1897 d.C. (como aquí se afirma). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

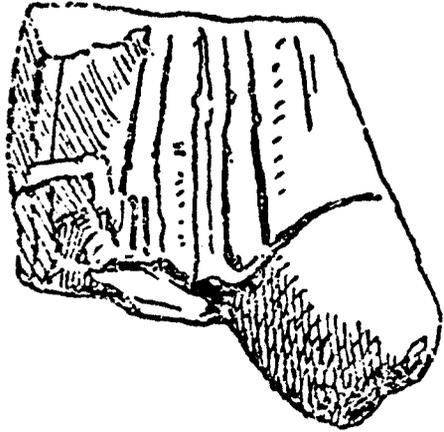


Figura 5. «Fragmento del Guerrero Ibérico [sin falcata] del Llano de la Consolación», según lo dibujó y publicó Arthur Engel en la *Revue archéologique* 24 (1896). (Tal como se arguye aquí, representa el dibujo-fuente para el Guerrero Ibérico de La Alcudía con una Falcata: Figura 4). La pieza original se exhibe ahora en el Museo Arqueológico, Murcia.

estilo (a lo que se supone que somos sensibles nosotros, los historiadores del Arte) resulta incompatible con la fecha que se le había asignado, mediados del siglo v a.C. o algo parecido.

Recuerdo mi primer vistazo a la figura fascinante de la *Dama de Elche*, hace muchísimo tiempo, cuando todavía se exhibía en el piso principal del Museo del Prado. En esa época, estaba mayoritariamente rodeada de copias de esculturas griegas y romanas, incluidos unos típicos *pastiches* romanos. Cuando la ví allí por vez primera, en realidad pensé: «Esto no es apropiado ¡*Que no puede ser!*» La *Dama*, curiosamente seductora, simplemente no parecía encajar en ese contexto histórico, ni con la estética ni con la técnica de sus compañeros grecorromanos. Años después, tras el traslado, en 1971, de la *Dama de Elche* al Museo Arqueológico Nacional, el anómalo efecto fue más chocante aún. Ahora, completamente rodeada de *auténticas* esculturas ibéricas (incluyendo piezas aparecidas en el Cerro de los Santos y Osuna, entre otros sitios ibéricos), la *Dama* daba la sensación de ser una esbelta modelo de moda implantada entre pesados elefantes de circo (Figuras 6 y 7).



Figura 6. Arturo Savirón y Estevan, «Gran Dama Oferente del Cerro de los Santos», dibujo publicado en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 4, n.º 12 (junio de 1873). Figura de pieza caliza, 135 de altura. Fechada h. 450-300 a.C. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Figura 7. Damita 7.707, del Cerro de los Santos. Figurita de pieza caliza, 29 cm de altura. ¿Hacia 450 o 50 a.C.? Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

En resumen, las cualidades que hacen del busto un ejemplo anómalo estilísticamente dentro del panorama de la escultura antigua de cualquier parte del área mediterránea precristiana, son las siguientes y las doy según la recensión hecha por mi colega y antiguo amigo, el Dr. D. Federico Revilla (tal como las obtuve de su página web: <<http://www.cultuamericas.org>> bajo la subsección «revista»). He aquí lo dicho por Revilla (el subrayado es suyo):

En las siguientes líneas nos hemos ocupado de ordenar los numerosos argumentos que en aquel libro [El caso de la Dama de Elche] el Prof. Moffitt ha-

bía ido aduciendo con fluidez propia de una amena conversación. Los primeros de esta relación fueron recogidos por Moffitt de otros autores que también, en su momento, «habían dudado». A ellos agregó los suyos propios. Así recopilados todos ellos, deben inspirar otro respeto. En primer lugar, Moffitt recuperó los siguientes reparos formulados, ya, por Nicolini:

1. Circunstancias oscuras del descubrimiento de «La Dama de Elche».
2. Frecuencia de las falsificaciones ibéricas en aquel tiempo.
3. Excelente estado de conservación, altamente sospechoso, de «La Dama de Elche».
4. Carácter «único» y, además, anacrónico de la pieza.
5. Condescendencia a suponerla una imitación de arte griego. No es reparo de fondo, aunque sí de atribución.
6. Exageración de su «carácter ibérico».

Otras discordancias señaladas por Moffitt, y apoyándose en García Bellido:

7. *Se trata de un busto de tamaño natural.*
8. *Parece ser un retrato y precisamente «muy personal».*
9. *No es fragmento de una escultura mayor (reincide sobre 7). (Otros especialistas han opinado en sentido contrario).*
10. *Falta de antecedente alguno de bustos en la escultura ibera.*
11. *Esta forma de busto con base cuadrada no se halla tampoco en ninguna de las culturas del Mediterráneo occidental durante el período clásico.*
12. *En su área de hallazgo, no hay escultura figurativa que se aproxime al tamaño natural.*
13. *No hay retrato en Hispania hasta la época romana.*
14. *Excelente estado de conservación (reiteración del punto 3: ya fue cuestión sospechosa para Nicolini).*
15. *El cuidado o atención fisonómicos, también ajenos a cultura y época.*
16. *Si se admitiera excepción a la objeción anterior, no hay sino retratos de héroes y éstos no aparecen hasta Alejandro Magno.*
17. *Eclecticismo: aspectos ibéricos, púnicos, etruscos, griegos y romanos (= un completo «pastiche»).*
18. *Los rasgos ibéricos de la Dama aparecen en ilustraciones sobre piezas publicadas antes de 1897. Un eventual falsificador pudo disponer, pues, de abundantes modelos para imitar: contrariamente al parecer, muy enfático, de algunos especialistas.*
19. *Tales rasgos —¿copiados?— están exagerados o han sido mal comprendidos.*
20. *Atribución ibérica automática (acrítica) por haber aparecido en La Alcudia.*
21. *Carácter romano de la mayor parte de dicho yacimiento y particularmente de la estratigrafía donde se produjo el hallazgo.*
22. *Eclecticismo del supuesto carácter ibérico: pudiera atribuirse incluso a época posmedieval (es una reiteración de 11, acentuada).*

23. Nunca se ejecutó en el Mediterráneo occidental una obra comparable. Singularidad absoluta.
24. Acuerdo inexplicable respecto de la sensibilidad estética del tiempo de su hallazgo. *Dicho de otro modo, un eventual falsificador trabajó bastante «sobre seguro» en cuanto a la aceptación que pudiera obtener su obra.*

Otras objeciones que Moffitt aportaba por su propia cuenta y riesgo:

25. *El «aparato» que sostiene el tocado «barroco» es una invención: no hay precedente.*
26. En el lugar del hallazgo, tierra removida y suelta, cuando el resto del campo la presentaba prieta. Datos muy importantes sobre este particular en p. 247: parecen dejar en evidencia que acababa de ser colocada allí la pieza.
27. Sospechosa «oportunidad» del hallazgo, precisamente cuando hubo de producirse la visita del gran especialista francés Pierre Paris
28. Hallándose la pieza a «cosa de un metro» de la superficie del suelo (p. 245), en un predio cultivado, ¿es sostenible que nadie, nadie, hubiese acertado a dar un solo golpe de azada en aquel punto durante dos mil años? Moffitt no aducía esta objeción hasta la p. 184.
29. Falta de oxidación de la pieza, pese a haber sido tierra regada habitualmente desde tiempo inmemorial (p. 184).
30. *El guerrero mutilado [Figura 4], hallado algo más tarde, a modo de «apoyo» arqueológico a la Dama, por el contrario, más bien confirma el carácter falso de la misma (y es, a su vez, otra falsificación, más clara y no comentada, por cuanto se trata de una pieza sin eco ni relieve algunos).*
31. *En fin, el argumento arqueológico de la integridad de la pieza (que apenas presenta unos desperfectos mínimos, muy accidentales) se hace más firme, si cabe, cuando se tiene en cuenta que Ilici fue totalmente destruida y todos sus restos aparecen por ello despedazados, como observaba el arqueólogo Ramos Fernández (p. 81). No sólo es inverosímil hallar una pieza intacta, cuando hubo de ser traída, llevada, tirada, etc., puesto que nada en torno se encontró que aludiera a su prístino emplazamiento; sino que consta que en este lugar precisamente se produjo una destrucción total (de la que se han recogido miles de fragmentos mínimos).*

Estos 31 argumentos, si se aguza el rigor en su exposición, pueden reducirse a 28: puesto que tres de ellos son reiterativos. Mas, por otra parte, pudiera tal vez sumarse el argumento negativo de la persistente resistencia a someter la pieza a unos análisis de laboratorio solventes. Como quiera que sea —y aunque ello obedezca a criterios personales— hemos destacado entre ellos nada menos que 17, que consideramos muy determinantes. Algunos de ellos pudieran estar más desarrollados: por ejemplo, la actitud del propietario del terreno (27), que no se explica solamente por un relativo desapego a las antigüedades en su tiempo, puesto que precisamente aquel personaje se es-

forzó en sacar un rendimiento a su hallazgo. Son muchos los datos que inducen a sospechar que «fue preparada» cuidadosamente la visita de Mr. Paris [que compró el busto para el Louvre en seguida] de modo que encontrase en Elche aquella atractiva novedad... y la pagase bien. Pero importa destacar que lo más determinante es la coincidencia de todos ellos o, por lo menos, de los más significativos.

He ahí lo dicho (y publicado) por Federico Revilla. A esto hay que añadir que el carácter del busto como (incluso) un «retrato» verídico fue defendido tenazmente por Rafael Ramos Fernández en 1997 —«la Dama de Elche es sin duda el retrato de una mujer real»— y sobre todo su aguda observación del hecho llamativo de las proporciones diferentes que caracterizan los dos lados de la cara de la *Dama de Elche* (rasgos que coinciden exactamente, según el mencionado autor, con la disparidad del «retrato» que se ve en su carnet de conducir)⁷. Pero, dada la supuesta datación del busto, en el siglo V a.C., ¡tal grado de verosimilitud es históricamente imposible!

Espero que los lectores entiendan que no desmerezco, en ningún modo, el valor de la *Dama de Elche* como ‘obra de arte’. Por lo tanto, y con el propósito de que sus innegables cualidades estéticas puedan seguir siendo degustadas por entusiastas multitudes, insisto en que debería seguir expuesta en un museo español. La cuestión es en cuál. Los distintos tipos de evidencias que he reunido laboriosamente y presenté finalmente en ese polémico libro, hacen de esta cuestión (solo la referida a la datación) algo legítimo. Podrán ustedes encontrar en la edición española de mi libro un resumen pormenorizado de las pruebas argumentales en favor de la hipótesis que sostiene que este busto es una auténtica anomalía dentro de la cultura ibera, e incluso dentro de todo el panorama del arte antiguo (Moffitt, 1996^a, 53-58)⁸. Otro hecho importante a considerar es el vivo comercio de falsificaciones de Arte Ibérico que había en España antes de 1897⁹. Ahora, en el año 2005, incluso puedo (como no podía hace una década) compartir con ustedes un relato de cómo por aquel entonces se hicieron las falsificaciones del arte ibérico, tal como nos explicará un veterano español con una exitosa carrera de veinte años de fraude en la escultura «ibérica».

En este caso, la principal novedad de mi trabajo parece haber sido sencillamente plantear una cuestión e insistir tenazmente para obtener una repuesta (provisional, sin duda). En fin, lo que pretendemos decir es: *¿Es lícita la dama ilicitana?*

⁷ Ramos Fernández, 1997, pp. 94, 196. Dicho factor verístico ya se había identificado como una anomalía histórica en Moffitt, 1996a, pp. 54-56, 139-40 y 185. Quiero corregir un punto en lo dicho por Revilla; en Moffitt, 1996a, pp. 54, 108, 220. 324, mencioné el hecho del encuentro previo (con su eventual publicación) de algunos «bustos» ibéricos —pero aquellos se hicieron en Baleares—, y no en la tierra firme española. Hay más: fueron hechos todos en *terra cotta* y, además, son todos pequeñísimos. No obstante, siendo bien conocidos, podrían haber sido empleados como modelos iconográficos por parte de un ingenioso falsario español obrando hacia 1897.

⁸ Hay que añadir a dicho resumen ahora las precisiones sucintas de Revilla ya referidas.

⁹ Moffitt, 1996a, pp. 195-213, Figs. 40-48. Ver ahora un estudio pionero sobre el tema: Montes, 1993.

Cuando por fin se obtenga respuesta definitiva sobre la verdadera datación del busto, se sabrá dónde colocarla: en el Museo Arqueológico Nacional o en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, ambos en Madrid. En caso de que se opte por el segundo, el busto debería ser emplazado cerca de una obra contemporánea, por ejemplo el cartel de 1897 de Alfons Mucha, que plasma «*La Blonde*», la aparente hermana gemela de la *Dama de Elche* que salió en el mismo año, tal como señaló recientemente un académico español¹⁰ (Figura 8). En mi libro cito (e ilustro) muchas obras fniseculares que se conforman al mismo estilo, es decir el «modernismo».



Figura 8. *Alfons Mucha, Tête Byzantine - La Blonde. 1897. Lithografía.*

En fin, el caso es que si les gustó a Uds. la escultura, ¿Qué les importa la fecha que se le imponga? ¿Por qué les preocupa dónde hay que ir a verla? ¿Por qué la gente está tan molesta acerca de cómo etiquetamos las bellas obras de arte? ¿Qué diferencia deberían marcar en el sentimiento de los amantes del arte el hecho de que una misma pieza sea datada con 2500 años de antigüedad o bien sólo con 100? ¡Venga, tranquilos! ¿No está todo el mundo de acuerdo con el antiguo cliché que sostiene que «la belleza es eterna»? A pesar de mis inoportunos comentarios, ella, la *Dama de Elche*, no ha cambiado físicamente en absoluto: sigue siendo *maravillosa* incluso con una etiqueta diferente pegada en su vitrina. ¿Alguien va a dejar de amar a una encantadora mujer sólo porque ha mentido sobre su edad? ¿Son ustedes tan inconstantes en su cariño colectivo?

¹⁰ Gómez Tabanera, 1997. Citado aquí en relación directa con la *Dama de Elche* (en p. 181) es el cartel de Alfons Mucha llamado *La blonde* (1897), obra que recientemente inspeccioné en el mismo Museo Mucha en Praga; se ve aquí como el escultor que hizo el famoso busto era otro artista europeo del momento, la era simbolista – y no un indígena de la Iberia antigua.

Vista en general, la historia nos demuestra que si no hubiera habido de vez en cuando individuos que pusieran en duda hechos tenidos por seguros, el conocimiento colectivo y el entendimiento humano habrían permanecido anclados para siempre, fijados como el antiguo *caementum* romano, ahora desmenuzado. Además, reconocido lo positivo de los esfuerzos de civilización, el «poner en duda» también ha llegado a ser un componente esencial de la mentalidad específicamente democrática. Nosotros recordamos que tales actos fueron frenados en España durante el interminable mandato de Franco, período conocido no precisamente por sus compromisos con la expresión democrática. Ésta fue la época en la que la *Dama de Elche* fue devuelta a su tierra materna (en 1941), para convertirse posteriormente en un símbolo nacionalista. Sus retratos aparecían por doquier, incluso en billetes del Estado o membretes de fundaciones eruditas ¹¹.

En España, todo el mundo ha visto la *Dama de Elche*. De hecho, ha sido un inevitable componente de la educación pública española. Forma parte de todos los libros de enseñanza que se refieren a la Historia Nacional, igual que George Washington y Abraham Lincoln en mi país. Así que el valor que se le da es muy grande y, por lo visto, «insultarla» es ofender a todo un pueblo. Por el contrario, la mayoría de mis colegas catedráticos en Estados Unidos, nunca han visto la *Dama de Elche*, ni tan siquiera en fotos. Esto hace que la juzguen sin ningún tipo de prejuicio. De modo que, cuando les mostraba una foto del busto, su típica respuesta era: «¡Qué pieza tan extraña! ¿Qué es? ¿Algún *bricolage* del Art Nouveau? ¿Quizás una pieza de decoración arquitectónica diseñada por Charles Garnier para la Ópera de París? Hmm, esto me recuerda a láminas que he visto de Alfons Mucha; he tenido incluso un par de ellas colgadas en mi despacho». Inocente ojo feliz, el del no iniciado, v. gr. el nacido *fuera* de España.

Respondiendo a las críticas de mis ofendidos colegas españoles, confieso alegremente que soy un historiador del arte y no un arqueólogo. Por lo tanto, mi rigurosa educación histórico-artística (por la que estoy verdaderamente agradecido), me ha hecho fijarme en *toda* clase de objetos artísticos, sean modernos o antiguos. Por el contrario, naturalmente, los arqueólogos estarán más relacionados con lo antiguo, permaneciendo incluso ajenos a otros fenómenos artísticos aparecidos fuera de sus estrechas áreas de estudio. Por eso yo estoy familiarizado (como quizás ellos no) con el tipo de arte popular corriente en Europa hacia 1897, fecha que asigno a la creación de la *Dama de Elche* —pues, desde el punto de vista estilístico, el busto parece algo diseñado en aquellos años ¹². Es más: ya que no un arqueólogo, sí me considero un académico, y sé cómo llevar a cabo una investigación y cómo organizarla con vista a ser publicada, de manera que se presente al mundo para su pública inspección. Ningún erudito conseguiría nun-

¹¹ Para ejemplos de las derivaciones iconográficas del busto, más citas de la literatura patriótica de la época franquista alabando la obra, ver A. Rodero Riaza (1997).

¹² Para comparaciones gráficas de esta índole, ver Moffitt, 1996a, Figs. 29-37 (a las cuales ahora podemos añadir el cartel de Mucha). Sobre el contexto histórico y cultural a que se debe la concepción anacrónica de la *Dama de Elche*, es imprescindible una lectura de Reyero 1999 (obra profusamente ilustrada).

ca publicar sus estudios en revistas académicas reputadas sin respetar los cánones metodológicos de administración de pruebas científicas —cosa que a veces va en contra de la lealtad patriótica.

Una vez hemos reunido las pruebas, las exponemos ante un jurado, pues los investigadores, en la práctica, necesitamos trabajar como abogados (excepción hecha de quienes sólo trafican con «teorías» posmodernistas, ya que en tal caso sólo se necesita trabajar con opinión y desenfrenado narcisismo). En cuanto a la preparación de mi caso relativo a la tan querida *Dama de Elche*, pronto me di cuenta de que tendría que actuar más bien como una acusación fiscal que intenta convencer a un jurado de que ha tenido lugar la comisión de un delito de falsificación. En este caso el jurado sería la cúpula del aparato de la Arqueología Ibérica, a cuyos veredictos, como veremos, venimos desde hace años acostumbrándonos. A pesar de lo cual, este fiscal yanqui tenía por cierto haber acumulado muchas pruebas, bastante diversas, sí, pero a pesar de todo complementarias, como sintentizó Federico Revilla.

Desgraciadamente, el proceso inquisitorial no siempre marcha por el camino que deseáramos; revisemos el caso —quizás lo conozcan— del juicio tan sonado a una celebridad mediática norteamericana, el señor Orenthal James Simpson, más conocido como O. J. Simpson, estrella de fútbol americano que fuera reconvertida luego en actor y *showman* televisivo. La horrorosa experiencia forense del caso O. J. Simpson sólo ha servido para demostrar que los prejuicios tribales, con todos sus automatismos asociados, «pesan más» que las pruebas materiales. En el caso complementario de la *Dama de Elche* «ibérica», cuando leía allá en 1995 reportajes en la prensa española producidos por los «expertos» nombrados oficialmente, yo me preguntaba si tal vez lo que estaba oliendo no fuera un tufo similar a «prejuicios pueblerinos». (Quizás no; solo quería plantear de paso una cuestión de interés).

En resumen, quiero repetir: el hecho de que la datación de la *Dama de Elche* es la *única* cuestión de la que debemos ocuparnos ahora. Publicado ya mi libro, donde queda planteada la inoportuna duda, considero ahora *deber moral* de las autoridades españolas el responder a esta cuestión. Les he solicitado en repetidas ocasiones que se realicen auténticas pruebas científicas del cuestionado busto. Se trata tan sólo (¡ahí es nada!) un asunto de datación —sea antigua o moderna— que debe ser aclarado. De modo que, por favor, *¡respondan!* Creo que la gente que debería tener alguna responsabilidad al respecto en Madrid, no puede sin más eludir el asunto.

Por lo que sé, la única acción tangible que se había llevado a cabo por el *establishment* cultural español, fue colocar una vez guardas armados alrededor de la vitrina en la que se encuentra el busto. Sin embargo, en mis anteriores visitas al Museo Arqueológico Nacional, nunca vi su honor tan bien defendido. ¿A qué se debió este hecho? ¿Quizás ETA había amenazado vilmente a la antigua Inmaculada? Lo más probable es que esta acción simbólica se debía directamente al desafío publicado por el profesor Moffitt en una popular revista (ver *Tiempo*, 2 de septiembre, 1997). Allí, un yanqui provocador ofrecía mil dólares en me-

tático al primer *paparazzo* que fuera lo suficientemente atrevido (o lo suficientemente egoísta) para tomar fotografías en color —con *luz ultravioleta*— de la *Dama de Elche* y de las otras piezas del museo —las que son incuestionablemente antiguas.

El sentido de esta petición había sido explicado previamente en mi libro. Según ha expuesto el Dr. Thomas Hoving, ex Director del Metropolitan Museum of Art en Nueva York y autor de un libro monográfico sobre los *art fakes*, «cuando se emplea en una habitación oscura, la lámpara ultravioleta sirve para que las piedras de color más claro — es decir, la piedra caliza [el material de la *Dama de Elche*], el mármol o el alabastro —florezcan con diversos tintes amarillos—, si son antiguas, o bien un color púrpura fuerte si se labraron recientemente [por ejemplo allá en 1897]. En fin, todo depende de cuándo se haya tallado la piedra»¹³. Pues bien, para comprobar el hecho, quisiera invitar a todo español que se precie a que se vaya a la Tienda del Espía más cercana a comprar una de esas lámparas ultravioleta (tipo «Black Light», que creo cuestan unos 40 euros) y luego se dirija al Museo Arqueológico Nacional en Madrid para comprobar qué color es el que emite la «antigua» *Dama de Elche*. Si es debidamente antigua, emitirá un color ocre suave —salvo en dos pequeñas zonas—, donde el busto sufrió un par de picotazos allá en Agosto de 1897, y éstas sí que van a brillar de un tono azul. Si, al contrario *todo* el busto sólo emite tintes marinos, ya sabremos que se trata de una pieza tallada modernamente. En cuanto a las demás antigüedades ibéricas residentes en el mismo Museo, o sea las genuinas, éstas nos van a surtir sólo de unas emisiones de colores que van del ocre al amarillo. Dicho proceder constituye lo que se llama una prueba de hipótesis científica.

Supongo que cada museo arqueológico importante (incluyendo el de Madrid) tiene en su equipamiento al menos una lámpara ultravioleta. Por eso, tanto usted como yo, podemos imaginar que en el momento en que aparecieron las primeras noticias sobre los insidiosos propósitos de mi libro (tiempo atrás, en la primavera de 1995), una lámpara brilló subrepticamente sobre la *Dama de Elche* recientemente puesta en duda. ¿Y porqué no? Al contrario de lo que ocurre con los métodos de datación del Carbono-14 (el cual sólo podría servirnos para datar algunos materiales orgánicos que probablemente permanezcan en la policromía de la cara del busto), la técnica ultravioleta no es perjudicial en absoluto. De hecho, ¡nisiquiera es necesario sacar la delicada pieza de su vitrina con temperatura controlada! Por consiguiente, no hay razón alguna para que no se lleve a cabo esta técnica de inspección completamente segura.

Ya he insistido en mi petición, dirigida directamente al personal de dicho museo, para que se sacaran tales fotos, añadiendo que «con mucho gusto les reembolsaré el coste de las fotos de la escultura sacadas a la luz ultravioleta». La

¹³ Moffitt, 1996a, p. 319, nota 21. Desgraciadamente, dicha observación no pudo aparecer en mi texto inglés por serme conocida sólo después; para la fuente de mis conocimientos (posteriores) sobre las pruebas hechas por la luz ultravioleta, ver Hoving (1996), p. 116.

respuesta que se me dio fue esta: «Nuestro archivo fotográfico no tiene fotos de este tipo». Más tarde fue nombrada una nueva Directora en el Museo, y una vez más solicité estas fotos, por las que pagaría, *of course*. Esta vez, la respuesta (29 de junio de 1999), fue de estilo muy bizantino: «Las fotos que usted solicita no se le pueden proporcionar por razones ajenas a mi voluntad y a mi deseo». Y la afirmación concluyente (del 15 de agosto de 1999), fue que: «Éstas [fotos ultravioletas] nunca se han hecho, por lo tanto no existen en este museo». Mi respuesta a la amable señora fue: «Puede que no las hayan hecho. Lo que es seguro es que no las harán». Infatigable, el 17 de diciembre de 1999 envié otra carta a la directora, esta vez informando de mi presencia en Madrid por un mes y mi voluntad de sacar las mismas fotos yo mismo, y en una ocasión indicada por la dirección del Museo. Esta vez, la respuesta fue *nada*, silencio total.

Estoy de acuerdo en que la mayoría de mis pruebas contra la *Dama* son circunstanciales, pero cualquier buen abogado diría que la suma de pruebas circunstanciales ha servido generalmente para llenar nuestras prisiones de delinquentes. Sin embargo, en este caso, al fiscal (yo) le estorban esos que se supone que juegan el papel de policías, es decir la dirección del Museo Arqueológico Nacional. Permítanme que imagine un paralelo forense. En este ejemplo, el fiscal está intentando procesar al principal sospechoso de una brutal violación. El fiscal tiene muchos datos y buenas pruebas circunstanciales, y cada pieza encaja perfectamente con la otra. Su prueba principal es el vestido de la supuesta «víctima» (llamada «Mónica L.»), embellecido con el semen del poderoso acusado (llamado «Bill C.»). La postura del fiscal podría ser probada, salvo que la «policía» se niegue a tener en cuenta la mancha de semen y no permita la realización de las pruebas de ADN (o, para el caso, de rayos UVA).

Vale la pena mencionar un cotilleo un tanto extraño que me llegó el 10 de abril de 1997 a través de un remitente español (anónimo, por supuesto): «Un pajarito me ha dicho que la Reina de España había comentado a Plácido Arango (un pez gordo próximo al partido socialista), que el Ministro de Cultura había demostrado que el busto resultaba ser una falsificación, pero es secreto de Estado». Desgraciadamente, yo no tengo contactos útiles dentro de la familia real española. Todavía no puedo ofrecer pruebas de si la citada conversación tuvo lugar. Además, se publicó el 6 de enero de 1997 en la revista *Tiempo* lo siguiente: «Moffitt dar por supuesto que el Museo Arqueológico Nacional de Madrid ya ha realizado esta simple prueba, una inspección bajo luz ultravioleta, nada más conocer su tesis. *Tiempo* ha tratado de contrastar estos términos con la Directora del Museo, que a través de un secretario eludió pronunciarse al respecto.» Ahora sigo preguntándome, ¿por qué eludió la respuesta? Si la prueba no se ha realizado, ¿por qué simplemente no lo dice?

Desde entonces, ninguno de nosotros ha vuelto a oír nada acerca del gracioso resultado – y por supuesto, tampoco hemos visto las fotografías tantas veces solicitadas. De modo que ya sabemos (casi) con certeza, que la *Dama de Elche* «iluminada» se puso tan púrpura como el hábito de un cardenal. Este hecho me sugiere una razón por la que la *Dama de Elche* no fue expuesta (como se dijo en

un principio) en la magnífica exposición de Arte Ibero de 1997 celebrada en el Palacio Principal de Bellas Artes de París. Expuesta allí se correría el riesgo de que fuera juzgada por todos los extranjeros sin prejuicios y armados con cámaras de fotos y extrañas lámparas. Igualmente, tampoco se le permitió viajar al Museo Metropolitano de Nueva York (ver *El País*, 11 de junio de 1997), posiblemente debido a que la dirección de dicho museo norteamericano se ha mostrado sensible al problema de las falsificaciones artísticas, e incluso ha encontrado —y echado fuera de su propia colección— unos «Guerreros etruscos» presuntamente falsos¹⁴.

No obstante, la razón dada oficialmente por la directora general del Museo Arqueológico, explicando la llamativa ausencia de la Dama en París, fue rotunda: «No podemos permitirnos el lujo de que corra el más mínimo riesgo la *Dama de Elche*. Una pieza única, irrecuperable, irremplazable y clave del Patrimonio Nacional, no debe moverse, pues no está en condiciones de hacer ningún traslado». Y no dejemos de olvidar la oferta que publicó el Dr. Pedro Lavado Paradinas (ver *Tiempo*, 2 de septiembre, 1997) de poner todos los métodos de análisis científico pertenecientes al Instituto de Conservación madrileño para la resolución inmediata del problema de la datación del busto, y esto sin necesidad de sacarlo del Museo. Tal como ya yo había recomendado en la edición española (revisada) de mi libro, además de la inspección por luz UV, hay que someter el busto a otros exámenes que, según demanda el Dr. José Manuel Gómez Tabanera, «permitan una revisión definitiva del busto, mediante análisis petrológicos de laboratorio y meteorización de la arenisca, espectrografía de pigmentos, búsqueda de nuevos métodos de comparación, etc., operaciones a las que sólo puede procederse mediante las oportunas autorizaciones y salvando los naturales impedimentos burocráticos» (Gómez Tabanera, 1995, 25). En fin, se rechazó lo propuesto por los Drs. Lavado Paradinas y Gómez Tabanera (así como mi propia solicitud) y en todos los casos por la misma razón: la supuesta fragilidad de lo único, irrecuperable e irremplazable (etc.) Tales coartadas se han visto ya en otros lugares¹⁵. Vale, si ustedes me aseguran que esa es la verdadera razón de su ausencia parisina (o neoyorquina) me parece muy bien; yo también creo en los cuentos de hadas.

Algunos amigos en España me mandaron recortes de periódicos locales, que cubrían meses de la reiterada retórica *ad hominem*, lo que un colega ibérico ha llamado el «Elchegate». Comenzando en la segunda semana de marzo de 1995, numerosas personas expresaban sus distintas opiniones sobre las conclusiones de Moffitt, recientemente publicadas y que infravaloraban a la tan querida «Reina Mora» de Elche. Estas declaraciones llenaron las páginas de conocidos periódicos

¹⁴ Para la literatura especializada que trata de tales falsificaciones, ver Moffitt 1996a, p. 319, nota 19.

¹⁵ Ver, por ejemplo, A. Rodero Riaza, *et al.*, «Cien años de una Dama: un inoportuno desencuentro,» *Museo*, n.º 3, 1998, pp. 187-97, citando los problemas «incómodos» presentados por el ofensivo libro de Moffitt.

cos, incluyendo *ABC* y *El País*, además de otros de menor tirada. En resumen, a nadie le gustaron las atrevidas declaraciones de Moffitt, incluso varias personas (los denominados «expertos»), calificaron el asunto de escándalo. Estoy seguro, sin embargo, que ninguno de los dolidos samaritanos pudo tener entonces la oportunidad de echar un vistazo (y no hablemos de leer) mi malogrado libro. Hasta donde alcanza mi conocimiento, por aquella época no había ejemplares de *Art Forgery, The Case of the Lady of Elche* (la edición original en inglés) en toda la Península Ibérica. De hecho, yo recibí mi copia avanzada de autor el 15 de febrero de 1995, y además sé que el correo transatlántico normalmente tarda en llegar a su destino dos semanas (al menos). No obstante, reconozco que uno está inevitablemente sujeto a las despiadadas opiniones de otros, aunque estén mal formadas.

Por ejemplo, según un escandalizado portavoz del Museo Arqueológico Nacional, donde se encuentra la *Dama de Elche* desde 1971 (ver *El País*, 14 de marzo de 1995): «Este autor, Moffitt, no ha solicitado permiso para examinar la obra, ni nos consta que haya venido por aquí». Sin embargo, yo he estado bastantes veces allí, y tengo testigos para probarlo; como todo el mundo, pagué mi entrada y discretamente me ocupé de mis asuntos. Según afirmó otra persona, el profesor X (y en la misma fuente periodística), los motivos reales de Moffitt eran evidentes: «Todo eso son afirmaciones de gente que persigue notoriedad», y el profesor Y va aún más lejos: «Es frecuente montar polémicas sobre piezas célebres; eso lo hace a uno famoso rápidamente». Aprecié bastante estos dos últimos comentarios, sobre todo porque a todos nos resulta demasiado familiar con el precedente de Salman Rushdie, el infame que escandalizó a sus compatriotas publicando un libro lleno de herejías e infamias. Fíjense, si no, en lo que pasó con relación al trato que cierto «yanqui afrentalinajes» tuvo en un periódico local de Elche (*Informaciones*, 18 de marzo de 1995). El comentario final de este escritor escandalizado fue: «Pues, ¿sabe lo que le digo, míster Moffitt? Que se vaya usted a hacer puñetas. Y no se le ocurra venir por Elche». No se preocupe, Pepe, no lo haré...

Después se celebró en Madrid una mesa redonda dedicada a «La Dama de Elche: Lecturas desde la diversidad», que fue comentada en *El País* (30 de noviembre de 1995). El amable corresponsal escribió: «Moffitt será el gran ausente de esta reunión, a la que había sido invitado». ¡Oh!, ¿de verdad? Esto era totalmente inaudito, ya que nunca nadie me comentó nada sobre tan erudita celebración, y ciertamente nadie se ofreció nunca a pagarme el viaje. De modo que desperdiciaron una oportunidad de oro para tirarme huevos y tomates. Francisco Calvo Serraller, cuyas publicaciones admiro, sugirió (*El País*, 18 de Enero de 1995) que «Moffitt es un agente de la CIA, contratado para desprestigiar la patria chica». Sin embargo, la siguiente cita (*El País*, 30 de Noviembre de 1995), realizada por la profesora X (no mencionada por cortesía, lo cual demuestra que este yanqui es discreto, «un verdadero caballero») es aún mejor; dijo ella: «Yo creo que si el señor J. F. Moffitt, de la Universidad [Estat] de Nuevo México, fuera un caballero, no hubiera difundido infundios sobre la Dama, del mismo

modo que puede que si supiéramos encajar su opinión con menos dramatismo, hubiéramos permanecido, como la propia obra, indiferentes a la provocación».

Bueno, se mire por donde se mire, y ahora uno se inclina a pensar que toda esa repentina retórica es más que nada producto de tensiones emocionales liberadas por parte de personas provocadas que se dedican a defender algo que tratan como una causa sagrada. (¡Abajo con los herejes!) Como dije, tengo montones de reportajes de este tipo. Sin embargo —¡esperada sorpresa!— en ningún sitio he leído un titular que rezase: «Un reciente examen de la Dama de Elche, hecho mediante luz ultravioleta, demuestra que ¡es realmente antigua!, y lo que es más que ¡el propio Moffitt ha resultado ser un farsante!» Ya digo, no he leído nada semejante, ni ustedes tampoco.

Ahora hablemos del montón de guardas que de repente rodeaban a la Dama allá por 1995. Su función fue aparentemente proteger a la maravillosa *Dama de Elche* contra potenciales intentos de raptó o, peor, de una *ultra-violación*. Para variar, veamos este fenómeno desde un punto de vista positivo (no necesariamente ultravioleta). ¿Por qué no mandan los celosos directores del Museo Arqueológico Nacional cartas de agradecimiento a Moffitt, ya que el tipo ha conseguido que aumenten sus ingresos hasta un punto que nunca hubieran imaginado? Por lo tanto, ¿Por qué esas caras tan largas? ¡Anímense!

Hay otro elemento extraño en este asunto. Revisándolo desde una perspectiva estrictamente post-modernista, la *Dama de Elche* empieza a parecerse a la princesa Diana (de Gales), la cual también encontró el aura angelical en septiembre de 1997, con el bombo que se le dio a través de los medios de comunicación. Actualmente, además de parecerse físicamente, digo la de Elche y la de Gales, también las dos gemelas comparten la función principal de las princesas, el ser «celebridades» visuales, simulacros gráficos de ideales inalcanzables: las dos representan el *glamour*. Debemos reconocer que a los postmodernistas les encanta estar próximos físicamente a las celebridades, muy especialmente las reconocidas oficialmente; por ello están todos plantados frente al Museo Arqueológico en Madrid. En cualquier caso, ahora que la Princesa Diana no puede ser intensamente fotografiada por los *paparazzi* (en paro la mayoría), les invito de nuevo a ir a Madrid a desarrollar sus capacidades investigadoras, trabajando ahora sobre otra diosa célebre: la *Dama de Elche*. ¡Y no olvidéis traer vuestras lámparas de luz ultravioleta, chicos!

Ahora trataré de responder brevemente a algunas preguntas técnicas propuestas por mis críticos neo-ibéricos. Teniendo en cuenta la naturaleza de mi teoría, durante toda la investigación gran parte de mi esfuerzo se centró en demostrar cómo cada rasgo reflejado en la *Dama de Elche*, cada punto significativo o motivo histórico, eran ya bien conocidos *antes* de 1897. La mayoría de estos detalles se dieron a conocer en publicaciones divulgadoras con ilustraciones (muchas de ellas reproducidas en mi libro). Sin embargo, desde principios de 1995, me ha sorprendido en repetidas ocasiones leer a los «expertos» españoles proclamando el hecho de que algunos detalles significativos del busto no pudieron haber sido hechos por un falsario moderno... si no hasta bastante tiempo

después de que la dudosa Dama fuese desenterrada. Pruebas de lo contrario, sin embargo, por haberme provisto de mucho material de investigación de valor incalculable. No obstante, en un artículo polémico (Olmos, 1996b), Olmos hace referencia al «destructor y provocador Moffitt», epíteto que encuentro impresionantemente barroco, y del que nunca había disfrutado antes. Olmos llama nuestra atención sobre los detalles anómalos del busto. En particular, se refiere a «la pequeña fíbula [anular] que ciñe la fina túnica interior de la Dama», señalando cómo «John F. Moffitt olvida por completo» este minúsculo detalle. (¡Zas!) Al contrario, dice él, «Conocemos [nosotros los españoles] fíbulas de este tipo, tan diminutas, en la arqueología ibérica: por ejemplo en Pozo Moro, y los llevan, en idéntico lugar bajo el cuello, los innumerables bustos en terracota o pebeteros, hallados a lo largo de toda la costa ibérica desde el siglo IV a.C.».

Quiero repetir que una de las cosas que más trabajo me costó en mi estudio monográfico fue documentar e ilustrar, en la medida de lo posible, que *cada* característica anómala existente en la Dama, ya había sido publicada *antes* de 1897, fecha que calculo para la invención (en todos los sentidos) del exótico busto. En cuanto a la «fíbula» supuestamente encontrada en la túnica de la Dama, se correspondería con los innumerables ejemplos de estos motivos antiguos que fueron publicados antes de 1897, sobre todo una famosa falsificación moderna, la llamada «Fíbula de Palestrina»¹⁶. Pero esto ahora me parece irrelevante. Respondiendo a la observación de Olmos, pude realizar (fines de diciembre 1999) una inspección detallada del busto, incluida la supuesta «fíbula», que un amigo captó en una grabación de vídeo. En fin, no pude ver ninguna «fíbula», solo el casi ilegible rasgo dibujado de lo que pudiera ser un botón (o un «snap» anacrónico). Lo que sí pude ver en la misma sala del Museo Arqueológico fue la fíbula clásica que luce en la túnica la «Gran Dama Oferente» del Cerro de los Santos, cuyo motivo había sido ilustrado en revistas españolas desde 1873 (Figura 6). Hay más: he visto varias fíbulas anulares ibéricas y *no* existe ninguna tan pequeñita como el motivo circular que se ve en la *Dama de Elche*.

Señalado asimismo por Olmos está el tema del agujero rectangular que la escultura tiene en la espalda. Se ha especulado sobre si su función se verifica con el descubrimiento de la *Dama de Baza* en 1971 y un muy destrozado «busto» (¿?) masculino con agujero dorsal encontrado en 1995, también cerca de Baza. Pero este argumento tampoco tiene mayor peso, pues, en mi libro, me molesté en citar varias publicaciones que aparecieron antes de 1897, en las que aparecen multitud de esculturas sacadas de tumbas antiguas con el mismo tipo de aberturas¹⁷. Sin embargo, por encima de todo, el detalle más absurdo de la

¹⁶ Sobre la «Fíbula Prenestina,» pseudo-etrusca, ver Moffitt, 1996a, p. 321, nota 9 (citando la literatura especializada).

¹⁷ Ver Moffitt, 1996a, pp. 309-10, nota 8, citando las publicaciones anteriores al año 1897.

Dama de Elche es el hecho de que fuese realizada como un *busto*. Como Pierre Paris, el erudito francés que adquirió el busto para el Louvre, escribía en 1897: «La figure d'Elche n'est pas un fragment de statue, mais un véritable buste» (La figura no es un fragmento de una estatua, sino un verdadero busto), pasando luego a demostrar esta afirmación con gran profusión de detalles¹⁸. Sólo que la idea de un 'busto' ibero es absurda, a menos que ahora uno desee datar la *Dama de Elche* en la época medieval cristiana, cuando los bustos eran muy comunes; la otra opción (la mía), es fecharla mucho tiempo después. Ya que no me apetece volver a escribir mi libro aquí, les invito a revisar mis detalladas explicaciones de la especie «anti-busto»¹⁹. De algún modo, sí que estoy de acuerdo con el último comentario de Olmos: «Será preciso que todos abandonemos la retórica con que hayamos podido envolver a esta escultura: *es muy poco aún lo que sabemos de ella.*»

Mi candidato principal, en cuanto a la fuente iconográfica para la composición de la *Dama de Elche* allá en 1897, es un pequeño trozo de piedra caliza que dibuja una damita con rodetes y joyas iguales a los que figuran en la *Dama de Elche* (Figura 7). Francisco Vives Boix, el autor de un estudio monográfico publicado en 2000 que proporciona el análisis físico y estilístico más extenso del busto (y el mejor hasta el momento), observa que dicha estatuita revela «un extraordinario parecido con el busto de la *Dama de Elche*, como si de una miniatura de la misma se tratara» (Vives Boix, 2000, 36). Este artefacto, la «Damita 7707» del Cerro de los Santos, es una auténtica (y muy gastada) pieza ibérica que hoy se exhibe en el mismo museo madrileño que aloja a la *Dama de Elche*; la *Damita 7707* fue publicada, e ilustrada, como muy pronto en 1875 (Moffitt, 1996a, figs. 51 y 52) (Figura 9). En fin, todo investigador de una supuesta falsificación sabe que hay que conocer de antemano los modelos o posibles arquetipos empleados por los falsarios para realizar sus obras engañosas. En el capítulo de mi libro donde trataba sobre cómo trabajaban realmente los falsificadores, señalo que todos lo hacían necesariamente sobre algún tipo de modelo iconográfico, las ya conocidas obras antiguas (Moffitt, 1996a, 177 y ss.). El falsificador moderno obtiene así sus detalles «auténticos» y los combina para crear una nueva entidad, una composición de partes antiguas sacadas de aquí y de allá, y por eso típicamente confusa.

Para nuestro asombro, ahora tenemos por fin a nuestra disposición la detallada historia, contada en primera persona precisamente por un falsario español de la época en que fue «inventada» la *Dama de Elche*, de cómo obraba en tales menesteres. Aquí el delicuyente ingenioso nos revela la fuerza motora subyacente a su quehacer oculto: la fabricación para el mercado de «antigüedades ibéricas». También de sumo interés es su declaración explícita de que su larga carrera como falsario fuera inspirada precisamente por el tan cacareado descubrimiento

¹⁸ Se citan las observaciones de Paris en Moffitt, 1996a, p. 302, nota 2.

¹⁹ Ver Moffitt, 1996a, pp. 141 y ss. Para la popularidad del formato del busto hacia 1897, ver Reyero, 1999, pp. 81, 88, 94, 100, 214-17, 278, etc.



Figura 9. Arturo Savirón y Estevan, «Damita 7.707 y otras esculturas del Cerro de los Santos», dibujo publicado en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 5, n.ºs 8-15 (mayo-agosto 1875). (Tal y como se arguye aquí, representa el dibujo-fuente para la «Dama de Elche»: Figs. 1, 2).

de la mismísima *Dama de Elche* en 1897. Según constató Francisco («el Corro») Serrano Cutillas (nacido en 1861), él y su socio, Bernardo («el Rosao») Marín Díaz, ambos gitanos y ciertamente no gente «erudita», empezaron fabricando cerámica «ibérica», que metieron dentro de yacimientos auténticos. Dado que, según dijo el Corro, «nos animó ver que nadie había descubierto que eran falsos», los falsarios novilleros se fueron haciendo cada vez más ambiciosos:

Si nos hubiéramos limitado a reproducir los barroos propios de aquella época [ibérica], a estas horas tal vez continuásemos ganando dinero. Pero la avaricia rompe el saco. Un día oímos hablar del valor enorme de una escultura en piedra que unos señores habían vendido al Museo de París, y que llamaban «La Dama de Elche». Aquella noticia avivó aún más nuestra codicia y nos indujo a consagrarnos a la escultura [ibérica]. Como [donde estuvimos, en Totana] no había nada de esto [la escultura en piedra], el Rosao preguntaba a todos los anticuarios que desfilaban por aquí si tenían algún libro con estampas o dibujos de cosas antiguas y [un aficionado nos] enseñó unos periódicos que él recibía y que publicaba unas fotografías de vasijas prehistóricas y también otros grabados de esculturas muy antiguas [...] y tomamos, a nuestra manera, diferentes dibujos. [Los sacamos de] unas revistas [entre ellas las] que se llamaban La Ilustración Española y Americana y La Ilustra-

ción Ibérica [también] el libro Tarragona Monumental, de Juan Albiñara y Andrés Bofarull en 1849; de esta última obra se tomaron las inscripciones [ibéricas]. Comenzamos nuestra nueva fabricación. La primera escultura que hicimos fue un ídolo en barro, copia de otro en piedra sacado del primer periódico y que, modestia aparte, se parecía bastante al original. Los escultores primitivos trabajan a nuestro estilo. En otras palabras, no eran más artistas que el Rosao y yo; por eso nos fue relativamente fácil imitar sus obras... Trabajamos con verdadero entusiasmo y llegamos a imitar bastante bien los ídolos y demás figuras de diversas épocas que tomábamos de los periódicos citados... Nos dedicamos a la escultura en piedra; en esta nueva fase de nuestra «industria» tuvimos también éxito, pero nos cundía menos el trabajo a causa de lo entretendido de la talla. Seguí, además, fiel a mi sistema de no inventar, y me ajusté durante bastante tiempo a los modelos auténticos que veía en los museos y en las colecciones. [...] Nosotros estuvimos más de veinte años vendiendo los productos de nuestra «industria» y dando que hablar a todos los prehistoriadores de Europa – [pero] hoy se sabe de Prehistoria como no se sabía entonces, y por esto es mucho más difícil hacer pasar por auténticos los objetos falsos»²⁰.

Como había argumentado previamente en mi libro (sin conocer entonces este valioso documento), así debía de obrar en 1897 el mismo «Maestro de la Dama de Elche». Quienquiera que fuera (y los falsarios del arte *no* firman sus obras), como candidato más probable, sugerí el nombre de Francisco Pallás y Puig (1858-1926), que trabajaba en Valencia en 1897, siendo como era el falsario más exitoso de su época en toda España²¹. A esta hipótesis podemos añadir otra observación más, y ésta se basa en los hechos conocidos. Este acto de combinación imaginativa convierte las características supuestamente antiguas de una obra falaz, por ejemplo la *Dama de Elche*, en «postmodernistas», y lo son precisamente por ser el resultado de un acto de apropiación artística, esto es, una obra de «arte apropiacionista» (*appropriatory art*). Aunque no opinen igual nuestros vecinos los arqueólogos. En fin, para reconocer el hecho de una *apropiación*, o sea una obra de *falsificación deliberada*, se debe conocer el bosque entero, o mejor el mundo botánico al completo. En nuestro caso, la *Dama de Elche*, hay que revisar el mundo entero de la escultura, sea antigua o sea moderna, la de hace solo un siglo y pico. Con tales conocimientos obra el olfato agudo del historiador del arte, quien sabe percibir si «huele» bien o mal una determinada obra de arte «antiguo».

Para traer mi argumento a su resolución, debo repetir mi afirmación inicial sobre la *Dama de Elche*. Hay un hecho irrefutable, y es que desde que fue en-

²⁰ El Corro, citado en Montes Bernárdez, 1993, pp. 116-27; ver p. 130, con una foto de una de sus figuras de bronce «ibéricas»; para su fuente gráfica, una litografía de 1875 de la *Gran Dama Oferente de Cerro de los Santos*, ver Moffitt, 1996a, Fig. 26.

²¹ Ver Moffitt, 1996a, pp. 207-13, Figs., 47 y 48; ver también M. González Martí, 1928 y Pallás Caballero, 1997 (agradezco Joan Antoni Andrés Balaguer por haberme enviado desde Castelló las fotocopias de dichos artículos).

contrada en La Alcudía, hace ya siglo y algo, todo lo que se ha publicado sobre su posible autor, y especialmente sobre su datación, son solo opiniones, especulaciones e hipótesis, siendo indiferente si sus autores son grandes expertos o simples principiantes. No hemos de olvidar las graves implicaciones sociales del caso. Así como el dinero falso mina indiscutiblemente la confianza pública en la economía global, también una exitosa falsificación arqueológica puede pervertir potencialmente la historia del mundo entero. Obviamente, ambas clases de mixtificación necesitan ser expuestas, y después han de ser retiradas inmediatamente de la circulación. En cuanto al caso polémico de la *Dama de Elche*, lo único que tendrá valor serán los *análisis científicos*, tan reiteradamente solicitados. En fin, como ya he dicho, ¡háganse!

Ilustraciones *esenciales* que han de suministrarlos las autoridades españolas

1. *Damita 7,707*, del Cerro de los Santos, iluminada por luz ultravioleta intensa.
2. *Gran Dama Oferente* del Cerro de los Santos, iluminada por luz ultravioleta intensa.
3. *Grupo de Osuna*, iluminada por luz ultravioleta intensa.
4. *Grupo de Pozo Moro*, iluminada por luz ultravioleta intensa.
5. *Dama de Elche*: vista frontal, iluminada por luz ultravioleta intensa.
6. *Dama de Elche*: cara (detalle), iluminada por luz ultravioleta intensa.
7. *Dama de Elche*: espalda, iluminada por luz ultravioleta intensa.
8. *Dama de Elche*: detalle de marcas picadas hechas en agosto de 1897, iluminada por luz ultravioleta intensa.
9. *Guerrero Ibérico con Falcata*, iluminada por luz ultravioleta intensa.

REFERENCIAS

- ARNAU, F. (1961): *El Arte de Falsificar el Arte: Tres mil años de fraudes en el comercio de antigüedades*. Barcelona, Noguer.
- GÓMEZ TABANERA, J. M. (1995): «Ante la llamada Dama de Elche: Realidades e interrogantes de un hispanista». *I. Congreso Internacional de Hispanistas* (Melilla, 25-30 de junio de 1995).
- (1997): «Hermenéutica de la Dama de Elche». En: R. Ramos Fernández (ed.), *La Dama de Elche más allá del enigma*. Valencia, Generalitat, pp. 167-92.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1928): «Por los artistas humildes. Francisco Pallás, el marfilista». *Las Provincias*. (Valencia), 12 Junio, pp. 9-10.
- HOVING, T. (1996): *False Impressions: The Hunt for Big-Time Art Fakes*. New York, Simon & Schuster.
- JONES, J. (ed.) (1990): *Fake? The Art of Deception*. London, British Museum.
- MOFFITT, J. F. (1996a): *El caso de la Dama de Elche: Historia de una leyenda*. Barcelona, Destino, 347 pp.; 2.ª ed., 1997: *El caso de la Dama de Elche: Historia de una falsificación*, traducción (con revisiones) de *Art Forgery: The Case of the Lady of Elche*, Gainesville: University Press of Florida, 1995, 324 pp.
- (1996b): «La Dama de Elche y el Guerrero Ibérico: Polémica sobre las falsificaciones de La Alcudía». *Historia 16*, XXI/ n.º 244, Agosto 1996, pp. 86-98.
- MONTES BERNÁRDEZ, R. (1993): *Falsificaciones arqueológicas en España*, Málaga, Algazara.
- OLMOS, R. (1996b) «El caso de la Dama de Elche: Más que una divergencia». *Archivo Español de Arqueología*, 69, pp. 219-226.
- (ed.) (1996a): *Al otro lado del espejo: Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid, Linx.
- PALLÁS CABALLERO, R. (1997): «Francisco Pallás: ¿Falsificador de la Dama de Elche?». *Historia 16*, n.º 253, Mayo, pp. 102-109.
- QUESADA SANZ, F. y COY, M. (1999): «La Dama de Elche, ensombrecida por una sospecha». *Misterios de la Arqueología*, n.º 3, pp. 52-59.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1997): *La Dama de Elche*. Valencia, Generalitat.
- REYERO, C. (1999): *La escultura conmemorativa en España: La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid.
- RODERO RIAZA, A. (ed.) (1997): *Cien Años de una Dama*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- RODERO RIAZA, A. et al. (1998): «Cien años de una Dama: un inoportuno desencuentro». *Museo*, n.º 3, pp. 187-97.
- SPENCER, R. D. (ed.) (2004): *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*. New York, Oxford Univ. Press.
- VIVES BOIX, F. (2000): *La Dama de Elche en el Año 2000: Análisis Tecnológico y Artístico*. Valencia, Tilde.

RESUMEN

Hace diez años, el autor de este artículo publicó en inglés un estudio monográfico sobre el famoso busto de la *Dama de Elche*; en seguida, su libro se tradujo al castellano. Allí se presentaron al gran público español unas treinta razones, todas distintas pero complementarias entre sí, para apoyar la novedosa tesis del autor que argüía que la tan celebrada *Dama de Elche*, en vez de ser un ejemplo auténtico de la plástica ibérica, la obra fechada por los arqueólogos españoles hacia 450 a.C., es, por el contrario, una obra creada en el año 1897 d.C. Además de dar un resumen de dichos treinta tesis defendiendo el estatus real de la *Dama de Elche* como un *fraude* moderno, el autor da cuenta de sus esfuerzos infatigables durante la última década para inducir a las autoridades españolas a que apliquen ciertos métodos reconocidos de análisis científico al busto ahora discutido, con el propósito de resolver de un modo definitivo la verdadera fecha de su creación: ora «antigua» ora «moderna». Se espera que la publicación del presente artículo obligue a actuar a las autoridades españolas para que se realicen esas necesarias pruebas

PALABRAS CLAVE

Historia del Arte, falsificaciones, Dama de Elche.

ABSTRACT

Ten years ago, the author of this article published a book on the famous bust called the *Dama de Elche*; this book was immediately translated into Spanish. In that book, some 30 different, but complementary, reasons were presented to the reader to support the author's wholly new argument that the *Dama de Elche*—rather than being an authentic example of ancient Iberian sculpture, and one commonly dated by Spanish archeologists to around 450 BC—was (instead) created in 1897 AD. Besides giving a succinct account of those thirty theses arguing for the real status of the *Dama de Elche* as a modern art *forgery*, the author recounts his untiring efforts over the last ten years to induce Spanish authorities to apply a certain, standard tests and other means of specific analysis to the now-controversial bust in order to establish, and for once and for all, the real date of its manufacture: either «ancient» or «modern». It is hoped that publication of this article will finally force the Spanish authorities to perform those much needed tests.

KEY WORDS

Art History, fakes, Dama de Elche.