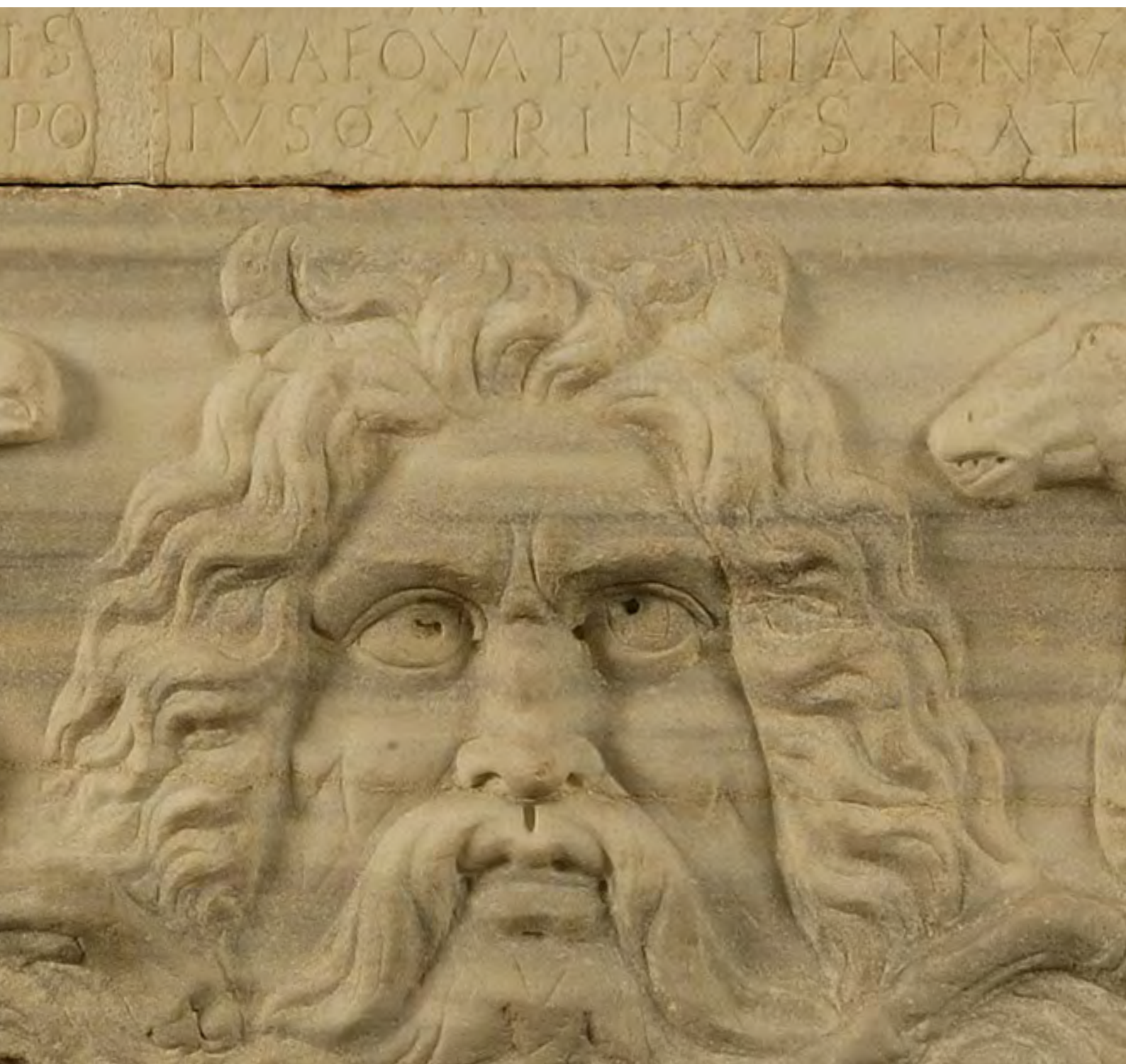


BOLETÍN DEL **MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL**

40 / 2021



Boletín del Museo Arqueológico Nacional

40 / 2021



Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al
Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© Del texto y las imágenes: sus autores

NIPO: 822-19-039-9
ISSN: 2341-3409

Consejo editorial

Director

Andrés Carretero Pérez
Museo Arqueológico Nacional (España)

Comité de redacción (Museo Arqueológico Nacional)
(España)

Beatriz Campderá Gutiérrez
Ángeles Castellano Hernández
Dori Fernández Tapia
Eduardo Galán Domingo
M.^a Ángeles Granados Ortega
Carmen Marcos Alonso
Paloma Otero Morán
Esther Pons Mellado
Alicia Rodero Riaza
Virginia Salve Quejido

Consejo asesor

María Paz Aguiló Alonso
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) (España)
(jubilada)
José M.^a Álvarez Martínez
Museo Nacional de Arte Romano (España) (jubilado)
Gonzalo Aranda Jiménez
Universidad de Granada (España)
Achim Arbeiter
Universität de Göttingen (Alemania)
Isabel Argerich Fernández
Instituto del Patrimonio Cultural de España
Joaquín Barrio
Universidad Autónoma de Madrid (España)
María Belén Deamos
Universidad de Sevilla (España)
Federico Bernaldo de Quirós
Universidad de León (España)
Marta Campo
Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos
(España)
Raquel Castelo Ruano
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Concha Cirujano Gutiérrez
Instituto del Patrimonio Cultural de España (España)
(jubilada)
Joaquín Córdoba Zoiolo
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Teresa Chapa Brunet
Universidad Complutense de Madrid (España)
Carmen Dávila Buitrón
Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes
Culturales (Madrid, España)
Andrés Diego Espinel
Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente
Próximo (CSIC) (España)
Adolfo Domínguez Monedero
Universidad Autónoma de Madrid (España)

Editora técnica

Concha Papí Rodes
Museo Arqueológico Nacional (España)

Antonio Espinosa Ruiz
Vilamuseu (Red de Museos y Monumentos de Villajoyosa,
Alicante, España)
Ángela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional (España) (jubilada)
Sonia Gutiérrez Lloret
Universidad de Alicante (España)
Elías López-Romero González de la Aleja
Universidad Complutense de Madrid (España)
M.^a José López Grande
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Antonio Malpica Cuello
Universidad de Granada (España)
Isabel Martínez Navarrete
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) (España)
Carlos Martínez Shaw
Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
Juan Pereira Sieso
Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Eloísa Pérez Santos
Universidad Complutense de Madrid (España)
Domingo Plácido Suárez
Universidad Complutense de Madrid (España) (jubilado)
Juan Antonio Quirós Castillo
Universidad del País Vasco (España)
José Luis de los Reyes Leoz
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Gonzalo Ruiz Zapatero
Universidad Complutense de Madrid (España)
Jesús Salas Álvarez
Universidad Complutense de Madrid (España)
Manuel Santonja Gómez
Centro Nacional de Investigación sobre Evolución Humana
(España)
Mario Torelli
Universidad de Perugia (Italia)
Julio Torres
Museo Casa de la Moneda (España) (jubilado)

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Las primeras cerámicas a torno de cocción oxidante, importadas del área ibérica, en el centro de la Carpetania (siglos VI-V a. C.)**
Juan Francisco Blanco García 11
- Marcas sobre pesas de telar de Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel): estudio preliminar**
Aránzazu López Fernández 27
- La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía**
Teresa Chapa Brunet, María Belén Deamos, Alicia Rodero Riaza, Pedro Saura Ramos y Raquel Asiaín Román 47
- Hábitos epigráficos sobre cerámica en la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). Los grafitos**
Javier del Hoyo, Ana María López Pérez, Raquel Castelo Ruano, Macarena Bustamante-Álvarez, Juan Francisco Blanco García y Mar Zamora Merchán 67
- El museo arqueológico de la Universidad de Sevilla. Piezas romanas procedentes de *Carmona* (Carmona, Sevilla)**
José Beltrán Fortes 95
- Precisiones sobre el hipogeo de la Necrópolis del Torrero documentado en 1856 en *Ilici* por Aureliano Ibarra**
Roberto Lorenzo de San Román 113
- Aproximación a las termas occidentales de *Ilici* a partir de sus materiales cerámicos de construcción**
Mercedes Tendero Porras y David González Ferré 129
- Conjunto de probables brazaletes de bronce altoimperiales procedentes de Monte Castelo de Pelóu (Grandas de Salime, Asturias)**
Ángel Villa Valdés, Óscar García Vuelta y Rubén Montes López 147
- La vajilla de bronce de época tardorromana procedente del foro de *Segobriga***
Rosario Cebrián Fernández y Ignacio Hortelano Uceda 169
- Lampadarios cristianos tardoantiguos de Hispania. Evidencias de *Begastri* (Cabezo Roenas, Cehégín) e *Ilinum* (Tolmo de Minateda, Hellín)**
Antonio Manuel Poveda Navarro 185
- Algunas evidencias del mundo funerario tardoantiguo en el área meridional de Sierra Madrona (Sierra Morena)**
Macarena Fernández Rodríguez y Francisco Javier López Fernández 203
- A propósito de la pilastra visigoda de la colección Monsalud del Museo Arqueológico Nacional, Los Hitos y Pla de Nadal. Notas para la visibilidad de la escultura civil tardoantigua en la península ibérica**
Isabel Sánchez Ramos, Jorge Morín de Pablos y Rafael Barroso Cabera 221
- La mezquita de Tornerías: 175 años entre la suposición teórica y la certeza material**
Arturo Ruiz Taboada 237
- Y el Anciano del Polo Sur se quedó junto al Mediterráneo. Una figurilla del dios chino de la longevidad en el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) de Cartagena**
Irene Seco Serra 257

Lucernas con decoración «tipo rana» procedentes de Heracleópolis Magna del Museo Arqueológico Nacional Esther Pons Mellado	271
Un relieve egipcio del Reino Nuevo en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) Miguel Jaramago	285
Countermarks from the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (I). Part A. The <i>LVI/clava inversa</i> (upright club): Imperial proclamation of Galba Rodolfo Martini	305
Entalle con la representación de Fortuna procedente del yacimiento romano de La Clínica (Calahorra, La Rioja) Rosa Aurora Luezas Pascual y José Manuel Martínez Torrecilla	321
Secuencia histórica de la propiedad de la Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria), actual Anexo del Museo Numantino Elías Terés Navarro	339
José Pulido y Espinosa, catedrático de Arqueología Sagrada, y el discurso biográfico del cardenal Wiseman en la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso en 1867 Gloria Munilla Cabrillana y Francisco Gracia Alonso	353
Riccardo Colucci, la fragata blindada <i>Arapiles</i> y la colección de antigüedades chipriotas del Museo Arqueológico Nacional Azael Varas Mazagatos y Sergio España-Chamorro	367
El objeto histórico: del museo a internet a través de la fotogrametría Miguel Martínez Sánchez, José Javier Martínez García, Rafael González Fernández y Antonio Flores García	379
Las exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga (2014-2019): espacialidad arquitectónica y ambientación lumínica aplicadas a la escultura devocional Javier González Torres	395
VARIA	
El sarcófago de <i>Pomponia Agrippina</i>: ¿una pieza ostiense en el MAN? Lucio Benedetti	413
Esculturas funerarias de mujeres tardomedievales de alto rango en el Museo Arqueológico Nacional Sonia Morales Cano	419
EL MUSEO DESDE DENTRO	
Aproximación a la investigación externa de fondos adscritos al Departamento de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional en los inicios del siglo XXI (2005-2019) Juan Antonio Martos, Eduardo Galán y Ruth Maicas	427
«Las artes del metal en al-Ándalus»: síntesis del proyecto expositivo Sergio Vidal Álvarez, Beatriz Campderá Gutiérrez, Solène de Pablos Hamon, Estrella Martín Castellano, Pilar Arias Arias, Silvia Sánchez González, Diego García-Setién Terol, Jorge Hernández Sanz y Miguel Pedraza Polo	441

<i>Tocando la historia. Una colaboración con el Teatro Real</i>	461
Paloma Otero Morán	
40 números del <i>Boletín del Museo Arqueológico Nacional</i>. Historia y análisis bibliométrico	471
Concha Papí Rodés y Silvia Cobo Serrano	
El primer itinerario museográfico sobre historia de la conservación y la restauración: un proyecto de colaboración entre la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (ESCRBC) y el Museo Arqueológico Nacional (MAN)	485
Carmen Dávila Buitrón, Bárbara Culubret Worms, Margarita Arroyo Macarro, Bianca Hernández Pool, Durgha Orozco Delgado, Silvia Montero Redondo, Ángel Gea García, Marta Rodríguez Santos y Patricia Melchor Rivas	
Actuaciones en el exterior del Museo Arqueológico Nacional durante el estado de alarma por COVID-19, en el marco de los planes de salvaguarda de bienes culturales	501
Teresa Gómez Espinosa	
Las Jornadas Europeas de Arqueología 2020 en el Museo Arqueológico Nacional: colaboración interdepartamental ante un reto digital	507
Débora Sonlleve Jiménez, Estrella Martín Castellano, Susana de Luis Mariño y Elena Aznar Medina	
Comunicar en tiempos de coronavirus: la estrategia del Museo Arqueológico Nacional	525
Estrella Martín Castellano y Pilar Arias Arias	
Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid»	543
Juan Antonio Martos Romero	
Una Vitrina CERO sobre cerámicas sociales: la introducción del torno alfarero en la península ibérica a través del yacimiento de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila)	553
Esperanza Manso Martín, Juan Jesús Padilla Fernández, Susana de Luis Mariño y Alicia Rodero Ríaza	

La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía¹

The «Lady of Baza»: new contributions to its iconographic study through color and photography

Teresa Chapa Brunet (tchapa@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid (España)

María Belén Deamos (belendeamos@us.es)

Universidad de Sevilla (España)

Alicia Roderio Riaza (alicia.rodero@cultura.gob.es)

Museo Arqueológico Nacional (España)

Pedro Saura Ramos (pedro_saura@hotmail.com)

Raquel Asiaín Román (raquel.asiain@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid (España)

Resumen: La calidad de las esculturas de época clásica no fue apreciada por los indicios de color de su superficie, sino por sus proporciones, la habilidad de su talla y la blancura de su soporte, generalmente de mármol. La fotografía en blanco y negro apoyaba esta percepción. Los estudios sobre el color de las estatuas se han desarrollado en los últimos años, unidos a las nuevas posibilidades de documentación por imagen y a las técnicas analíticas avanzadas que permiten detectar e identificar los pigmentos. En el caso de la escultura ibérica, el hallazgo de la Dama de Baza fue un punto de inflexión en este tipo de estudios, al conservar sus colores en excelente estado. En este trabajo se revisa su iconografía aportando nuevos detalles mediante el empleo de la imagen fotográfica digital.

Palabras clave: Cultura ibérica. Escultura ibérica. Analítica de pigmentos. Reproducción fotográfica. Nueva decoración.

Abstract: The quality of Greek sculptures of Classical period was not appreciated for the presence of color on their surface, but for their proportions, the skill of their carving and the whiteness of their material, generally made of marble. Black and white photography supported this perception. Studies on the color of statues have been developed in recent years, together with new possibilities for image documentation and advanced analytical techniques that allow the detection and identification of pigments. In the case of Iberian sculpture, the discovery of the «Dama of Baza» was a turning point in this type of study, because it keeps its colors in excellent condition. This work reviews its iconography, providing new details through the use of digital photographic images.

Keywords: Iberian culture. Iberian sculpture. Pigment analytics. Photographic reproduction. New ornaments.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto PGC2018-093600-I00 del Ministerio de Ciencia e Innovación.



Introducción

El empleo de la fotografía para la documentación y estudio de la escultura ibérica fue un fenómeno algo tardío en comparación con otros países europeos, pero se fue generalizando antes de que finalizara el siglo XIX. En el completo estudio elaborado por González Reyero (2007) se muestra este complejo proceso y su importancia en las primeras definiciones de la propia cultura ibérica. La tendencia seguía de lejos la aplicación de la fotografía en la arqueología europea y americana, que valoraron la rapidez en la obtención y la calidad de sus documentos, así como su «objetividad» y la posibilidad de una difusión casi inmediata y a gran escala (Witte, 2006: 70-71). Las imágenes obtenidas fueron sustituyendo progresivamente a las litografías y dibujos en general, e incluso sirvieron de base a estos últimos.

La fotografía en blanco y negro encajaba bien con la documentación de la escultura antigua, que era mucho más apreciada por sus formas que por sus colores, apenas conservados y poco valorados frente al blanco del mármol. El caso de la Dama de Elche, en el que intervinieron ambos componentes, puede servirnos para estimar el peso que se daba a cada aspecto. Descubierta el 4 de agosto de 1897, su coloración fue puesta de manifiesto, tanto por Ibarra (1897: 15) como por Paris (1897: 140). Este último subrayó la importancia del color en una carta a Engel durante su estancia en esta población, pocos días después de la aparición de la Dama: «La photographie ne donne pas l'admirable expression du visage [...]. C'est de la pierre avec de la couleur rouge aux levres, aux bandeau du front, aux vêtements» (González Reyero, 2007: 287)² (fig. 1). Esta reivindicación del color frente a la imagen en blanco y negro no tuvo un mayor recorrido, y la valoración de los expertos, basada en la fotografía, resaltó la maestría de la talla como argumento definitivo para considerarla una obra excepcional (Mélida, 1897: 427) y para que la pieza fuera adquirida por el Museo del Louvre (Barril, 2006: 18).

Lejos de ser un caso aislado, este hecho era habitual en el contexto histórico de la investigación sobre la escultura antigua, a pesar de que diversos autores habían resaltado la importancia de los restos de color que las adornaban. Incluso conociendo la existencia de estos colores, Winckelmann, en su obra *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, publicada en 1755, señaló que entre los componentes básicos de la belleza en las esculturas griegas no solo se contaba la armonía entre los rasgos y la forma, sino la pureza del mármol blanco, lo que sin duda contribuyó al éxito en la elaboración y difusión de los moldes y reproducciones en escayola de las principales esculturas antiguas (Jockey, 2013: 181).

A pesar de que continuos hallazgos mostraban vestigios de pintura en la superficie de las esculturas, lo cierto es que la preferencia subyacente por lo blanco fue más fuerte y las estatuas pintadas chocaban con esta sensibilidad del mundo académico y el gusto occidental en general, que seguía considerando los colores fuertes como un elemento primitivo (Jockey, 2013: 267-282). Solo bien avanzado el siglo XX, el trabajo de V. Brinkmann ha cambiado sustancialmente la apreciación del color, no solo por su mero reconocimiento, ayudado ya por las técnicas analíticas que permiten la determinación de la complejidad del oficio de los pintores, sino por la nueva actitud que ha generado sobre su uso como expresión del pensamiento, creencias y autorrepresentación (Sánchez, 2017). La exposición «Bunte Götter», «El color de los dioses», en el Museo Arqueológico Regional de Madrid, cambió definitivamente esta percepción (Brinkmann, y Bendala, 2009). La participación española en esta exposición marcó igualmente un antes y un después sobre el tema, puesto que llamó la atención sobre un desarrollo ya avanzado de análisis sofisticados y no invasivos sobre la naturaleza de los

² «La fotografía no muestra la admirable expresión del rostro [...]. Es piedra con color rojo en los labios, en la banda frontal, en las vestimentas».



Fig. 1. Dama de Elche. Placa fotográfica de José y Salvador Picó (1897). Positivado de Rafael Antón y Antón (1997).
A partir de S. Rovira (coord.) 1986, fig. 1.

pigmentos (Luxán; Prada, y Dorrego, 2005; Gómez *et alii*, 2008 y 2010). Poco después se publicó el primer trabajo de carácter general sobre el uso del color en el mundo ibérico (Mielke, 2013 [2011]), lo que evidenció tanto el escaso desarrollo de la disciplina hasta esos momentos, como la notable acumulación de información que aún no había sido considerada en conjunto.

El hallazgo de la Dama de Baza, sus primeras imágenes y la identificación y tratamiento de sus pigmentos

Si una escultura ha llamado la atención sobre la importancia del color en la estatuaria ibérica, es sin duda la Dama de Baza. Su aparición se produjo el 20 de julio de 1971, durante la campaña de excavaciones dirigidas por F. Presedo en el «Cerro Redondo», aunque finalmente más conocido como Cerro del Santuario. Tras largos días sin hallazgos notables, se documentó una fosa de 2,60 m de lado y 1,80 m de profundidad, en cuyo interior se encontraba la estatua acompañada de un rico ajuar, en el que varias piezas presentaban también decoración pintada (Pereira, 2010: 138-139, figs. 1 y 2).

Es escasa la documentación fotográfica que poseemos sobre el momento del hallazgo, ya que solo contamos con lo publicado por Presedo en sus estudios (1973 a y b, 1982, 1984 y 1997) (fig. 2), y algunas imágenes correspondientes a su Legado (Blánquez, 2010: 74-76).

A las fotos realizadas por Presedo cabe añadir las de otras personas que acudieron al yacimiento tras conocerse la aparición de la Dama, y que se difundieron en la prensa (Menéndez del Castillo, 1979; Lacuesta, 2006) o, años más tarde, en internet³. El estudio de las fotografías de Presedo sirvió para una primera valoración y reinterpretación de la tumba 155 (Blánquez, 2010), y la obtención de nuevas imágenes nos ha permitido apreciar detalles inéditos de esta.

Aunque la documentación fotográfica fue sin duda una tarea permanente, la conservación de una compleja decoración pintada sobre la escultura fue el punto central de atención, dificultado por la afluencia de público y otras presiones que se produjeron a partir del hallazgo. Al demorarse más de lo previsto la retirada de las piezas, Presedo (1982: 25) intentó detener el proceso de deterioro que se iba produciendo. Las palabras del director de la excavación revelan muy bien los efectos sufridos por el color de la pieza desde el momento de su enterramiento: «El agua, al caer incesantemente sobre ella durante muchos años, fue lavando poco a poco el pecho y el regazo, los cuales a su vez, sufrieron mucho cuando se derrumbó toda la superestructura. El sillón y las paredes verticales, con menos superficie de roce, conservaban una policromía mucho más viva [...] Una vez excavada la tumba y limpiado el suelo, se encontró una gran mancha de pintura marrón alrededor de la estatua. Era, sin duda, producto de la disolución del color» (Presedo, 1973b: 45). Ante las dificultades presentadas, se tomó la decisión de fijar temporalmente la pintura con laca de peluquería, a la espera de que la Dama fuera sometida a un tratamiento profesional de conservación a su llegada a Madrid.

Estos trabajos se iniciaron el 18 de septiembre de 1971, desarrollándose bajo la responsabilidad de J. M. Cabrera, técnico del entonces Instituto Central de Restauración. Su primera impresión señaló importantes afecciones: «la cabeza está separada del tronco, así como las alas del trono, un pilar trasero del mismo, la punta del brazo derecho en la parte frontal del sillón, unos trozos del borde ajedrezado del manto a la altura del cuello de la Dama»⁴. El estudio analítico, publicado poco después

³ Pueden verse algunas imágenes interesantes de la época en la web de Baza que mantiene Ricardo Cañabate: <https://www.web-debaza.com/2019/07/19/>. [Consulta: 31 de agosto de 2020]. No hemos podido acceder a la publicación de TRISTÁN, y UTRERA, 2009.

⁴ Los informes elaborados por J. M. Cabrera, titulados: «Informe preliminar para el tratamiento de la escultura en piedra poli-



Fig. 2. F. Presedo junto a la Dama de Baza, en el interior de la tumba 155. A partir de Presedo (1984).

(Cabrera, 2006 [1972]⁵) aplicó las técnicas más innovadoras del momento, lo que permitió determinar el tipo de piedra, conocer su grado de humedad e identificar los pigmentos utilizados: azul egipcio para el azul, cinabrio para el rojo bermellón, tierras para el color ocre, carbón animal de huesos para el negro y yeso para el blanco. Además, se consideró que el aglutinante para los pigmentos sería el mismo yeso. Los objetivos del tratamiento de la pieza fueron quitar la humedad a la piedra, eliminar la laca utilizada en el yacimiento y consolidar la capa de yeso y la pintura aplicada (Cabrera, 2006 [1972]: 282), así como restituir los fragmentos mediante diversos recursos. Terminado el proceso, la escultura se consideró finalmente estabilizada. Presedo procedió entonces a realizar un completo estudio de esta, publicado en la revista *Trabajos de Prehistoria* (Presedo, 1973a), que se imprimió también como una tirada aparte en el Museo Arqueológico Nacional (Presedo, 1973b). Años más tarde, la Dama quedaría contextualizada en el marco de la necrópolis, gracias a la memoria publicada en la serie *Excavaciones Arqueológicas en España* (Presedo, 1982).

La reforma integral del Museo realizada entre 1972 y 1981 bajo la dirección de Almagro Basch (Salve; Muro, y Papí, 2014: 76) incluyó la exhibición de la Dama en la sala XIX de la tercera planta. Primero se presentó sola y sin protección, sobre una alta peana para no desentonar de las Damas

cromada "Dama de Baza"» (Ref. 2L/54 Reg. LQ197, sin fecha); «Traslado de la escultura en piedra policromada "Dama de Baza"» (Ref. IQ/197/3, fechado el 22 de octubre de 1971); «La Dama de Baza. Examen y tratamiento de conservación» (Ref. IQ/54/197/4, fechado el 28 de enero de 1972) están incluidos en el archivo «Restauración de la "Dama de Baza", procedente del Museo Arqueológico Nacional de Madrid». Este y otros informes del Instituto de Conservación, actual IPCE, pueden consultarse en <http://catalogos.mecd.es/opac/>.

⁵ Revisado en la recopilación de la obra de J. M. Cabrera, publicada en 2006.



Fig. 3. La Dama en la sala, junto a las de Elche y Cerro de los Santos. 1972. Foto MAN.

de Elche y Cerro de los Santos, situadas en su entorno (fig. 3). Poco después se incluyó en una vitrina cúbica que recordaba la cámara funeraria, acompañándose con los principales objetos de su ajuar, e introduciendo así la contextualización propia de un concepto moderno de arqueología. La pigmentación de su superficie fue tomada especialmente en cuenta para la iluminación de esta vitrina, incluyendo una celosía de reducida luminancia y un filtro para radiaciones ultravioletas (Almagro, y Casal, 1976: 135).

A finales de la década de 1990 recomenzaron las analíticas relativas al color de la pieza. Un equipo procedente de la Universidad de Valencia aplicó una nueva técnica, la Fluorescencia de Rayos X (EDXRF), detectando algunos componentes nuevos, como el estaño sobre uno de los pendientes, y sugiriendo que podrían constituir parte de la decoración, al proporcionar un tono metálico plateado (Ferrero *et alii*, 1999: 115). En 2006 la escultura fue nuevamente examinada por los especialistas del IPCE (Gómez *et alii*, 2008; 2010: 107) con las analíticas más novedosas, que confirmaron las caracterizaciones previas de la pigmentación y ratificaron la presencia de estaño en los adornos (fig. 4).

En definitiva, las conclusiones finales del estudio de la decoración pintada de la Dama de Baza señalan la presencia de una capa base de yeso muy puro, de algo más de 0,5 mm, previamente calcinado y mezclado con agua para que fraguara tras su aplicación. Sobre esta preparación y bajo la pintura se detectaron cristales correspondientes a un compuesto de azufre, potasio y calcio, que tanto podría corresponder a un endurecedor aplicado sobre el yeso, como a un efecto natural de migración de sales de la piedra, o incluso ser efecto de algún fertilizante moderno que impregnara la tierra que rellenaba la fosa donde se halló la escultura. El color azul que cubre la túnica, el manto, el pájaro y el cojín en el que reposa los pies, es «azul egipcio», un compuesto formado por silicato de cobre y calcio. El color rojo intenso del ajedrezado de la túnica, el manto y el calzado de la Dama, así como el más leve del rostro, se componen de sulfuro de mercurio y sílice que se identifica con el cinabrio o bermellón, mezclado con yeso para obtener las tonalidades más suaves. Por su parte, el tono rojo pardo del trono tiene un alto contenido en elementos ferruginosos que corresponden a ocre o tierra roja. En cuanto al negro del pelo, Cabrera (2006 [1972]: 282) determinó la presencia



Fig. 4. Toma de datos mediante técnica EDXRF en la superficie de la Dama de Baza (Gómez *et alii*, 2010, fig. 7).

de carbón de huesos. Finalmente, los pendientes, anillos y collares de la Dama estaban recubiertos por una lámina de estaño aplicada sobre la preparación de yeso, lo que daría a estas joyas un efecto plateado (Gómez; Navarro, y Albar, 2011: 320-332).

El estudio de la Dama mediante fotografía digital: algunas consideraciones previas

La Dama de Baza ha sido reproducida mediante holografía digital (Ruiz, 2011), pero la base de su documentación gráfica siguen siendo las fotografías. Su observación detallada permite apreciar ciertos rasgos poco conocidos, y por ello creemos necesario resaltar algunas de sus características. La fotografía no es sino una interpretación de la realidad con innumerables variables, siendo una de las más evidentes el registro de elementos tridimensionales y su traslado a soportes bidimensionales.

La inmensa mayoría de elementos o sujetos que reciben luz la reflejan de modo difuso y especular en diferentes proporciones. La luz reflejada especularmente es lo que percibimos como brillo. Dependiendo de la superficie de tales elementos, la proporción de luz reflejada puede alcanzar valores más o menos altos. Culturalmente, y dado que nuestro referente es nuestra propia visión, estamos acostumbrados a aceptar esos «brillos» sin ser absolutamente conscientes de su presencia.

Desde nuestra experiencia en el trabajo fotográfico científico, enfocado a la prehistoria y arqueología⁶, hemos elaborado una serie de protocolos para, sin tergiversar en absoluto la realidad del sujeto, poder llegar a eliminar prácticamente el 100 % de la luz reflejada especularmente mediante el empleo de una iluminación adecuada. La primera impresión que observamos de las fotografías así obtenidas, es que los colores aparecen con más intensidad, pero solo es un efecto visual, ya que lo único que hemos conseguido es eliminar el brillo correspondiente al reflejo de la luz y dejar la imagen solo con su color. El procedimiento consiste en emplear polarización cruzada. Esto se consigue aplicando a la fuente de luz filtros, y haciéndolo también en nuestra cámara con el mismo tipo de filtro y cruzando perpendicularmente la polarización. Como acabamos de señalar, al eliminar los brillos, los colores aparecerán con mayor intensidad y pureza.

En las fotografías obtenidas de la Dama de Baza, hemos empleado una cámara Nikon D3, digital de formato Barnack (sensor de 24 × 36 mm) y un objetivo rectilíneo de 70 mm de focal, con filtro polarizador. Como fuente de luz hemos empleado dos flashes Hensell de 600W cada uno y 5.500° K de temperatura de color, filtrados con polarizadores. Dado que era imprescindible no variar ni tergiversar en absoluto los colores reales de la escultura, siempre hemos utilizado luz controlada, equilibrada paralelamente en el mismo grado que el sensor de la cámara. Se han hecho tomas con carta de color para el registro cromático correcto en el procesado (fig. 5. 1).

Al procesar las fotografías carentes del brillo especular, no solo se aprecian los colores con más intensidad, sino que algún motivo que apenas se había apreciado antes, ha podido observarse con claridad. Para ello hemos recurrido al programa Photoshop CS4, tomando una muestra del color empleado y, sin variar su tono, ni añadir ningún otro parámetro, hemos reforzado mínimamente los niveles de contraste y saturación durante el procesado, con el fin de aumentar y facilitar su visión.

La diferencia de este procedimiento con el popular programa D-Streht, tan en boga en arqueología y sobre todo en arte rupestre, está precisamente en el control del color. Este sistema utiliza

⁶ Se alude aquí a la trayectoria investigadora en este campo del doctor Pedro Saura Ramos y de Raquel Asiaín, autores de las fotografías y su tratamiento digital.



Fig. 5. **1.** Imagen de la Dama de Baza utilizando iluminación polarizada. Foto: P. Saura; **2.** Aplicación del filtro LAB de D-Strech a una fotografía digital convencional.

la técnica del «decorrelation stretching» («estiramiento por descorrelación»), habitual en teledetección para mejorar sintéticamente el color de una imagen mediante un «falso color»⁷. La utilidad de D-Strech reside en la posibilidad de evidenciar rápida y sencillamente los colores escasamente visibles en el ejemplo estudiado, siempre y cuando sean bien detectados por el programa. Sin embargo, su procesamiento los convierte en colores sintéticos o «falsos colores», que impiden correlaciones o comparaciones con los que presenta la imagen original (fig. 5. 2).

Una mirada «fotográfica» a la Dama de Baza: nuevas lecturas

La puntual y detallada descripción publicada por F. Presedo (1973a y b; 1982) a partir del examen directo de la escultura y de los resultados de los primeros análisis arqueométricos realizados tras su hallazgo, ha sido la base de los muchos estudios que se le han dedicado desde entonces (entre otros, Ruano, 1987: T. I: 261-272; II: 194-199; III: 41-43; Abad, 2010). No es nuestro objetivo repetir las características del soporte, las limitaciones que su envergadura impuso al trabajo del artesano y sus consecuencias en el resultado final (Chapa, 2008: 35), o insistir en el comentario de los rasgos iconográficos ya analizados de forma específica por distintos autores, (recogidos en Chapa,

⁷ Disponible en: <<http://www.jpereira.net/software-revisiones-y-consejos/dstretch-mejora-de-imagen-para-arte-rupestre>>. [Consulta: 24 de agosto de 2020].



Fig. 6. **1.** Imagen mediante luz polarizada cruzada de la cabeza de la Dama de Baza; **2.** Detalle de los ojos y las pestañas.
Foto: P. Saura.

e Izquierdo, 2010), sino presentar algunas novedades de la investigación que son resultado de la proyección de otras miradas sobre esta obra singular de la estatuaria femenina ibérica en piedra, en parte propiciadas por la aplicación de los métodos analíticos y fotográficos comentados en los apartados anteriores.

La figura se representa sentada y vestida de pies a cabeza, dejando al descubierto solo la cara y las manos, una y otras coloreadas con una mezcla de yeso y polvo de cinabrio para darle la apariencia sonrosada de la piel (Gómez *et alii*, 2010: 116). El color se aviva en las mejillas y cobra mayor intensidad en los labios, pintados también de cinabrio. En el tratamiento del rostro se perfilan en negro cejas, bordes de los párpados y pestañas, estas últimas pintadas sobre finos trazos incisos, realzando así unos ojos pequeños que cobrarían expresividad con la pintura ya perdida del iris y la pupila, y corrigiendo ese aire de mirar sin ver que ahora transmite. El realismo de los rasgos faciales, papada incluida, revelan la naturalidad que el artesano quiso imprimir a la imagen, evitando idealizaciones que habrían desvirtuado su carácter retratístico (fig. 6). El tocado solo deja ver el lóbulo de las orejas, sonrosadas como la cara, y el peinado que asoma en pequeñas ondas sobre la frente y se recoge a la altura de las mejillas en sendos rodets circulares, en parte ocultos bajo el borde ajustado de la prenda que cubre la cabeza. El trazo de color gris más claro que delimita su contorno, resalta el suave relieve del pelo recogido⁸. En los primeros análisis de la policromía el

⁸ Sería interesante comprobar en estudios analíticos futuros si esta coloración del borde del rodete podría responder a un tratamiento pictórico diferente al del cuerpo central de esta, porque no descartamos que el recogido del pelo se rodeara con un sencillo aro de apariencia metálica. De hecho, se ha dudado de si los rodets eran parte del peinado o adornos del tocado (MIELKE, 2013: 6), pero el hecho de que se utilice el negro intenso como código de color para el cabello y el pelo de cejas y pestañas, parece indicativo de su naturaleza pilosa, lo que no excluye que pudieran adornarse con algún complemento metálico.

pigmento negro aplicado al cabello se relacionó con carbón de hueso animal (Cabrera, 2006 [1972]: 282). Exámenes posteriores realizados por los técnicos del IPCE no han podido corroborar este extremo, aunque no se descarta, y tampoco que se hubiera usado un pigmento vegetal (Gómez *et alii*, 2008: 217).

Un estudio reciente (Alfaro, 2014: 162-171) distingue en el tocado una cofia que oculta el cuero cabelludo y una banda (mitra) que la envuelve y sujeta en el centro de la cabeza, ambas de tela. Esta última se adornaría con elementos metálicos que debieron ir cosidos al textil, unos en forma de pequeñas láminas triangulares y otros de cuerpo piriforme que cuelgan a lo largo del borde exterior de la banda central, sin cubrir las finas lorzas que rematan la orilla de la cofia. Interpretados generalmente como elementos de una diadema, recientemente se ha planteado que pudieran ser adornos de un tocado flexible, al modo del *hijab* que usan las mujeres en el mundo islámico (Perea, 2010: 207; Alfaro, 2014: 168, nota 52). Los restos de estaño detectados tanto en los colgantes piriformes como en alguna de las pequeñas oquedades que de modo regular se intercalan entre ellos, indican que se quiso imitar el color y brillo de la plata (Gómez *et alii*, 2010: 115, figs. 11 y 12)⁹.

El peinado, recogido en una especie de moño alto (Alfaro, 2014: 169-170), podría haber sido suficiente para levantar y sostener en la parte posterior de la cabeza el manto que cubre la espalda, hombros y brazos de la figura, cae en pliegues hasta los pies y se abre en la parte delantera, descubriendo el vestido y las joyas que lo complementan. Investigaciones de base experimental (Demant, 2011; Alfaro, 2014) han demostrado la complicada confección de una prenda de sus características y concluido que su forma debió ser semicircular y no rectangular como pensaron otros autores (Bandera, 1977: 280). La consistencia que aparenta el tejido hace suponer que la vestimenta externa pudo ser de lana (Alfaro, 2014: 160, nota 17), en tanto que para el ropaje interior parece más apropiado el lino. El uso textil de fibras vegetales, principalmente lino, está atestiguado arqueológicamente en la Iberia prerromana (Alfaro, 1984: 119-151; Izquierdo, 2001). Por el contrario, los únicos tejidos de lana documentados hasta ahora proceden del yacimiento de Casas de Turuñuelo (Guareña, Badajoz), donde se depositaron como ofrenda en un ritual que puso fin al uso de un complejo ceremonial en fechas del siglo v a. C. (Marín-Aguilera *et alii*, 2019).

A juzgar por los restos de color, visibles en parte y corroborados analíticamente (Cabrera, 2006 [1972]; Ferrero *et alii*, 2001; Gómez *et alii*, 2008 y 2010; Gómez; Navarro, y Albar, 2011), manto y túnica eran de color azul egipcio, el único pigmento artificial utilizado en su policromía, aplicado también al cojín sobre el que la figura apoya los pies y al plumaje de la cría de ave que cobija en su mano izquierda (fig. 7. 1). El borde interior del manto y el bajo del vestido se adornaron con una cenefa que repite un motivo en damero delineado con carboncillo (fig. 7. 3) que alternan el rojo intenso del cinabrio natural con el azul de la vestimenta¹⁰. La cenefa no llega a cubrir el vivo de las prendas, que se resalta con un tono azul más intenso. Vestidos femeninos con decoración en damero están bien documentados en escenas pintadas sobre cerámica ibérica (Vizcaíno, 2011: 35). Túnicas interiores lisas, una o dos según qué autores, y zapatos rojos de suela fina ajustados al pie, completan el atuendo del personaje.

La imagen se engalana con joyas que en perspectiva «etic» podrían parecer «desproporcionadas, torpes, ostentosas y excesivas» (Perea, 2010: 201). Todas ellas se recubrieron con láminas de estaño

⁹ C. ALFARO (2014: 168, 171 y fig. 7b) sostiene que estos adornos debieron ser de oro, pero esto no se deduce del resultado de los análisis que se citan como referencia.

¹⁰ La pérdida del pigmento azul en algunos cuadros deja a la vista la superficie blanca de la capa de yeso sobre la que se aplicó el color. Este hecho y alguna información equívoca (GÓMEZ *et alii*, 2010: 116; GÓMEZ; NAVARRO, y ALBAR, 2011: 332), explican que exista cierta confusión al respecto (MIELKE, 2013: 6, nota 23) y que con frecuencia se describan como rojo y blanco los colores del motivo en damero (cf. ALFARO, 2014: 156-157).



Fig. 7. 1. Detalle del cuerpo y vestimenta de la Dama; 2. Pendiente amorcillado sujetando el cuerpo cúbico; 3. Detalle del motivo en damero del manto, delimitado por líneas negras dibujadas posiblemente con carboncillo; 4. Detalle de la mano izquierda, con anillos y ave en color azul y ojo señalado; 5. Detalle de las gargantillas y collares. Fotos: P. Saura.

para simular el aspecto metálico de la plata (Gómez *et alii*, 2008: 218; Gómez *et alii*, 2010: 215), un recurso artesanal con el que se podía conseguir un efecto similar al que obtenían los escultores griegos con el uso de láminas de plata auténtica (Brinkmann, 2009: 73).

Las joyas menos llamativas son los anillos y brazaletes que la imagen luce en manos y muñecas y que pese a su sencillez no se quisieron ocultar (fig. 7. 4). El manto se dispone de forma que no cubre las muñecas, o la descubre en el caso de la izquierda, dejando a la vista las pulseras que las adornan, dos al menos en la derecha y cinco en la izquierda, todas de aro liso. Lisos son también los anillos que lleva en distintos dedos, seis o siete en la mano izquierda y dos en la derecha (cf. Bandera, 1978: 430; Presedo, 1982: 211 y 214).

Como decíamos más arriba, pequeños ornatos metálicos se prendieron en la banda que rodeaba la cabeza de la figura por el centro (fig. 7. 5). De ellos se distinguen con claridad los colgantes piriformes que cuelgan del borde de la tela sobre la parte frontal del cráneo, a menudo descritos como en forma de bellota. Fabricados en oro y plata como elementos de collar o pendientes, tuvieron amplia difusión en el Mediterráneo durante los siglos VII-VI a. C. De esas fechas son los ejemplares depositados en contextos funerarios del ámbito colonial de la Andalucía mediterránea y de la región tartésica sudoccidental. De las novedades recientes destacamos el hallazgo en una

tumba femenina de la necrópolis de La Angorrilla (Alcalá del Río, Sevilla) de un collar con 26 o 27 colgantes de plata de este tipo (Bandera, y Ferrer, 2014: 441-442 y 451), curiosamente un número igual o muy próximo al de las piezas integradas en el tocado de la Dama. La interpretación como diadema de la pieza de la estatua de Baza pudo estar condicionada no solo por su posición en la cabeza, sino por analogía con otras ricas joyas de la orfebrería prerromana peninsular a las que se ha venido asignando esa función, ahora en entredicho por considerar que su forma se adapta mejor a la cintura femenina que a la frente o al cráneo (Perea, 2010: 206-207).

Los pendientes son sin duda la pieza más singular del enjoyado de la estatua, bien definidos como «pendientes imposibles» por su tamaño y diseño (Izquierdo, y Chapa 2010: 31-33). Constan de dos elementos engarzados: un arete de suspensión que engancha en el lóbulo de la oreja y un gran colgante de forma cúbica sin más función que la suntuaria (fig. 7. 2). El primero recuerda muy de cerca a los pendientes de cuerpo fusiforme o amorcillado de gran tamaño. Estos son de lámina de oro, en hueco, más gruesos en el centro que en los extremos, donde unos topes aseguran el cierre, un rasgo técnico que también plasmó con realismo el artífice de la estatua de Baza, así como las aristas de unión de la chapa que tenía el modelo real que imitan (Izquierdo, y Chapa, 2010: fig. 5). Pendientes de este tipo en oro proceden de tumbas ricas de época preibérica e ibérica. Una sola pieza se encontró junto a la oreja de un personaje inhumado, probablemente varón, en la necrópolis de La Angorrilla, con fecha de la primera mitad del VI a. C. (Fernández; Prados, y Rodríguez, 2014: 171-175). Los dos ejemplares encontrados en la Cámara A de la necrópolis de La Bobadilla (siglo VI a. C.) son también grandes y de doble cuerpo (Maluquer *et alii*, 1973: lám. V, 1-2).

Pese a este parentesco con la orfebrería protohistórica local, el diseño de los pendientes de la Dama es único. Aunque relacionados con los llamados «de cestillo», de gran difusión en el Mediterráneo colonial fenicio (VII-VI a. C.) (Almagro, 1989-1990: 123), estos poco tienen que ver en nuestra opinión con los colgantes de Baza, que son auténticos cubos cerrados en las seis caras. De ellas se ven completas dos de las cuatro laterales de cada pieza del par, una de frente y otra de lado, y las dos tienen un recuadro inciso de carácter decorativo. El borde superior se adorna con una serie continua de pequeñas semiesferas, y el inferior con flecos de los que cuelgan esferas completas. Un esquema similar lo encontramos en la orfebrería asiria, en la que se han visto también los prototipos de las arracadas fusiformes con crestería perimetral (Bandera, y Ferrer, 2014: 446). En este caso, son elementos de diadema hallados en una tumba de Nimrud que alojó los restos de tres mujeres de la familia real a lo largo de la segunda mitad del siglo VIII a. C. Son piezas rectangulares o cuadradas decoradas con motivos simbólicos, semiesferas de oro en el borde superior y cadenas del mismo metal en el inferior. De estas cuelgan pequeñas granadas en unos casos y esferas en otros (Hussein, 2016: 15, lám. 38: a-f). El diseño de los pendientes de la Dama podría haberse inspirado en modelos orientales adaptados al gusto de la clientela y a su interés por armonizar tradiciones propias y novedades exóticas, sin olvidar los condicionantes técnicos que imponía la materia prima, manifiestos en el cambio de cadenas por tiras.

Los pendientes rozan la gargantilla de tres vueltas que se ajusta al cuello. Está formada por cuentas que se alternan por tipo y tamaño, siempre en el mismo orden. A continuación, pero ya sobre el pecho, rozando el escote de la túnica, lleva un collar sencillo hecho con cuentas más pequeñas, de ahí que unos autores cuenten tres gargantillas y otros cuatro. Otros dos collares cubren el busto, el primero colgado del cuello, el otro probablemente sobre los hombros (Dewailly, 2010: 218-219). Destacan en ellos sus colgantes de tamaño exagerado, de forma semioval o de lengüeta en el superior, más imprecisa en el inferior. Unos autores ven en ellos bellotas, otros anforitas o aríbalos piriformes, pequeños frascos quizá alusivos al uso de perfumes en los rituales funerarios (Dewailly, 2010: 219).



Fig. 8. 1. Imagen aplicando el programa D-Stretch con filtro YRB en la que se aprecia la cadenilla o cordón situado entre los dos collares inferiores; 2. La misma imagen obtenida con luz polarizada cruzada y tratada con Photoshop para resaltar este elemento; 3. Detalle de la cadenilla/cordón. Imagen original: P. Saura.

Un detalle que no pasó desapercibido a Presedo (1982: 214) es la existencia de «rayas rojas» entre los colgantes de lengüeta situados en la parte derecha del collar superior, sin añadir más comentario que el deterioro de la capa de estuco de base y la pérdida del color en esta zona. Sin embargo, el tratamiento informático de imágenes digitales, nos ha permitido captar con mayor nitidez el motivo que no se pudo identificar en su día y en el que nadie volvió a reparar (fig. 8).

Parece una larga sarta de cuentas que cuelga desde la parte posterior de los colgantes de lengüeta situados a la derecha de la imagen, serpentea en sentido ascendente y descendente, llegando hasta el collar inferior, y reaparece con un trazo continuo bajo el colgante central. Su color bermellón, el mismo que se usó en la cenefa del manto y de la túnica, nos hace pensar en un hilo o cordón con nudos más que en cuentas duras de color rojo. De momento se nos escapa su posible significado, pero el hecho de que se representara de forma visible junto con tan suntuoso conjunto de joyas, nos hace pensar que era más importante su valor simbólico que el material. Nos preguntamos si podría ser una fórmula tradicional para la protección de la persona, reforzando la acción apotropaica de los colgantes amuletos de los collares.

La figura posa con autoridad en un sillón acorde con su suntuoso atavío (Ruano, 1990). Está tallado en el mismo bloque calizo y asentado sobre una peana cuadrangular (fig. 9). En su lado derecho, bajo el asiento, se abrió un hueco para alojar los restos quemados de una mujer adulta (fig. 10). El tratamiento pictórico que recibió lo asemejaba al mueble que sirvió de modelo al escultor, reproduciendo incluso detalles como los nudos de la madera o el uso combinado de maderas de distinto color (Presedo, 1982: 214), usando para ello pigmentos ocre y pardo rojizos de tierra natural (Cabrera, 2006 [1972]: 282; Gómez *et alii*, 2008: 216 y 218).

Síntesis y conclusiones

El color fue reconocido como uno de los componentes de la escultura ibérica desde el hallazgo de la Dama de Elche en 1897, pero sus exiguos vestigios provocaron que todos los estudios se centraran



Fig. 9. Vista trasera del trono y delantera de las «alas» del respaldo. Se aprecia el color ocre distinto al rojo del manto. Fotos: P. Saura.



Fig. 10. Detalle del lado derecho del sillón con el orificio donde se introdujeron los huesos quemados. Fotos: P. Saura.

en la excelencia de su talla, lo que en definitiva allanó el camino, tanto para su viaje a París como para su vuelta a España en 1941. El desarrollo de la fotografía en color, así como las analíticas de pigmentos, cada vez más sofisticadas, volvieron a poner sobre la mesa la importancia del color en la escultura antigua. En el caso concreto de la cultura ibérica, fue el hallazgo de la Dama de Baza en 1971, el que resultó determinante para reconocer que las imágenes no podían ser valoradas adecuadamente sin conocer las características de su pintura superficial.

Esta figura sedente ha sido considerada a veces como una diosa, a veces como mortal, y en la mayoría de las ocasiones como humana, pero con apariencia y atributos divinos (Bendala, 2009: 231). La clasificación de los huesos quemados que reposaban en el orificio de su trono como femeninos (Reverte, 1986; Tranco, y Robledo, 2010), unida a su posible coincidencia en edad con la figura representada, fueron decantando las opiniones en pro de su carácter mortal, si bien se mantienen los rasgos que la acercan a un nivel en el que la relación con los dioses sería más estrecha.

Nuestro estudio se ha apoyado en fotografías digitales que permiten una observación detallada de la imagen por un lado y el resalte de determinados aspectos de esta, por otro. Con ello hemos pretendido completar la excelente descripción original del profesor Presedo, revisando al detalle sus rasgos morfológicos y complementándolos con la información aportada por los análisis arqueométricos de la superficie pintada. El tratamiento fotográfico ha sido crucial en este y otros detalles, mostrando lo mucho que se puede aportar todavía a la determinación de las características iconográficas de las esculturas. En nuestro estudio, uno de los aspectos más llamativos ha sido la documentación de lo que consideramos un cordón anudado, más que un collar de cuentas, que al no estar tallado, se disimulaba bajo los collares pectorales. Pensamos, por ello, que era un elemento de carácter muy personal, seguramente protector. Este rasgo, junto a otros que fueron resaltados en su momento, nos hace ver a la Dama de Baza como la imagen de una mujer ibérica real, distinguida, representativa de las clases más altas y enriquecidas de la sociedad, pero también a alguien que buscaba protección en pequeños y disimulados elementos de su vestuario.

Por otro lado, consideramos que en el taller donde fue tallada y pintada se quiso reproducir fielmente su aspecto físico y su vestimenta, coloreando su rostro y sus manos con los tonos matizados de la piel, e indicando en su manto y sus túnicas los colores y dibujos que realmente llevaron. Podría deducirse de ello el tipo de tintes que utilizaron y las formas en las que se ejecutaron los diseños, valorando todavía más la riqueza del ropaje. Lo mismo parece suceder con el sillón o trono, en el que se juega con colores claros y oscuros que responderían a la forma de pintar o mezclar las maderas en el mueble.

En definitiva, la escultura de la Dama de Baza resulta excepcional, tanto por sus características como por el estado de conservación de sus colores. En este trabajo se ofrece una nueva mirada, con lupa de aumento, que ha permitido reparar en detalles poco conocidos, pero en ningún caso puede considerarse exhaustivo. La Dama guarda todavía muchos secretos y la curiosidad de la investigación tiene ante sí un reto abierto para sus futuros estudios.

Bibliografía

- ABAD CASAL, L. (2010): «La Dama de Baza», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional. (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 195-199.
- ALFARO GINER, C. (1984): *Tejido y cestería en la Península Ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria hasta la Romanización*. Biblioteca Praehistorica Hispana XXXI. Madrid: CSIC.

- (2014): «El tocado de la Dama de Baza y sus orígenes mediterráneos», *Tiarae, Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*. Monografías del SEMA de Valencia III. Edición de Carmen Alfaro, Jonathan Ortiz y María Antón. Valencia: Universitat de València, pp. 155-173.
- ALMAGRO GORBEA, A., y CASAL, J. M. (1976): «Alumbrado en el Museo Arqueológico Nacional», *Óptica Pura y Aplicada*, 9 (3), pp. 127-139.
- ALMAGRO GORBEA, M.^a J. (1989-1990): «Orígenes y desarrollo de la orfebrería ibérica. Estudio y paralelos en las Damas de Baza y de Elche», *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 5-6, pp. 115-129.
- BANDERA ROMERO, M.^a L. DE LA (1977): «El atuendo femenino ibérico (I)», *Habis*, 8, pp. 253-297.
- (1978): «El atuendo femenino ibérico (II)», *Habis*, 9, pp. 401-440.
- BANDERA ROMERO, M.^a L. DE LA, y FERRER ALBELDA, E. (2014): «Las joyas y adornos personales», *La necrópolis de época tartésica de la Angorrilla, Alcalá del Río, Sevilla*. Edición de Álvaro Fernández *et alii*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, pp. 429-475.
- BARRIL VICENTE, M. (2006): «Cuestiones en torno a una Dama. Breve antología de un periplo histórico», *La Dama de Elche*. Edición de Salvador Rovira. Madrid: Ministerio de Cultura, Museo Arqueológico Nacional, pp. 15-19.
- BENDALA GALÁN, M. (2009): «Discurso expositivo», *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*. Edición de Vinzenz Brinkmann y Manuel Bendala. Museo Arqueológico Regional (18-diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 223-240.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (2010): «La tumba de la Dama de Baza. Nuevas propuestas», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 73-87.
- BRINKMANN, V. (2009): «Los colores de la escultura arcaica y clásica inicial», *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*. Edición de Vinzenz Brinkmann y Manuel Bendala. Museo Arqueológico Regional (18-diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 54-77.
- BRINKMANN, V., y BENDALA, M. (eds.) (2009): *El color de los dioses. Catálogo de la Exposición*. Museo Arqueológico Regional (18-diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: Museo Arqueológico Regional.
- CABRERA GARRIDO, J. M.^a ([1972]): «Conservación y restauración de una escultura en piedra policromada del s. iv a. C.», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, 12, pp. 23-34.
- (2006): «Conservación y restauración de una escultura en piedra policromada del s. iv a. C.», *José M.^a Cabrera. Obra completa*. Guadalajara: Ars Sacra, pp. 278-287. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/files/Libro_Jos_Mar_a.pdf>. [Consulta: 18 de septiembre de 2020].
- CHAPA, T. (2008): «Escultura y definición de áreas culturales: el caso de la Bastetania», *I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana*. Serie Varia 9. Madrid: Universidad de Granada, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 29-50.
- DEMANT, I. (2011): «From Stone to textile: constructing the costume of the Dama de Baza», *Archaeological Textiles Newsletter*, 52, pp. 37-40.
- DEWAILLY, M. (2010): «La polyvalence sacrée, sociale et ethnique du port de parures: quelques exemples», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 211-222.
- FERNÁNDEZ FLORES, A.; PRADOS PÉREZ, E., y RODRÍGUEZ AZOGUE, A. (2014): «Catálogo de sepulturas», *La necrópolis de época tartésica de la Angorrilla, Alcalá del Río, Sevilla*. Edición de Álvaro Fernández *et alii*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 85-249.
- FERRERO, J. L. *et alii* (2001): «Análisis EDXRF de pigmentos de la Dama de Baza (s. iv a. C.)», *III Congreso Nacional de Arqueometría*. Edición de Blanca María Gómez, Miguel Ángel Respalda y María Luisa Pardo. Sevilla: Fundación El Monte, Universidad de Sevilla, pp. 109-115.
- GÓMEZ, M.; NAVARRO, J. V., y ALBAR, A. (2011): «El color en la escultura ibérica a la luz de los análisis físico-químicos: los ejemplos de Baza y Elche», *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Edición de Juan Blánquez. Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 315-335.
- GÓMEZ, M. *et alii* (2008): «Revisión y actualización de la policromía de la Dama de Baza. Comparación con la Dama de Elche», *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Cultural de España*, 8, pp. 211-221.
- (2010): «La escultura de Baza: materias primas, pátinas y policromía», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid,*

- 27 y 28 de noviembre de 2007). Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 103-117.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2007): *La fotografía en la Arqueología Española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid.
- HUSSEIN M. M. (2016): *Nimrud: The Queens's Tombs* (Oriental Institute Miscellaneous Publications). Edición de Mark Altaweel y McGuire Gibson. Baghdad: Iraqi State Board of Antiquities and Heritage; Chicago: The Oriental Institute. Disponible en: <<https://oi.uchicago.edu/research/publications/misc/nimrud-queens-tombs>>. [Consulta: 12 de septiembre de 2020].
- IBARRA, P. (1897): «Hallazgo en Íllici», *La Correspondencia Alicantina*, año VI, n.º 1723, 8 de agosto de 1897. Republicada en Pobladores de Elche, 19 (1997), pp. 8-9.
- IZQUIERDO, I. (2001): «La trama del tejido y el vestido femenino en la cultura ibérica», *Tejer y vestir: de la Antigüedad al islam*. Estudios Árabes e Islámicos: Monografías, 1. Edición de Manuela Marín. Madrid: CSIC, pp. 287-311.
- IZQUIERDO, I., y CHAPA, T. (2010): «La Dama de Baza en la historia de la investigación de la cultura ibérica», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 27-42.
- JOCKEY, Ph. (2013): *Le Mythe de la Grèce Blanche*. Paris: Belin.
- LACUESTA CONTRERAS, A. E. (2006): «La Dama de Baza. Hemerografía», *Lucentum*, XXV, pp. 125-137.
- LUXÁN, M. P.; PRADA, J. L., y DORREGO, F. (2005): «Dama de Elche: pigments, surface coating and stone of the sculpture», *Materials and structures*, 38 (277, April), pp. 419-424.
- MALUQUER DE MOTES, J.; PICAZO, M., y RINCÓN, M. A. (1973): *La necrópolis ibérica de La Bobadilla, Jaén*. Programa de Investigaciones Protohistóricas. Vol. I. Barcelona. CSIC. Universidad de Barcelona.
- MARÍN-AGUILERA, B. *et alii* (2019): «Dressing the sacrifice: Textiles, textile production and the sacrificial economy at Casas del Turuñuelo in fifth-century BC Iberia», *Antiquity*, 93 (370), pp. 933-953.
- MÉLIDA, J. R. (1897): «Busto ante-romano descubierto en Elche», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, pp. 440-445.
- MENÉNDEZ DEL CASTILLO, J. (1979): *Dama de Baza: Hemerografía de una diosa*. Granada: Diputación de Granada.
- MIELKE, D. P. (2013): «La policromía de la escultura ibérica» (traducción de Teresa Piñel de la publicación en alemán: «Die Polychromie iberischer Skulpturen», *Madriider Mitteilungen*, 52 (2011), pp. 306-333. Disponible en: <<https://core.ac.uk/download/pdf/35124683.pdf>>. [Consulta: 21 de julio de 2020].
- PARIS, P. (1897): «Buste espagnol de style gréco-asiatique, trouvé à Elché (Musée du Louvre)», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 4 (2), pp. 137-168.
- PEREA CAVEDA, A. (2010): «Las joyas de la Dama de Baza: un espacio femenino», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, 27-28 de noviembre 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 201-210.
- PEREIRA SIESO, J. (2010): «Estudio del ajuar cerámico de la tumba n.º 155 de Baza», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, 27-28 de noviembre 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 137-148.
- PRESEDO VELO, F. J. (1973a): «La Dama de Baza», *Trabajos de Prehistoria*, 30, pp. 151-216.
- (1973b): *La Dama de Baza*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- (1982): *La Necrópolis de Baza*. Excavaciones Arqueológicas en España, 119. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (1984): «La Dama de Baza», *Historia* 16, año IX, n.º 98 (junio), pp. 119-129.
- (1997): «La Dama de Baza reconsiderada», *La Dama de Elche más allá del enigma. Actas del I Seminario (Valencia, 10-11 de mayo de 1996)*. Edición de Rafael Ramos. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 119-136.
- REVERTE COMA, J. M. (1986): «Informe antropológico y paleopatológico de los restos cremados de la Dama de Baza», *Estudios de Iconografía II. Coloquio sobre el Puteal de La Moncloa (Madrid, 14 15 de noviembre de 1983)*. Catálogos y Monografías del MAN 10. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 187-192.
- RUANO RUIZ, E. (1987): *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*. 3 vols. Madrid: Edición de la autora.
- (1990): «Aproximación a la artesanía del mueble ibérico: algunas precisiones sobre el trono de la Dama de Baza (Granada)», *CuPAUAM*, 1, pp. 25-33.

- RUIZ, J. (2011): «Hologramas de la Dama de Baza», *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Edición de Juan Blánquez. Madrid: Museo Arqueológico Regional, p. 488.
- SALVE QUEJIDO, V.; MURO MARTÍN-CORRAL, B., y PAPÍ RODES, C. (2014): «Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 59-80.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. (2017): «Los blancos mármoles de Grecia», *Desmontando mitos ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?* Edición de Juan Piquero y Jesús Quílez. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 73-90.
- TRANCHO, G. J., y ROBLEDO, B. (2010): «La Dama de Baza: análisis paleoantropológico de una cremación ibérica», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, 27-28 de noviembre 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 119-135.
- TRISTÁN GARCÍA, F., y UTRERA GARCÍA, J. (2009): «La Dama de Baza. El viaje desde el más allá al más acá», *Péndulo, X (Papeles de Bastitania, 2.ª época)*, pp. 371-397.
- VIZCAÍNO ESTEVAN, A. (2011): «El manto femenino ibérico», *Mujer y vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad*. Monografías del SEMA de Valencia, II. Valencia: SEMA, pp. 33- 47.
- WITTE, P. (2006): «El tercer ojo de la Arqueología», *Blick Mira! El Archivo Fotográfico del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid*. VV. AA. Tarragona: Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, Museo Nacional Arqueològic de Tarragona, pp. 70-79.