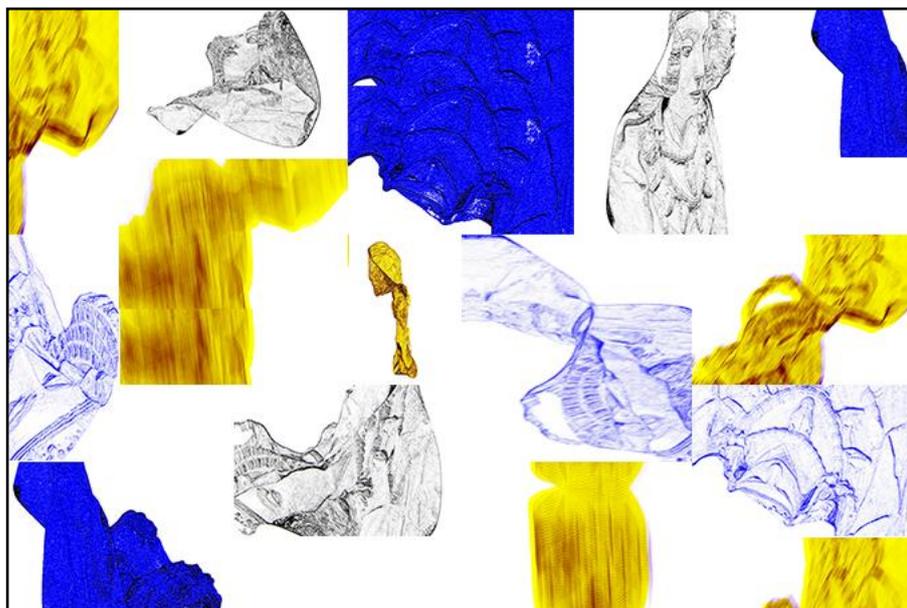




UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



[1] *Composición I sobre la Dama de Elche* (2020), María Dolores Gallego.

# TFM Trabajo Fin de Master

Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual

**Título:**

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN  
ARTÍSTICA SOBRE LA DAMA DE ELCHE**

**Autora:** María Dolores Gallego Martínez

**Tutora:** Asunción Jódar Miñarro

**Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:**

Dibujo y Conservación de Patrimonio

Grupo de investigación HUM-611/NMAC

Departamento de Dibujo

**Convocatoria:** septiembre

**Año:** 2020

# **TFM** Trabajo Fin de Master

**Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual**

**Título:**

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN  
ARTÍSTICA SOBRE LA DAMA DE ELCHE**

**Autor/a:** María Dolores Gallego Martínez

**Tutor/a:** Asunción Jódar Miñarro

**Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:**

Dibujo y Conservación de Patrimonio

Grupo de investigación HUM-611/NMAC

Departamento de Dibujo

**Convocatoria:** septiembre

**Año:** 2020

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

El plagio, entendido como la presentación de un trabajo u obra hecho por otra persona como propio o la copia de textos sin citar su procedencia y dándolos como de elaboración propia, conllevará automáticamente la calificación numérica de cero. Esta consecuencia debe entenderse sin perjuicio de las responsabilidades disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagien.

El abajo firmante Dña. **MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ** con DNI: **75109847-N**, que presenta el Trabajo Fin de Máster con el título: **PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA SOBRE LA DAMA DE ELCHE**, declara la autoría y asume la originalidad de este trabajo, donde se han utilizado distintas fuentes que han sido todas citadas debidamente en la memoria y dispone de la autorización y permisos pertinentes para la publicación de las imágenes y documentos.

Y para que así conste firmo el presente documento en Granada a **02 de SEPTIEMBRE de 2020**.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'MD', is centered on a light yellow rectangular background.

La autora: **MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ**

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría agradecer a Asunción Jódar Miñarro, el haberme enseñado a mirar al patrimonio arqueológico heredado con cariño, respeto y admiración a través del dibujo y desde otras perspectivas. Gracias por tus consejos y por haber sido mi guía en este viaje.

Asimismo, me gustaría dar las gracias al resto de profesores del máster que me han lanzado los *hilos* necesarios para adentrarme a experimentar en el universo de las herramientas digitales, un espacio desconocido que miraba con recelo hasta este curso académico.

También a Moi, por su incondicional ayuda cada vez que la preciso y, para finalizar, como siempre, a los pilares de mi vida: mis padres y mi hermano. Por su intenso y sólido apoyo a lo largo de los años que me permite constantemente seguir creciendo, tanto personal como profesionalmente.

*El espíritu de la frontera invita a revolotear en torno a un tema antes de profundizar en él. Es un hábito de riesgo que favorece la creación de nuevo conocimiento pero que, por otro lado, invita más a abrir paréntesis que a cerrarlos <sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Wagensberg, J. (2015). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Tusquets Editores, p. 11.

# INDICE

<b>Resumen y palabras clave.....</b>	<b>6</b>
<i>Abstract and keywords.....</i>	<i>6</i>
<b>Título Visual.....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción</b>	
0.1. Presentación.....	8
0.2. Objetivos.....	14
0.3. Justificación del tema.....	15
0.4. Metodología.....	19
<b>Capítulo 1. Marco teórico</b>	
1.1. <i>La Dama de Elche</i> .....	21
1.2. Otras damas: influencias y paralelos formales.....	31
1.2.1. Fenicias.....	32
1.2.2. Griegas.....	35
1.2.3. Etruscas.....	38
1.3. El arte funerario íbero y su significado.....	41
1.4. Análisis comparativo entre dos esculturas funerarias íberas: la <i>Dama de Elche</i> y la <i>Dama de Baza</i> .....	46
<b>Capítulo 2. Investigación artística y proceso creador</b>	
2.1. Referentes artísticos en torno al patrimonio como fuente de inspiración.....	52
2.2. Proceso de trabajo.....	59
2.2.1. Fase 1: Estudio visual de la <i>Dama de Elche</i> .....	59
2.2.2. Fase 2: Generación del modelo 3D.....	61
2.2.3. Fase 3: Edición y montaje visual.....	65
2.3. Resultados obtenidos.....	73
2.3.1. Serie de obras de dibujo contemporáneo digital.....	74
2.3.2. Propuestas de exhibición.....	75
<b>3. Conclusiones.....</b>	<b>80</b>
<b>4. Referencias.....</b>	<b>84</b>
<b>5. Acerca de la autora.....</b>	<b>93</b>
<b>6. Anexos</b>	
- <b>Anexo 1: Dibujos de autoría propia de la obra titulada <i>Libro de artista, inspiración nazarí</i> (2020).....</b>	<b>94</b>
- <b>Anexo 2: <i>Trabajar el error estético. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs</i> (Comunicación virtual presentada en las XII Jornadas Internacionales Educación Artística en clave web 2.0 (Mayo 2020) - Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Tema: Arte y Participación).....</b>	<b>96</b>
- <b>Anexo 3: <i>Arqueología y Dibujo Contemporáneo. Investigación artística con interpretaciones visuales del Patrimonio Íbero</i> (Comunicación virtual presentada en el CIVARTES 2020, I Congreso Internacional Virtual de Artes: Diálogos entre las Artes Plásticas y Visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación (Julio 2020) – AASA, HUM-862 y Universidad de Jaén).....</b>	<b>97</b>

## Resumen

El presente trabajo teórico-práctico de investigación y creación artística versa sobre el patrimonio arqueológico como fuente de inspiración para los artistas contemporáneos y, más específicamente, sobre la escultura pétreo: la *Dama de Elche*.

Así, pues, el TFM consta de dos partes principalmente. Tras la pertinente introducción al tema, el primer capítulo -como marco teórico- se centra en profundizar sobre las particularidades de la *Dama de Elche*, las influencias y paralelos formales observados con diversas *damas* de otras culturas, sobre su contexto funerario –el Íbero- y, además, se aporta un análisis comparativo de la pieza con la *Dama de Baza*.

El segundo capítulo, de investigación y creación artística, se focaliza en el proceso creador desarrollado para obtener el proyecto de dibujo contemporáneo digital que ha sido creado. El proyecto está compuesto por varias series de obras de diversos tipos sobre la *Dama de Elche*. Y, para finalizar, el trabajo se completa con un último epígrafe de conclusiones finales a modo de reflexión personal.

## Abstract

The present theoretical-practical project of artistic research and creation is about the archaeological heritage as a source of inspiration for contemporary artists and, more specifically, on the stone sculpture: the *Lady of Elche*.

Therefore, this Master's Degree Project is composed mainly of two parts. After the pertinent introduction to the subject, the first chapter -as a theoretical framework- focuses on delving into the particularities of *the Lady of Elche*, the influences and formal parallels observed with various *Damas* [ladies] from other cultures, on its funerary context -the Iberian-, and, in addition, a comparative analysis of the piece with the *Lady of Baza* is provided.

The second chapter of research and artistic creation, focuses on show the creative process developed to obtain the contemporary digital drawing project that has been created. The art project is made up of several series of works of various types on the *Lady of Elche*. And finally, the work is completed with a final section of conclusions as a personal reflection.

## Palabras Clave - Key Words

*Dama de Elche*, dibujo contemporáneo digital, Patrimonio Artístico Íbero, Autodesk ReCap Photo, Filmora9, A/R/Tografía, Investigación Basada en las Artes Visuales.

*Lady of Elche*, contemporary digital drawing, Iberian Artistic Heritage, Autodesk ReCap Photo, Filmora9, A/R/Tography, Art Based Research.

## Título Visual



[2] *Composición II sobre la Dama de Elche* (2020), María Dolores Gallego.

# Introducción

*El arte, por su forma y contenido, constituye un medio idóneo para reflejar elementos culturales con los que las masas se identifican*<sup>2</sup>

## 0.1. Presentación

Cuando pensamos y reflexionamos sobre cuáles pueden ser las obras maestras de la historia del arte (oficial), hay muchas imágenes emblemáticas que nos vienen directamente a la cabeza y que están insertadas en nuestro imaginario cotidiano.

El retrato de Lisa Gherardinidel con mirada de soslayo, conocido mundialmente como *La Mona Lisa* o *La Gioconda*, del artista renacentista italiano Leonardo da Vinci; la angustiada obra titulada *El Grito* del pintor noruego Edvard Munch de estilo expresionista; la escultura *El David* en mármol blanco de grandes dimensiones del italiano Miguel Ángel Buonarrot; la serie de serigrafías *Campbell's Soup Cans [Latas de sopa Campbell]* del artista pop estadounidense Andy Warhol; *La noche estrellada*, un significativo óleo sobre lienzo de pinceladas sueltas de Vincent Van Gogh; el dramático y simbólico *Guernica* de Pablo Picasso; *La gran ola de Kanagawa*, la archiconocida estampa del creador japonés Katsushika Hokusai; el *Partenón* de los arquitectos Calícrates e Ictino, el templo clásico de referencia que domina desde la *Acrópolis* la ciudad de Atenas (Grecia); el representativo e íntimo cuadro *Las Dos Fridas* de la pintora mejicana Frida Kahlo; el elegante y policromado *Busto de Nefertiti* descubierto en el taller del escultor Tutmés (Egipto) y que se exhibe en el Neues Museum de Berlín (Alemania); y, así, podríamos continuar con un largo etcétera de ejemplos a cuál más icónico.

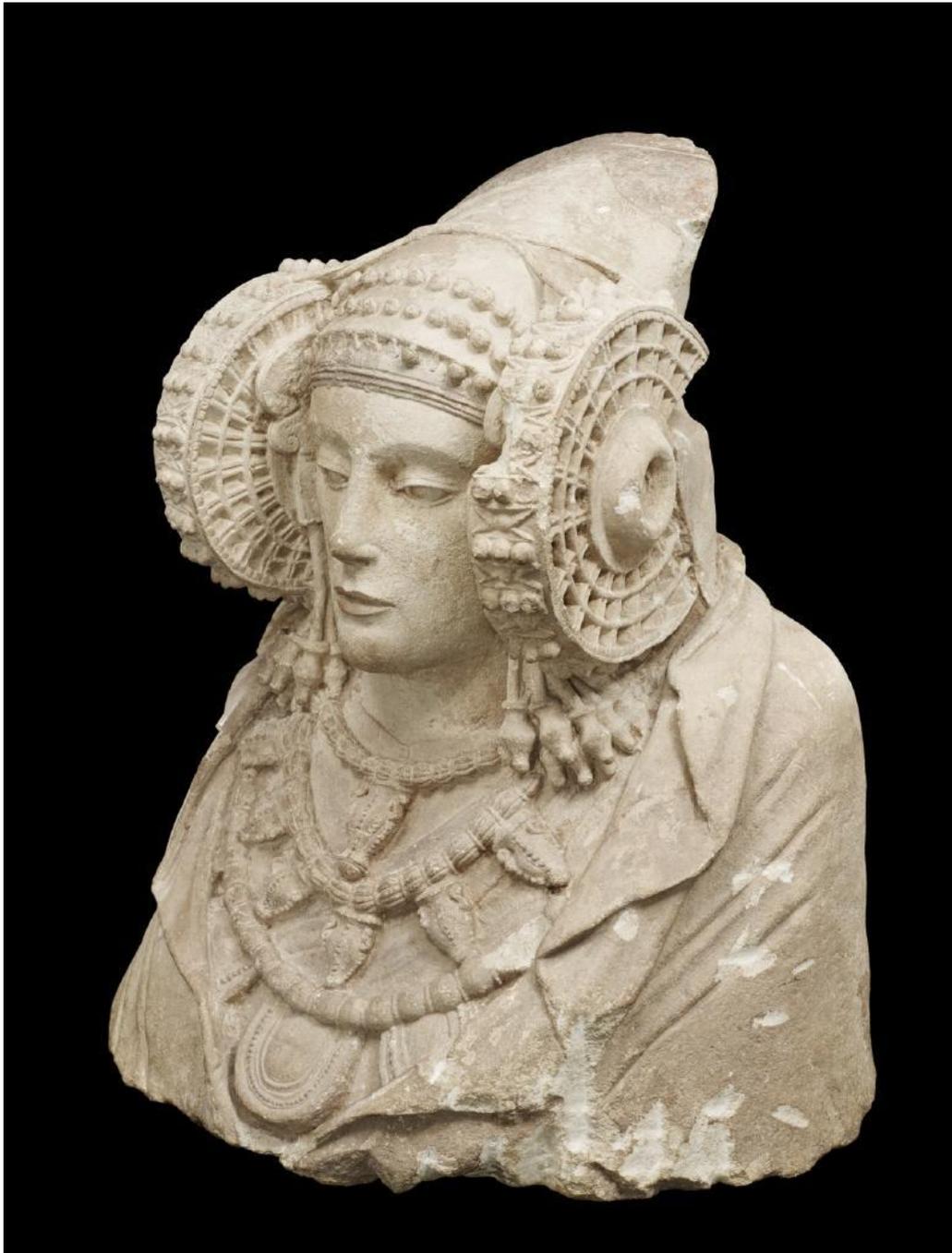
Como desarrollan Francesca Bonazzoli –historiadora del arte y periodista- y Michele Robecchi –crítico de arte contemporáneo- en su libro *De Mona Lisa a Los Simpson: por qué las grandes obras de arte se han convertido en iconos de nuestro tiempo* (2014), y cuyo prefacio ha sido escrito por el polémico artista italiano Maurizio Cattelan, hay grandes obras de arte de diversos periodos históricos que se han convertido en iconos de nuestro tiempo al haber propagado -a través de estrategias y recursos publicitarios<sup>3</sup>- su valor artístico, cultural e histórico y haber conseguido tanto éxito a lo largo de los años que han trascendido los límites del arte para convertirse en iconos de la cultura popular. Por esta razón, estamos totalmente acostumbrados a verlas reproducidas en los sitios más inverosímiles (portadas de discos, tazas, camisetas, llaveros, etc.), formando parte de objetos y campañas publicitarias o sirviendo de inspiración a artistas y diseñadores contemporáneos.

---

<sup>22</sup> Medina García, E., Sánchez Matos, Y., Rey, W. y Naung, Y. (2012). La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio. *Revista CCCSS Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Mayo 2012. <https://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.html>

<sup>3</sup> Sobre todo a partir de los sesenta del siglo pasado, con el boom de la sociedad de consumo, la publicidad, el cine y la televisión (Pulido, 2014).

Además, según prosiguen los autores, los aspectos que más influyen para que una obra de arte se convierta en un icono o mito son: el autor (aunque sea desconocido), el lugar (el museo donde se exhibe o ha exhibido, la importancia del lugar que ocupa en éste, etc.), lo que se dice de la obra (las leyendas o el simbolismo que rodean a la obra) y dónde se dice (referencias históricas a la obra y reproducciones que se hacen de la misma). De este modo, es de subrayar que las leyendas o los misterios que rodean al autor y a la propia obra ayudan mucho a que una obra-imagen se convierta en un icono alcanzando así la inmortalidad.



[3] La *Dama de Elche*. Fotografía: Santiago Relanzón.

Por ello, se puede considerar que -enmarcada en esta línea de obras de arte icónicas y misteriosas que exploran esa conversión en mercancías y en objetos cotidianos (Corradini, 2015)- se encuentra la pieza arqueológica en la que se centra el presente Trabajo de Fin de Máster: la *Dama*<sup>4</sup> de Elche (Figura 3). Esta obra se puede equiparar por la repercusión, el interés y la popularidad que ha conseguido a lo largo de los años con las obras que han sido citadas anteriormente. Como recopila y muestra el inventario<sup>5</sup> de la *Cátedra Institucional de la Universidad Miguel Hernández dedicada a la Dama de Elche*, podemos encontrar este busto femenino reproducido e interpretado en multitud de disciplinas artísticas (cerámica, dibujo, escultura, grabado, fotografía, pintura, tatuajes, etc.) y objetos varios (carteles, libros, logotipos, tarjetas postales, camisetas, billetes<sup>6</sup>, etc.), además de haber sido el *leit motiv* de una amplia gama de películas<sup>7</sup> o inspirado a autores de obras de literatura<sup>8</sup>.

Pero no sólo eso, según ha estudiado y estima el ilicitano Francisco Vives, la primera replica realizada de la *Dama de Elche* a tamaño natural -que se encuentra en las instalaciones del Ayuntamiento de Elche- fue realizada en 1908 por Ignacio Pinazo, un famoso escultor. En 1944, fue ejecutada otra réplica en plata, también a tamaño natural, que es propiedad de la Fundación Caja del Mediterráneo (Peñalver, 2015, 25'26"-26'00"). "En la *Exposición Nacional de Bellas Artes* del año 1945, inspirado en la Dama, figura un magnífico busto en mármol titulado *La Dama de Elche*, obra del escultor levantino Francisco Marco Díaz-Pintado. Y la reproducción en cerámica por Folchi" (Ramos Folqués, 1974, p. 40). De este modo, según Vives, se estima que existen - en diversos formatos y materiales- unas 3400 réplicas de esta enigmática dama y la lista sigue creciendo cada día (Peñalver, 2015, 26'18"-26'30"). En definitiva, se trata de un culto laico y popular a una imagen ya sacralizada como vamos a ver a lo largo del presente trabajo.

En esta ciudad, su ciudad, Elche (una ciudad del levante español), desde su descubrimiento, la escultura no ha sido considerada simplemente una obra

---

<sup>4</sup> Como desarrollaremos más detalladamente en las siguientes páginas, "el concepto de Dama en la Cultura Íbera nace del tratamiento dado por autores como Pierre Paris en el siglo XIX a la escultura (...) conocida hoy con el nombre de Dama de Elche, y es una iconografía característica de esta cultura" convirtiéndose un uno de los personajes prototípicos de la cultura íbera (la Dama, el Príncipe, el Héroe y la Diosa). Recuperado de [http://www.museosdeandalucia.es/web/museoibero/actualidad/-/asset\\_publisher/SxfJV5dJvqKr/content/-la-dama-el-principe-el-heroe-y-la-diosa-?redirect=%2Fweb%2Fmuseoibero%2Factualidad&inheritRedirect=true](http://www.museosdeandalucia.es/web/museoibero/actualidad/-/asset_publisher/SxfJV5dJvqKr/content/-la-dama-el-principe-el-heroe-y-la-diosa-?redirect=%2Fweb%2Fmuseoibero%2Factualidad&inheritRedirect=true)

<sup>5</sup> Inventario online por categorías. Recuperado de <http://damadeelche.me/category/anuncio/>

<sup>6</sup> En 1938 se realizó el billete de 100 pesetas de la Dama de Elche, un billete republicado que no llegó a circular (Vives Boix, 2020). Una década más tarde, en 1948, se puso en circulación el billete de 1 peseta de la Dama de Elche.

<sup>7</sup> *La Dame d'Elche*, 1959, de Marcel Hanoun; *4 de agosto de 1897. La Dama de Elche y La Alcudia*, 1960, de Marcelo Tobajas; *El misterio de la Dama*, realizado por TVV en 1997, de Alberto Sandoval; *La Dama de Elche. Historia de una mujer singular*, con la producción de TVE en 1997, de Daniel Herranz; y *Una Dama, piedras y hombres*, 2011, de Claude Delhaye y Paul Rambaud. Recuperado de <https://www.diarioinformacion.com/elche/2011/03/09/fotogramas-dama/1102882.html>

<sup>8</sup> La obra teatral *La cua de rabosa* de Maximiliano Thous; Miguel Ferrández Boix publicó en 1947 un *Canto a la Dama de Elche*; Palmira Candel, la poesía *A Astarté, bella Dama de Elche*, y el poema *La invocación a la Dama de Elche*, de Carlos Ges; la novela *La Dama de Elche. mitológico-fantástica de reconstrucción arqueológica* de Justo García Soriano (Ramos Folqués, 1974, pp.35-37); entre otras.

íbera más, sino que es el símbolo-ícono<sup>9</sup> de la región. Por ello, el día 4 de septiembre de 1968, “la Real Orden de la Dama de Elche bajo la belleza de la Diosa Ilicitana, se constituyó en Asociación (...), con la finalidad de promocionar la Ciudad de Elche por todo el mundo, y ensalzar la majestuosidad y grandeza de su Dama”<sup>10</sup>. Además, la Real Orden cuenta con una *Dama viviente que*, como explica el presidente de la asociación Antonio Martínez Camacho en una entrevista concedida, cada cinco años se elige a una chica de la ciudad que recrea físicamente y con todo lujo de detalles a la enigmática obra para representar a todos los ilicitanos en los diversos actos oficiales y, además, seguir preservando “ese recuerdo permanente de la Dama que no está en nuestra ciudad” (Fernández, 2017).

Pero la popularidad y *devoción* a esta escultura íbera no se limita sólo a la localidad donde fue encontrada en la provincia de Alicante. En Valencia<sup>11</sup>, la reproducción efímera más antigua de la *Dama de Elche* en el ámbito de la cultura popular, al menos conocida hasta ahora, se remonta a la monumental carroza decorada con una reproducción de la dama que desfiló en 1920 en la procesión del Corpus Cristi de la capital engalanada de flores<sup>12</sup>.

En el contexto fallero, la *Dama de Elche* ha marcado diversos rasgos característicos e identitarios de esta popular y arraigada fiesta. “El año 1929 supuso un punto de inflexión de la fiesta ya que, por primera vez, una mujer tenía el papel de representar las Fallas de Valencia. Fue Pepita Samper, la primera Miss España<sup>13</sup><sup>14</sup> y, además, la Falla de la Plaza Mariano Benlliure de la capital valenciana titulada *Juego de Damas*<sup>15</sup> (Figura 4) estaba inspirada en la *Dama de Elche* (como ninot fallero) y en Samper, que años más tarde se convirtió en la primera Fallera Mayor de Valencia<sup>16</sup>.

Para ese día Samper vistió un traje de labradora valenciana tradicional, una imagen localista y folklórica, que marcó definitivamente la base y el precedente de la indumentaria y el estilismo específico para las falleras, en especial desde la década de 1940 hasta la actualidad.

---

<sup>9</sup> En agosto de 2014 tuvo lugar una exposición temporal en el Centro de Interpretación de La Alcudía titulada: *La Dama de Elche como símbolo*. Recuperado de <http://www.pasionilicitana.com/ILICITANO%20AUSENTE/NUESTRO%20PASADO/12%201.jpg>

<sup>10</sup> Página web de la *Real Orden de la Dama de Elche*. Recuperado de <http://www.realordendeladamadeelche.com/>

<sup>11</sup> La Comunidad Valenciana está conformada por tres provincias: Castellón, Valencia y Alicante.

<sup>12</sup> *Hallada la primera reproducción popular de la Dama de Elche de 1920*. Recuperado de [http://archivo.teleelx.es/n69643-b-Hallada-la-primera-reproduccion-popular-de-la-Dama-de-Elche-de-1920-b.html?fb\\_comment\\_id=708959565850214\\_833254993420670](http://archivo.teleelx.es/n69643-b-Hallada-la-primera-reproduccion-popular-de-la-Dama-de-Elche-de-1920-b.html?fb_comment_id=708959565850214_833254993420670)

<sup>13</sup> El primer certamen de Miss España se realizó en enero de 1929. Recuperado de <https://missymistervalencia.wordpress.com/historia-de-miss-espana-1929-2009/1929-pepita-samper-miss-espana/>

<sup>14</sup> *Historia del traje de fallera (y de fallero)*. Recuperado de <https://www.districtofallas.com/historia/historia-del-traje-de-fallera-y-de-fallero/>

<sup>15</sup> *Dama de Elche, Falla 1929 «Juego de Damas»*. Recuperado de <http://damadeelche.me/dama-de-elche-falla-1929-juego-de-damas/>

<sup>16</sup> *Primera miss, primera fallera mayor*. Recuperado de <https://www.levante-emv.com/valencia/2010/05/01/primera-miss-primera-fallera-mayor/701372.html>



[4] Falla Juego de Damas (1929). Valencia.

Aunque con formas más suavizadas y recatados volúmenes, las joyas y el peinado de las falleras<sup>17</sup> (Figura 5) nos hacen recordar directamente a la *Dama de Elche*, como bien hacía alusión la imagen del cartel de la exposición *Inventando la tradición. Indumentaria e identidad* (Figura 5) que tuvo lugar en el Museu Valencià d'Etnologia (Torres, s.f.) desde noviembre de 2016 a abril de 2017.

Tal y como indica la hoja de sala de esta exposición temporal, “el patrimonio es utilizado ideológicamente para generar apropiaciones simbólicas, y este es el caso de la indumentaria”. De ahí, como prosigue el Museo de Etnografía de Valencia, que:

La clave de la invención de la imagen de labradora como elemento de identidad valenciana fue la que se dio en los años treinta del siglo XX, con la vinculación forzada entre la representación de labradora y la *Dama de Elche*. Esta relación, puramente ideológica, permitía fijar en época ibérica el primer espíritu valenciano<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Al hilo del peinado tan característico de las falleras (que recuerda las formas y los volúmenes de la *Dama de Elche*), podemos viajar al estreno en 1977 de *Star Wars –La Guerra de las Galaxias* en español- y al icónico peinado de la princesa Leia; que igualmente recuerda a los peinados de las jóvenes solteras del pueblo Hopi, una tribu nativa americana (más concretamente de Arizona) o a los peinados de las *Adelitas* o *soldaderas*, mujeres que abandonaron su rol limitado a la esfera doméstica para luchar por los derechos de los campesinos dentro de los grupos revolucionarios durante la *Revolución Mexicana* (1910-1917).

<sup>18</sup> *Inventando la tradición Indumentaria e identidad*. Recuperado de <http://www.letno.es/es/content/inventando-la-tradicion>



[5] Retrato de Miss España, Pepita Samper, junto a la Dama de Elche (1929).

De este modo, la obra adquiriría un nuevo rol y un importante significado en el proceso de apropiación simbólica para convertirse en el referente de la identidad regional valenciana (Vizcaíno Estevan, 2016) construyendo así una especie de identidad común para esta comunidad autónoma del estado español que sigue vigente hasta nuestros días.

Así pues, abandonando el paradigma identitario regionalista, la *Dama de Elche*, con sus secretos y misterios aún por descubrir, sigue siendo –además de uno

de los valiosos tesoros del Patrimonio Arqueológico Español<sup>19</sup>- una obra maestra de total actualidad como se ha podido comprobar a lo largo del presente año. En enero, diversas instituciones locales y nacionales, convocaron un concurso público a nivel internacional para diseñar un *emoji* o *sticker* de la emblemática obra<sup>20</sup>. Más tarde, durante la pandemia provocada por el Covid-19, hemos podido ver a la dama con mascarilla<sup>21</sup> como imagen reivindicativa de su uso y como símbolo de lucha contra la pandemia. Y es que, como expone Francesca Bonazzoli, “la fuerza de una imagen se revela, precisamente, en el ir y venir de sus múltiples interpretaciones” (Citada por Jiménez, 2014).

Por ello, aunque se haya escrito mucho sobre esta enigmática dama, la presente investigación se va a enfocar en ofrecer otras apreciaciones y reflexiones (textuales y visuales) sobre esta escultura desde una perspectiva personal y artística. Así pues, tras la correspondiente introducción, el trabajo se compone principalmente de dos capítulos diferenciados. El primero de ellos enfocado en presentar el marco teórico en el que se basa el trabajo y, un segundo capítulo, centrado en detallar el proceso de trabajo seguido para la realización de un proyecto de dibujo contemporáneo digital compuesto por una serie obras diversas que se inspiran en las ricas líneas, formas y volúmenes de la superficie y los propios límites de la pieza original. Para concluir, se presenta un apartado de conclusiones como reflexión final del trabajo realizado en su globalidad.

## 0.2 Objetivos

La hipótesis central que anima a la realización de este Trabajo Fin de Máster es desarrollar un nuevo proyecto artístico basado en el dibujo contemporáneo e inspirado en las formas y la propia superficie de la pieza arqueológica conocida como la *Dama de Elche*.

En cuanto a los objetivos específicos, podemos destacar:

- Estudiar e investigar sobre nuestro pasado Íbero desde la perspectiva de género, resaltando la importante, activa y plural participación de la mujer en la sociedad y cultura Íbera a través de su representación y simbología en la escultura funeraria.
- Poner en valor y exaltar nuestro legado Íbero a través de la escultura-ícono considerada como tal –al igual que otros muchos periodos históricos- como fuente inagotable de creación para los artistas contemporáneos.

---

<sup>19</sup> Tal y como especifica la página web SpanishCulture.com del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España. Recuperado de [http://www.spainisculture.com/en/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_arqueologico\\_nacional/dama\\_de\\_elche.html](http://www.spainisculture.com/en/obras_de_excelencia/museo_arqueologico_nacional/dama_de_elche.html)

<sup>20</sup> *La Dama de Elche quiere su emoji*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200110/472809382725/dama-de-elche-quiere-emoji-movil.html>

<sup>21</sup> Publicaciones que se hacen eco de esta imagen: el artículo titulado *La Fundación Esperanza Pertusa pide ayuda para comprar material sanitario en Elche* de J. R. Esquinas publicado el 5 de mayo de 2020 en el Periódico DiarioInformación.com o la noticia *La Dama con mascarilla a la puerta del Hospital General se convierte en un símbolo de lucha contra la pandemia publicada* en Teleelx.es el 16 de mayo de 2020, entre otros.

- Emplear, de forma efectiva, el dibujo y la fotografía como herramientas de estudio, análisis, conservación y transferencia del patrimonio escultórico a la sociedad actual y venidera.
- Comprender y explorar diversos medios y prácticas artísticas a partir del dibujo.
- Dar a conocer y difundir mi trabajo de investigación y creación artística en diferentes eventos de divulgación científica y artística como congresos, jornadas profesionales, etc.

### 0.3. Justificación del tema

Las innovaciones y nuevos conocimientos que se producen (...) en todos los ámbitos del saber, y también en las Artes Visuales, deben contribuir al desarrollo social y cultural del conjunto de la sociedad y también al disfrute y enriquecimiento personal (Aranda Ramírez<sup>22</sup> en Marín Viadel, 2017, p. 14).

No resulta fácil explicar por qué algunas piezas de nuestro patrimonio me resultan más atractivas que otras para comenzar un trabajo de investigación y creación artística, como explica también el artista y profesor de la UGR Ricardo Marín (2017, p. 38), pero lo que sí sé con seguridad es cómo a través de este tipo de proyectos de indagación soy capaz de llegar a conocer y entender mejor cuestiones de mi propia historia personal y de mi territorio de origen.

A lo largo de mi trayectoria profesional como artista e investigadora, he llevado a cabo varios proyectos artísticos inspirados o realizados en diversas obras del Patrimonio Histórico y Cultural Español<sup>23</sup> y, más concretamente, procedentes y/o localizadas en el contexto andaluz: mi lugar de origen.

El primero de estos proyectos se remonta a 2013, cuando empecé a realizar el proyecto titulado *Textiles Alhambrescos*<sup>24</sup>, inspirado en los patrones geométricos que conforman las diversas teselas cerámicas de los alicatados de la Alhambra de Granada (Gallego Martínez, 2013, p. 11) y los tejidos nazaríes que se caracterizan por sus intensos colores y la utilización de motivos idénticos a los empleados en la decoración arquitectónica<sup>25</sup>. Así pues, se trata

---

<sup>22</sup> Pilar Aranda Ramírez, Rectora de la Universidad de Granada.

<sup>23</sup> A modo de símil, esta serie de proyectos se pueden aglutinar en una línea de investigación y creación artística sobre obras patrimoniales y arte contemporáneo como el proyecto genérico titulado *Los Dibujos del Tiempo* de Asunción Jódar y Ricardo Marín, que engloba distintos proyectos sobre patrimonio arqueológico y dibujo contemporáneo llevados a cabo en Egipto, Grecia y España desde 2005 hasta la actualidad. Recuperado de <https://losdibujosdeltiempo.com/>

<sup>24</sup> Obras del proyecto en el siguiente enlace web:

[https://mariadoloresgallego.com/projects/textiles\\_alhambrescos/](https://mariadoloresgallego.com/projects/textiles_alhambrescos/)

<sup>25</sup> Texto extraído de la hoja de sala de la exposición individual titulada *Textiles Alhambrescos* que tuvo lugar en la sala de exposiciones temporales del Museo Histórico de Carcabuey, Córdoba durante el mes julio de 2013. Recuperado de <http://mdoloresgallego.blogspot.com/2013/07/exposicion-individual-textiles.html>. El museo, además de la sala de exposiciones temporales, cuenta con seis salas que están organizadas de forma cronológica, para cubrir la amplia riqueza de piezas arqueológicas de Carcabuey (Zafra, 1987). Recuperado de <http://www.man.es/man/dam/jcr:4c5d43a1-c481-40a1-aff6-a4d8a6eab123/man-bo1-2017-35-016.pdf>. Por ello, mediante esta propuesta expositiva, se unió la historia local del periodo de Al-Ándalus con piezas de la época con una serie de obras

de un proyecto que está compuesto por más de una treintena de obras orgánicas e híbridas entre la pintura, el dibujo y el diseño textil contemporáneo utilizando la estampación en bloque, los rotuladores textiles e hilos sobre telas de colores. A su vez, este proyecto ha resultado ser antecedente y referente para la producción personal del artista marroquí Amine Asselman, como bien indica el autor en su propia tesis doctoral centrada en el *Zelíge* (alicatado) como soporte identitario en el arte y el diseño contemporáneo en Marruecos y España (2019, p.131) y que se sigue el hilo e interés de esta investigación.

Otro de los proyectos personales a destacar es *Cuerpos Coloreados* (2018)<sup>26</sup>, una instalación *site-specific* de pintura expandida con fieltros de colores sobre los cuerpos de las columnas pareadas del Claustro de Santo Domingo del Archivo Histórico Provincial de Jaén de orden toscano -uno de los cinco órdenes que componían la arquitectura clásica- con motivo de la *Noche en Blanco 2018*<sup>27</sup> de la capital andaluza (Gallego Martínez, 2019b). En este caso, un monumento patrimonial declarado como BIC (*Bien de Interés Cultural*) fue seleccionado como soporte *pictórico* para una obra de nueva creación poniendo así en diálogo el relevante y monumental contenido histórico del archivo provincial y una obra arquitectónica con siglos de historia con la producción artística contemporánea de una artista de la provincia. Por tanto, el proyecto sigue la línea e inspiración de los proyectos expositivos también llevados a cabo por diversas áreas de la Universidad de Granada —e incluso en colaboración con otras instituciones- en los que se establece un diálogo directo entre el Arte Contemporáneo y el Patrimonio de la UGR<sup>28</sup>.

En cuanto al proyecto más reciente, es de subrayar el libro de artista plegable realizado en el presente año<sup>29</sup> e inspirado en las formas de los motivos

---

contemporáneas exaltando así la identidad cultural de Andalucía como fuente inagotable de creación y estableciendo un diálogo entre ellas en un mismo contexto museístico y entre dos provincias limítrofes. Esta exposición se encaja en la línea de exposiciones llevadas a cabo por Ricardo Marín y Asunción Jódar tituladas: *Incantadas* (Museo Arqueológico de Tesalónica de Grecia, 2012) o *Arqueología y Dibujo Contemporáneo en el Museo de Cádiz* (2016), por ejemplo.

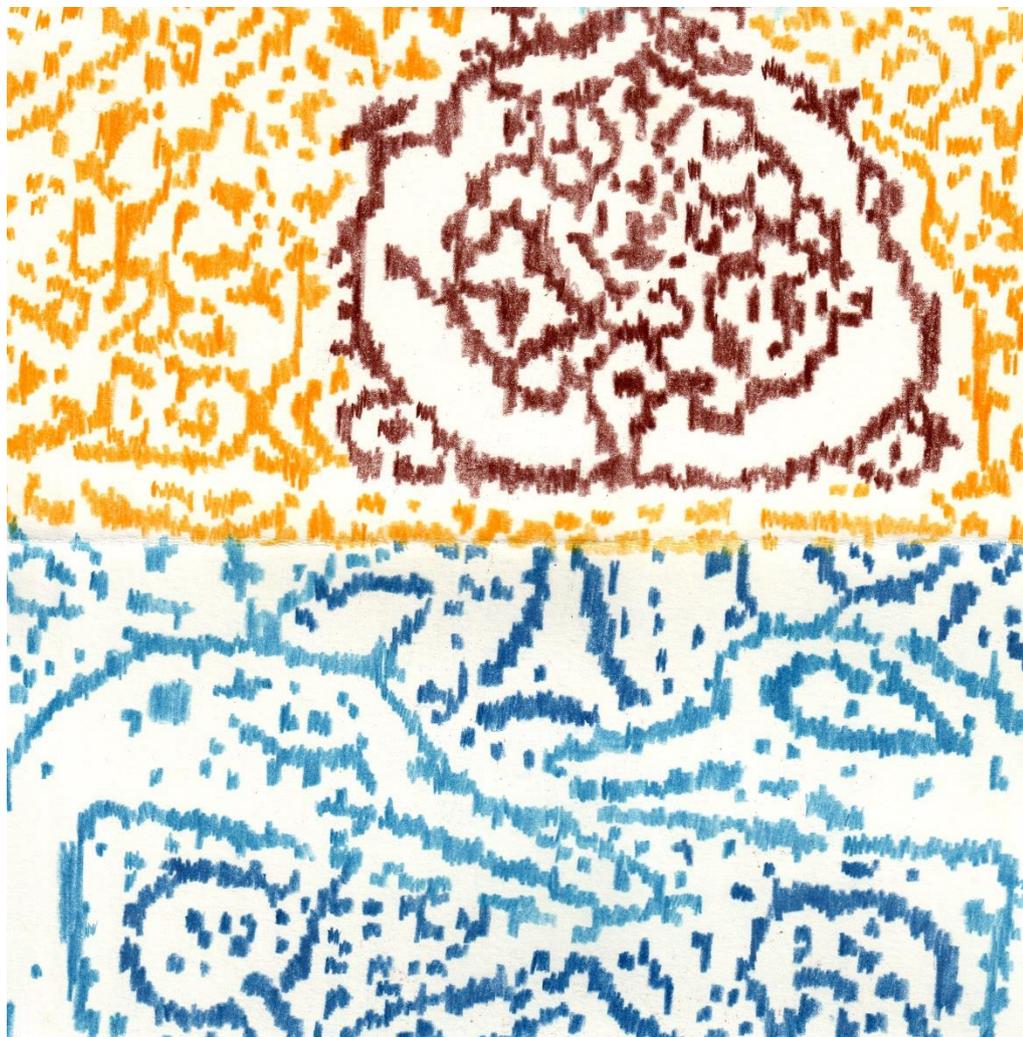
<sup>26</sup> Imágenes y vídeo de la instalación artística temporal disponibles en [https://mariadoloresgallego.com/projects/cuerpos\\_coloreados/](https://mariadoloresgallego.com/projects/cuerpos_coloreados/)

<sup>27</sup> El proyecto artístico fue comisariado por Iván de la Torre Amerighi y Juan Ramón Rodríguez-Mateo, con la colaboración y la coordinación de la Universidad de Jaén y con el mecenazgo de CajaGranada Fundación. Recuperado de <https://www.cajagranadafundacion.es/noticia/cajagranada-fundacion-colabora-la-noche-blanco-jaen/>

<sup>28</sup> Exposiciones, individuales y colectivas, con catálogos editados: *El peso del alma. Fisiología de la vida y la muerte* (Febrero-marzo 2017, Sala de Exposiciones del PTS, Granada); *Selección Natural. De Isla Darwin al gabinete del Naturalista* –exposición en la que mi obra pictórica titulada *Animales Hilvanados XIII.XII.XI* fue seleccionada por las comisarias para formar parte del proyecto. Recuperado de <http://mdoloresgallego.blogspot.com/2018/07/seleccion-naturalgroup-exhibition.html> - (Junio-Julio 2018, Hospital Real – Sala de la Capilla, Granada); *El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: la Sala de Caballeros XXIV en la Madraza de Granada* – Asunción Jódar (Noviembre 2018-febrero 2019, Hospital Real, Granada); *Simbiosis* (Mayo-octubre 2019, Hospital Real – Sala de la Capilla, Granada), entre otras. Recuperado de <https://patrimonio.ugr.es/actividades/page/3/?mostrar=pasado&tipo=exposiciones>

<sup>29</sup> El proyecto artístico *Libro de artista, inspiración nazarí* ha sido concebido en marco del *Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual* del actual curso académico y

decorativos de la superficie vidriada del *Jarrón de las Gacelas*<sup>30</sup>, una pieza cerámica única realizada por los artesanos árabes en la plenitud del periodo Nazarí de Al-Ándalus (Figuras 6, 50 y 51. Ver Anexo 1).



[6] *Libro de artista, inspiración nazarí (detalle)*, 2020. Ejemplar único desplegable. María Dolores gallego. Lápices de colores sobre papel. 16 x 22 cm (caja-contenedor).

Al igual que la artista y profesora de la UGR Asunción Jódar en su monumental proyecto de dibujo sobre hipótesis visuales de la *Sala Caballeros XXIV de La Madraza* de Granada, en este trabajo, se ha recurrido al dibujo como método de investigación avanzado, como herramienta de traducción del patrimonio y transferencia de conocimiento a la sociedad (Mazuecos y Bellido Gant, 2018, pp.7-8), planteando una serie de dibujos con lápices de colores y a modo de catas tomadas de la pieza original tras su observación, estudio y análisis *in situ*

---

enmarcado en las asignaturas *Dibujo y Patrimonio. El dibujo arqueológico e Ilustración y literatura: Libro de artista.*

<sup>30</sup> *El Jarrón de las Gacelas*, Blog del Patronato de la Alhambra y Generalife:  
<https://www.alhambra-patronato.es/el-jarron-de-las-gacelas-2>

–en el Museo de la Alhambra de Granada– proponiendo así una nueva (re)visión en detalle de la obra desde una perspectiva personal.

Así pues, el interés personal por llevar a cabo trabajos y producciones artísticas actuales en torno a múltiples piezas del patrimonio heredado de los pueblos anteriores a nosotros no es algo repentino, sino que, como expone el artista Miguel Á. Vázquez Vera y con el cual concuerdo, esta atracción personal se basa “en una necesidad de revisar las características conceptuales y estéticas del arte y la artesanía de los pueblos primitivos, para su aplicación en obras de arte contemporáneo que nos ayuden a reflexionar sobre nuestro origen y destino” (2012, p. 11).

De este modo, hemos puesto nuestro foco en la *Dama de Elche*, una pieza emblemática de la cultura íbera que constituye una de las etapas más largas de nuestra historia:

Un periodo cuya duración es comparable al tiempo en el que la cultura árabe o romana marcaron las pautas políticas y culturales de nuestra tierra. Pero además, tal y como han demostrado numerosos estudios y excavaciones, la cultura ibérica es una de las que más huellas ha dejado en Andalucía, tanto arqueológicas como organizativas, ya que sus más de seis siglos de vigencia propiciaron el cambio de un modo de vida eminentemente agrícola a otro urbano, al que todavía deben mucho las ciudades y pueblos de la Andalucía de hoy (CEA, 2011, p. 4) como de otras regiones de España.

Pero, además, como podemos apreciar por las joyas y ropas de la dama, se trata de una escultura que representa a una mujer poderosa y, como ya han indicado otros especialistas en el campo, una mujer que pudo desempeñar un importante rol en la sociedad y la cultura de su momento. En suma, la belleza de las formas y los detalles de la pieza han encandilado a multitud de artistas a lo largo de los años, tomándola como inspiración para sus propias producciones y resaltando la belleza de sus formas. Artistas de la talla de Salvador Dalí<sup>31</sup>, Pablo Picasso<sup>32</sup> o Manolo Valdés<sup>33</sup>, por destacar alguno de ellos.

---

<sup>31</sup> El pintor Salvador Dalí en 1955, “en la revista norteamericana *This Week*, de Nueva York, la proclamó la mujer más guapa del mundo y de todas las épocas” (Ramos Folqués, 1974, p. 48) con las siguientes palabras: “hoy estamos en el borde de una nueva era, y con ella una nueva idea de belleza. Y para expresarlo escojo La Dama de Elche... tiene la gloria de una reina y posee el atractivo de un ángel con la fuerza de una amazona. La Dama de Elche es la más bella para nuestro tiempo” (Ramos Molina, 2013). Además a modo de cita visual, en su obra *Retrato a Picasso* (1947), las formas de esa especie de cornamenta de cabra nos hacen recordar directamente a los elementos más llamativos del tocado de la *Dama de Elche*: los rodetes e, incluso, o un exvoto de útero en bronce (del tipo en el que se indica el útero y las trompas de Falopio) muy presente en los santuarios íberos de Castellar y Despeñaperros de Jaén (Rueda Galán et ál, 2016, pp. 66-67).

<sup>32</sup> En el año 1906 y en París (Francia), como se ha citado en numerosas ocasiones, tuvo lugar una exposición de arte arcaico en el Museo del Louvre que no dejó indiferente al artista. En esta muestra se presentaron obras de la colección del museo de arte ibérico “procedentes de excavaciones y yacimientos de distintas provincias españolas. En el arte arcaico español, en el arte ibérico, fenicio, también mediterráneo, encontraría Picasso ese modelo “otro”, cuyo ejemplo máximo lo constituía la Dama de Elche” (Robles Tardío, s.f.).

<sup>33</sup> Manolo Valdés, *Dama de Elche*, 2007. Recuperado de <https://www.arteinformado.com/galeria/manolo-valdes/la-dama-de-elche-23196>

Así pues, el interés personal por esta obra no es sólo por indagar y reflexionar sobre sus aspectos más estéticos sino también profundizar en sus particularidades -conceptuales y simbólicas- para aportar nuevos conocimientos de esta obra emblemática desde las artes visuales contemporáneas para el desarrollo social y cultural de la sociedad en general como vamos a desglosar en el siguiente apartado.

#### 0.4. Metodología

La adquisición de nuevo conocimiento navega delicadamente entre la dispersión y la concentración de ideas. La observación necesita dispersión (buscar lo diferente entre lo similar), mientras que la comprensión necesita de concentración (buscar lo común entre lo diverso). Toda investigación científica<sup>34</sup> fluctúa entre la dispersión y la concentración, entre la observación y la comprensión” (Wagensberg, 2015, p.12).

La presente investigación artística sobre la *Dama de Elche* de carácter cualitativo se plantea, en su globalidad, desde una perspectiva interdisciplinar aplicando un pluralismo metodológico desde diversas áreas del conocimiento como la Historia del Arte, la Arqueología y las Bellas Artes, “apostando así decididamente por la hibridación, los saberes múltiples y la colaboración en los márgenes disciplinares” (Gallego Martínez, 2019a, p. 34).

En cuando al abordaje de esta investigación interdisciplinar, en un primer momento y correspondiendo más al primer capítulo como marco teórico, se ha llevado a cabo una amplia y exhaustiva revisión bibliográfica, de recursos electrónicos (artículos, TFM, Tesis, catálogos de exposiciones, entrevistas, etc.) y audiovisuales (documentales, reportajes, entrevistas, etc.) para precisar el estado de la cuestión y establecer como punto de partida otros estudios y publicaciones precedentes y relacionadas directamente con el tema central que nos ocupa. Además de ofrecer aportaciones críticas e ilustrativas –textuales y visuales- como fruto del análisis y la reflexión personal de los contenidos –textuales, visuales y orales- consultados de las diversas fuentes de información –*offline* y *online*–.

Con respecto a la segunda parte del trabajo, enmarcada en el capítulo segundo y desde un doble rol como artista-investigadora, ésta se basa en la Metodología de *Investigación basada en las Artes Visuales (Art Based Reseach)* como forma de indagación y de (re)presentación de datos e ideas propias desde la creación artística dentro de la investigación académica en ciencias humanas y sociales (Marín Viadel y Roldán, 2012).

Como comenta el artista e investigador Miguel A. Vázquez Vera:

---

<sup>34</sup> Como comenta Miguel A. Vázquez Vera en su Tesis doctoral, “es curioso ver como Albert Einstein, uno de los físicos más respetados del siglo XX, se refiere varias veces a ambos términos [arte y ciencia] aparentando dar la misma importancia a las dos áreas del conocimiento. Decía que: <una de las más fuertes motivaciones de los hombres para entregarse al arte y a la ciencia es el ansia de huir de la vida de cada día, con su dolorosa crudeza y su horrible monotonía> (2011, p.224). Así, pues, establece una asociación entre ambas disciplinas, presentadas como recursos capaces de construir una realidad paralela a la natural” (2017, p.36).

No se trata de una investigación basada en las artes simplemente, sino que [nuestra investigación] genera imágenes o cualquier tipo de obra artística como resultado de la misma (...). Es por tanto, un marco de investigación muy adecuado para los proyectos relacionados con las bellas artes en general, donde las personas que acostumbramos a expresarnos a través de otros medios que no es la palabra escrita, tenemos la oportunidad de aportar nuestros argumentos a través de otros canales comunicativos (2012, p. 18).

Por ello, estamos de acuerdo con el profesor y artista Ricardo Marín Viadel cuando afirma que una imagen es “un medio o sistema de representación del conocimiento tan aceptable como el lenguaje verbal o el lenguaje matemático, y en algunos casos incluso más interesante y apropiado que los dos anteriores” (2005, p. 234), como es el caso del presente trabajo que se está llevando a cabo.

Así pues, las tres ideas básicas de este enfoque metodológico de *Investigación basada en las Artes Visuales* según indican Marín Viadel y Roldán, citando a los teóricos Tom Barone y Elliot W. Eisner (2012), son:

Una, las obras de arte además de expresar emociones son conocimiento; dos, el tipo de conocimiento que producen las obras de arte puede ser útil para investigar problemas sociales y humanos; y tres, las formas de indagación propias del arte descubren nuevos enfoques sobre los problemas y revelan nuevos temas y problemas que antes pasaban desapercibidos con el uso de otras metodologías (2017, p. 39).

Además, durante el desarrollo de la presente investigación, y como actividades complementarias, se le ha otorgado un importante valor a la transferencia universitaria de los conocimientos adquiridos en el máster, los avances del trabajo y las conclusiones parciales que se iban obteniendo de éste en dos comunicaciones virtuales presentadas en eventos de difusión y divulgación científica internacionales, como congresos o jornadas de profesionales en torno al arte y la educación artística en diferentes niveles educativos (Ver Anexo 2 y 3).

# Capítulo 1. Marco teórico

*La característica humana más extraordinaria es nuestra insaciable curiosidad*<sup>35</sup>

## 1.1. La Dama de Elche

La escultura que nos ocupa, sea desde el punto de vista estético, simbólico o funcional, responde a un contexto espacio-temporal específico enmarcado en la Protohistórica de la Península Ibérica. Esta atractiva y particular pieza arqueológica se encuentra expuesta actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de España (MAN), en Madrid, concretamente en las salas destinadas a las poblaciones íberas donde ocupa un lugar privilegiado.

Como desarrolló la Catedrática de Prehistoria Teresa Chapa Brunet en la conferencia que ofreció sobre estos pueblos en la Fundación Juan March<sup>36</sup>, en Madrid, el 5 de diciembre de 2017, los íberos “habitaron en la península en la vertiente mediterránea, incluyendo también por extensión el occidente de Andalucía hasta llegar a toda la región de Cádiz e incluso al sur de Huelva pero, básicamente, la Cultura Ibérica es una cultura mediterránea” (2018, 1’16”-1’38”) avanzada. Su localización facilitó la influencia de otros pueblos, como los fenicios y griegos, por la amplia y común presencia de comerciantes y colonizadores llegados de estos territorios (MAN, s.f., p. 39).

Así pues, según se expone en la página web *Viaje al tiempo de los Íberos*<sup>37</sup>, se identifica como Cultura Ibérica “el periodo histórico de la Edad del Hierro<sup>38</sup>, es decir, una etapa localizada entre el siglo VII y el siglo I a.C”<sup>39</sup>, momento en el que se ha determinado su desaparición por el dominio romano (MAN, s.f., pp. 50-51). De este modo, *Iberia* pasó a llamarse y ser *Hispania* (Gracia Alonso, 2008).

Dentro de este amplio periodo histórico de nuestro pasado, según expone Chapa Brunet en la conferencia mencionada (2018, 1’50”- 2’26”), podemos diferenciar tres periodos o etapas de la Cultura Íbera:

---

<sup>35</sup> Morris, D. (2002). *El animal humano: una visión personal de los seres humanos*. Debolsillo, p. 229.

<sup>36</sup> La conferencia de Chapa Brunet se enmarcó en un ciclo de conferencias titulado: *Iberia antes de Roma. Los pueblos que habitaron la península*, que tuvo lugar entre el 30 de noviembre al 14 de diciembre de 2017 en la sede de la fundación en la capital de España. Recuperado de <https://www.march.es/ciclos/100302/>

<sup>37</sup> *Viaje al tiempo de los Íberos* es un proyecto promovido, desde 1999, por la Diputación de Jaén y la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía, en coordinación con distintos ayuntamientos de la provincia de Jaén (Ordóñez, 2018).

<sup>38</sup> “La Edad del Hierro es un periodo dentro del Neolítico y que sucede a la Edad del Bronce. Se caracteriza por el empleo de la metalurgia del hierro” (García Gómez y Ordaz Romay, 2005, p. 51). Tal es la importancia que cobra este nuevo metal que presta su nombre a este periodo cultural.

<sup>39</sup> *Los Íberos*. Recuperado de <https://www.viajeltiempodelosiberos.com/los-iberos/>

- Periodo Íbero Antiguo: 600 – 400 a.C.
- Periodo Íbero Pleno: 400 - 300 a.C.
- Periodo Íbero Final: 300 a.C. - Cambio de Era.

Y es, entre finales del Periodo Íbero Antiguo y el comienzo del Periodo Íbero Pleno, cuando se data a la *Dama de Elche*, concretamente entre el siglo V a.C. y la primera mitad del siglo IV a.C. Tal y como indica también el MAN en la ficha técnica de la obra disponible en su página web oficial, las dimensiones de la pieza arqueológica son 56 cm de altura, 45 cm de anchura y 37 cm de grosor; y alcanza los 65,08 kg de peso.

Tallada en piedra caliza fosilífera y posteriormente policromada<sup>40</sup> (Luxán, Prada y Dorrego, 2005), se trata de una escultura de bulto redondo, en forma de busto<sup>41</sup>, cuyo autor se desconoce. Fue hallada a finales del S. XIX en los terrenos de una finca agrícola -localizados a unos 2 kilómetros del centro de la ciudad de Elche (Figura 7, punto rojo) en la provincia homónima de Alicante de la Comunidad Valenciana, muy próximos al río Vinalopó, sobre una pequeña elevación de unas 10 hectáreas y con acceso desde la Carretera de Dolorespero, el misterio que envuelve a la obra cumbre e icono del arte ibérico, enturbia diversos aspectos característicos e importantes de la pieza, como su descubrimiento y autenticidad.

Según el relato oficial<sup>42</sup> y como divulga la *Fundación Universitaria de Investigación Arqueológica La Alcudia de Elche*<sup>43</sup> (2012), el 4 de agosto de 1897, la *Dama de Elche* fue descubierta accidentalmente por un joven llamado Manuel Campello Esclapez<sup>44</sup> (1879 – 1965, Elche) que era hijo de un jornalero de la finca donde se encuentra actualmente el Yacimiento Arqueológico de La Alcudia (Figura 8, óvalo rojo), antigua ciudad íbero-romana de *Ilici*,

---

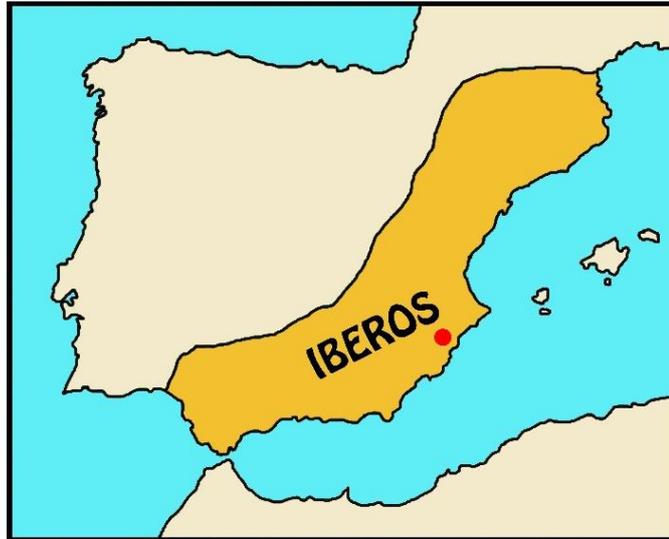
<sup>40</sup> Según este primer estudio sistemático realizado por expertos en la materia, se han identificado dos pigmentos clásicos: azul egipcio y bermellón natural aplicado sobre una capa de preparación de yeso (Luxán, Prada y Dorrego, 2005).

<sup>41</sup> Otros ejemplos de bustos de damas íberas, con calidades estilísticas y escalas diversas, son: la *Dama de Guardamar* (Guardamar del Segura, Alicante) o la *Dama de Caudete* (Albacete), entre otras.

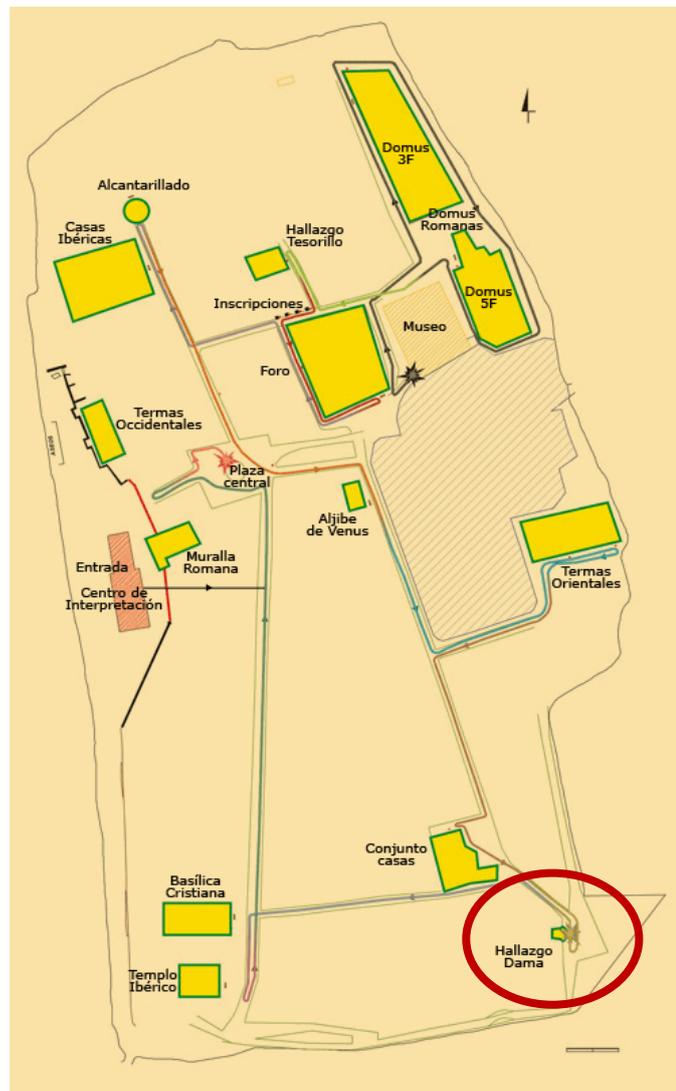
<sup>42</sup> El primer relato que se conoce sobre el descubrimiento de la *Dama de Elche* es de Pedro Ibarra Ruiz (el primer archivero ilicitano, cronista y arqueólogo que tuvo noticias del casual hallazgo en 1897) pero, años después, cuando Alejandro Ramos Folqués (arqueólogo del yacimiento de La Alcudia) sucedió a Ibarra Ruiz en La Alcudia como interlocutor arqueológico de su propiedad, dio a conocer en 1944 otra descripción del hallazgo (Ronda Femenia, 2018, p. 280) “haciéndose eco de los presuntos recuerdos del único testigo vivo de los hechos, expresados con motivo del regreso de la Dama al Museo del Prado” (Aranegui Gascó, 2018, pp. 91-92). Por ello, debido a las diversas versiones ofrecidas, no es difícil encontrar estudios y artículos recientes focalizados en “*el misterio del hombre que encontró la Dama de Elche*” (González Olaya, 2019).

<sup>43</sup> La FUIA “se creó en el año 1996, en virtud de un acuerdo entre la familia Ramos, propietaria hasta entonces del yacimiento, la Universidad de Alicante y el Ayuntamiento de Elche. Posteriormente se han sumado la Diputación Provincial de Alicante y la Generalitat Valenciana”. Recuperado de <http://www.laalcudia.ua.es/presentacion.jsp>

<sup>44</sup> *El Descubridor* según la *Cátedra Institucional de la Universidad Miguel Hernández* dedicada a la *Dama de Elche*. Recuperado de <http://damadeelche.me/el-descubridor/>



[7] Dibujo cartográfico del territorio íbero y con la localización de Elche.



[8] Mapa del yacimiento arqueológico de La Alcudia.

Mientras Manuel estaba realizando unas faenas agrícolas se produjo el espectacular hallazgo en una especie de *escondrijo* semicircular de losas protectoras (Figura 9). Por lo que se piensa que esta localización “no era el lugar donde estuvo originariamente, sino que se trataba de una ocultación para librarla de algún peligro”<sup>45</sup>. Así pues, como comenta Benjamín Collado, historiador y autor de *Los íberos y su mundo*, se desconoce “el momento exacto en el que la sacaron de su tumba y el tiempo que pasó hasta que, al parecer, a finales del siglo I a.C. fue depositada dentro de lo que originariamente debió ser una cista hecha con losas de piedra. Tampoco sabemos quién o quiénes serían los autores de este piadoso gesto” (2016) que ha dado lugar a su preservación hasta nuestros días.



[9] Dibujo de Alejandro Ramos (1944) de cómo apareció la *Dama de Elche*, según la narración de su descubridor. Fuente: Fondo ARF, Fundación La Alcudia.

Bautizada espontáneamente como *Reina Mora* (Morales, 2018) tras su hallazgo por los locales, “se convirtió en la *Dame d’ Elche* al subir al barco en Alicante de la mano del arqueólogo e hispanista francés Pierre Paris, y consolidó el nombre durante su estancia en el Museo del Louvre<sup>46</sup>” (Ronda Femenia, 2018, p. 286) ya que, tan sólo dos semanas después del descubrimiento, este hispanista francés le compró la pieza al Doctor Campello (el propietario de la finca) por la suma de 4000 francos (Ibíd., 2018, p. 286),

<sup>45</sup> Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.es). Recuperado de [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Elche&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedUnion&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Elche&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedUnion&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional])

<sup>46</sup> Coincidiendo con la opinión de Ronda Femenia, en referencia a la *consolidación* de la *Dama de Elche* en el Louvre, André Malraux, político y ensayista francés, “decía que los museos no sólo exponen obras maestras, sino que también las crean. Así, Malraux se preguntaba si *La Gioconda* tendría la misma fama de la que goza hoy si estuviera en un museo de Birmingham, y no en el Louvre” (Rico, 2018).

unas 5.200 pesetas de entonces, el cual la mal vendió sin mucho reparo ni recayendo en la pérdida que causaba al Patrimonio Histórico y Artístico Español.

Tras 44 años en el país vecino y expuesta en el Museo del Louvre<sup>47</sup> hasta el comienzo de la II Guerra Mundial (Peñalver, 2015, 6'40"-6'44") en 1939 -lo que le dio reconocimiento, visibilización y proyección internacional-, la obra escultórica volvió a España el 8 de febrero de 1941 como *Dama de Elche*<sup>48</sup>. Su regreso<sup>49</sup> fue celebrado como un gran triunfo por la dictadura franquista convirtiéndose en un icono patriótico del régimen (Moreno Martín, 2017, Morales, 2018). Unos meses después de su vuelta, "el 27 de junio, se instaló en el Museo del Prado (...) El busto permaneció en la pinacoteca hasta 1971, cuando fue trasladada a su actual ubicación<sup>50</sup>, el Museo Arqueológico Nacional" (Joric, 2019), siendo hasta el momento una de las piezas más emblemáticas.

En cuanto a los principales aspectos estéticos, simbólicos y uso funcional, se puede comprobar fácilmente que la escultura íbera<sup>51</sup> representa a una mujer ricamente ataviada con exuberantes joyas<sup>52</sup>, se le identifican diversas prendas de vestir propias de la época y presenta un orificio en la parte posterior de ésta. A lo largo de los años, esta cavidad casi esférica de 18 cm de diámetro y 16 cm de profundidad, ha sido objeto de varias hipótesis no confirmadas sobre su uso o función pero, tras un exhaustivo estudio y los profundos análisis llevamos a cabo mediante diversas técnicas al microscopio por los investigadores<sup>53</sup> María Pilar Luxán, José Luis Prada, Fernando Dorrego y Juan Fernando Dorrego se ha confirmado que se trata de una urna funeraria al haberse identificado restos (partículas) de cenizas humanas depositadas tras la incineración (2011). Además, entre las conclusiones obtenidas de dicho trabajo de investigación, se puede confirmar que no se encontraron datos que respalden que la obra podría haber sido una falsificación<sup>54</sup> del siglo XIX, como también se ha estado rumoreando mucho tiempo.

---

<sup>47</sup> La escultura fue incluida en el libro de registro del Museo del Louvre (País, Francia) con la signatura AM 859, visible en la parte inferior de la pieza (Aranegui Gascó, 2018, p. 100).

<sup>48</sup> El busto femenino fue designado en Francia como *dama* en vez de *venus* porque los anticuarios de la época empezaron a sustituir un nombre por otro, más acorde a los nuevos tiempos. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p8q1AKauFrM>

<sup>49</sup> *La Dama de Elche*, "junto con otros objetos arqueológicos y artísticos, regresó a España como resultado de un acuerdo de intercambio de bienes culturales con Francia". Recuperado de <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasartes/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/tesoro-patrimonial/5espana-francia.html>

<sup>50</sup> Por Orden Ministerial del 29 de enero de 1971 y por una reubicación de colecciones.

<sup>51</sup> Las esculturas íberas en piedra se pueden clasificar en dos grupos según los temas: figuras humanas y figuras de animales.

<sup>52</sup> Con respecto a los característicos rodetes de la pieza, es de destacar la similitud formal de estas joyas que caracterizan a la *Dama de Elche* con la *Dama de Guardamar* del yacimiento arqueológico de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante) aunque, en esta última, ambos rodetes han sido decorados en los laterales con una geometría triangular más simplificada.

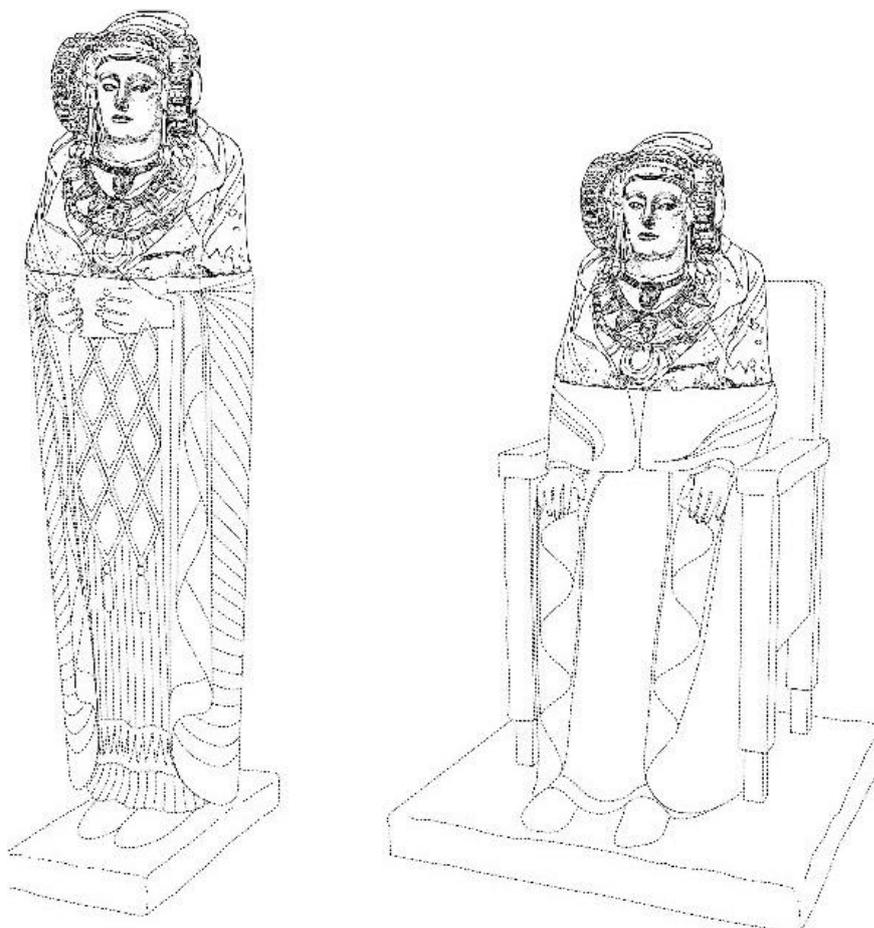
<sup>53</sup> Investigadores del Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid y del Centro Tecnológico de Conservación del Patrimonio de la Universidad Autónoma de Barcelona (CETEC-P).

<sup>54</sup> En 1995 el profesor de Historia del Arte John F. Moffitt publicó el libro: *Art Forgery: The Case of the Lady of Elche (Falsificación de arte: el caso de la Dama de Elche)* en el que consideraba que la pieza era una falsificación de fines del siglo XIX y, más concretamente, que la obra se talló en el año 1897 (Moffitt, 2005, p. 185).

De este modo, la propia pieza –como en nuestro proyecto artístico- a través de los diversos estudios realizados sobre ella, nos va contando lo que es y otra multitud de aspectos de su propia historia y el proceso de su ejecución, como el haber sido llenada con cenizas, etc. Aunque, a día de hoy, aún quedan muchas cuestiones por determinar siendo aún verdaderos misterios.

Otros de los misterios sin confirmar definitivamente es si la *Dama de Elche* en su origen fue una pieza como su estado actual o un fragmento de una escultura de cuerpo completo aunque, “ciñéndonos a las ideas más comúnmente aceptadas y dignas de consideración, daremos por cierto que el busto hoy conocido como *Dama de Elche* es cuanto nos queda de una escultura de cuerpo entero, ya que los iberos, como sus maestros los griegos y fenicios, concebían el ser humano como un todo indivisible” (Elvira Barba, s.f.). De este modo, puede ser que tras la fragmentación de la pieza, el busto fuese usado como urna cineraria pero es algo difícil de llegar a confirmar.

Por otra parte, también queda por determinar el estado global de la obra original (si no fuese el busto actual). ¿Sería una efigie de pie parecida a la *Gran Dama Oferente del Cerro de los Santos* (Figura 10, hipótesis visual izquierda) o, al contrario, una diosa sedente de características similares a la famosa *Dama de Baza* (Figura 10, hipótesis visual derecha) que sirvió también como urna funeraria? Ambas hipótesis visuales pueden ser observadas en el MAN y casi justo enfrente de la *Dama de Elche*.



[10] Hipótesis visuales sobre la *Dama de Elche completa*. Fuente: MAN.

Desde nuestro punto de vista personal como artista, conocemos que la talla en piedra acompaña al ser humano desde sus orígenes pero el caso de la *Dama de Elche* nos maravilla ya que presenta una complejidad abrumadora, sobre todo, en la parte delantera de la pieza. Cuesta creer que todos los aderezos que presentan la dama y las propias facciones del rostro hayan sido tallados en piedra hace unos 2500 años aproximadamente. Lo que nos hace pensar (sino afirmar) que el autor de la pieza, como artesano y como artista, sería un buen conocedor, experto o maestro de todo el proceso de ejecución de la pieza: desde la selección del bloque en la cantera –que debía ser un bloque sano de pieza caliza, una roca sedimentaria- hasta de las diversas herramientas empleadas. Por ello, es de resaltar el control ejercido en las manos durante la talla, una técnica sustractiva que no da lugar a errores ni permite rectificar.

En suma, el acabado del labrado de esta pieza de cantería sorprende por la precisión del autor en el proceso de apomazado o alisado de la superficie que, en la *Dama de Elche*, es muy delicado generando así un conjunto de líneas –curvas y rectas- y volúmenes muy definidos –a diferencia de otras damas íberas-.

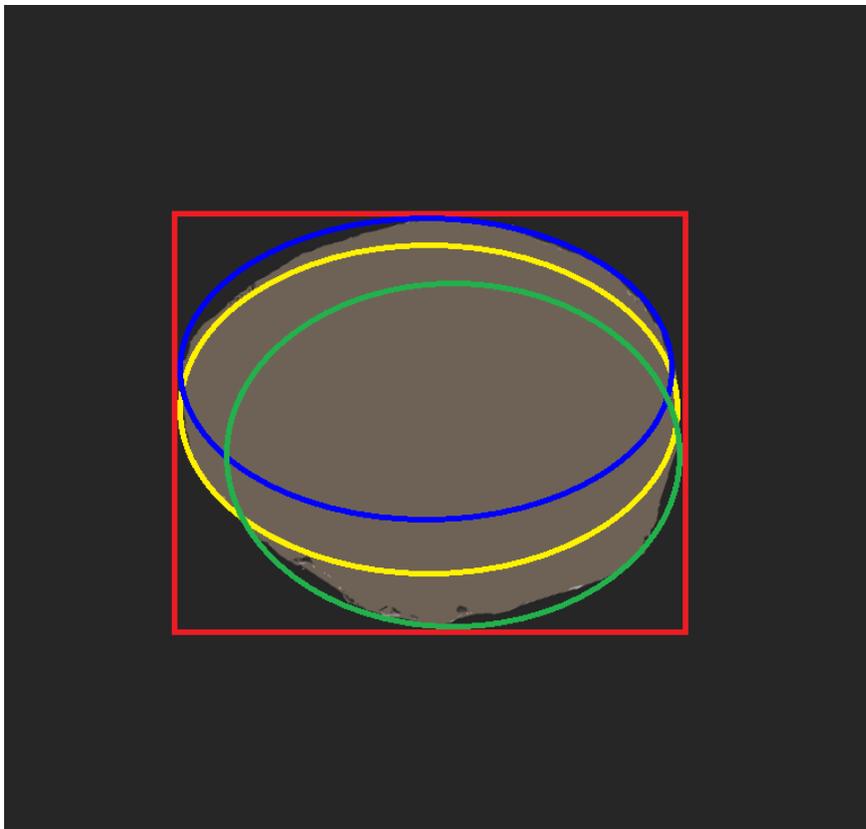
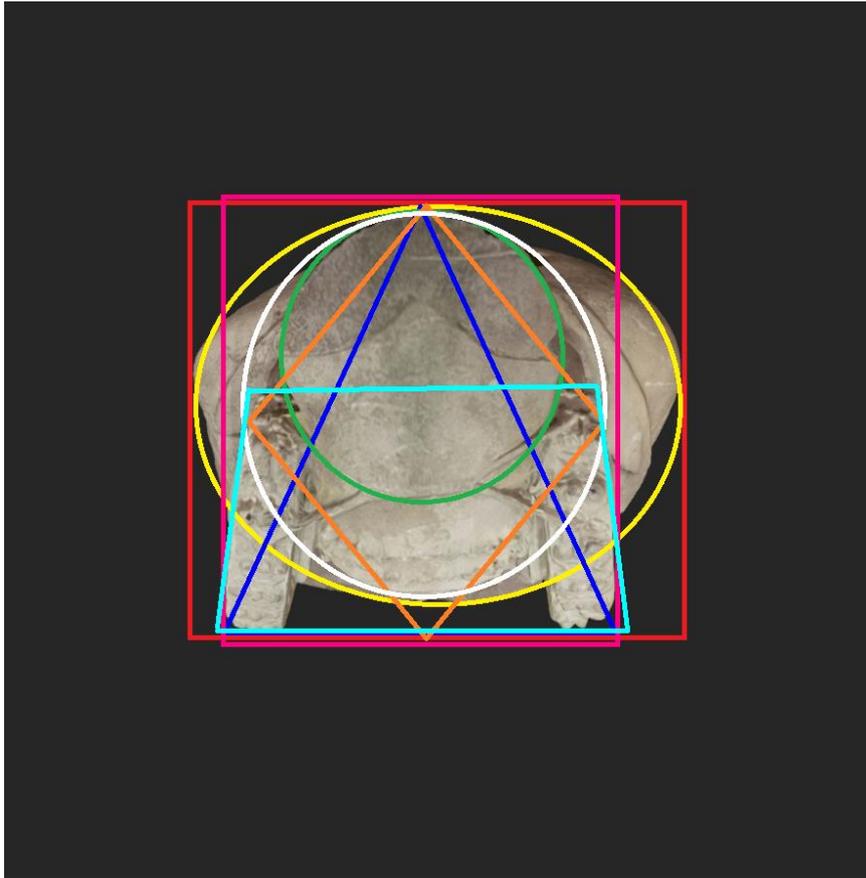
Al mismo tiempo, e inevitablemente, nos interesa reflexionar sobre cómo fueron las etapas iniciales del trabajo artístico y nos imaginamos al escultor-artista realizando los bocetos previos de la obra que, muy posiblemente, le fue encargada. ¿Cómo serían esos dibujos, esos primeros trazos? ¿En qué soporte y con qué utensilio los realizaría? ¿Cómo serían los bocetos geométricos definitivos realizados en diversas vistas que se trasladarían a cada una de las caras del bloque de piedra? ¿Tendría un modelo de referencia? ¿Qué dimensiones tendría el bloque con forma de prisma rectangular del que suponemos se partió por las propias formas y estructura de la obra resultante? ¿Qué motivos decorativos compondrían toda la superficie policromada? ¿Cuánto tiempo se tardó para su ejecución? ¿La pieza fue realizada por una sola persona o por varias dentro de un taller? Hay muchas preguntas que nos surgen como artista.

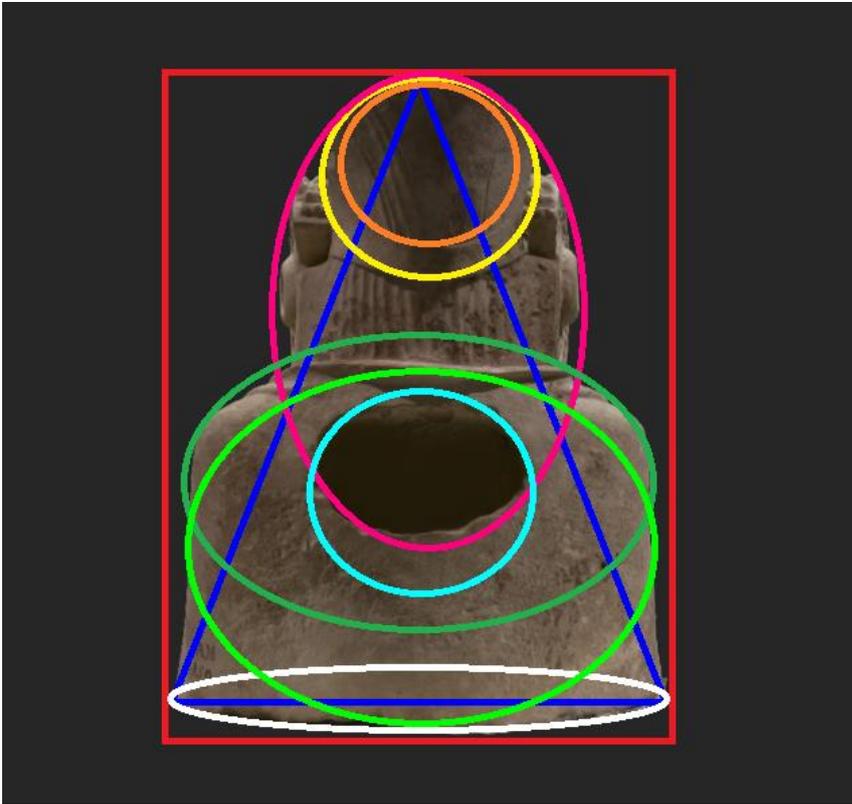
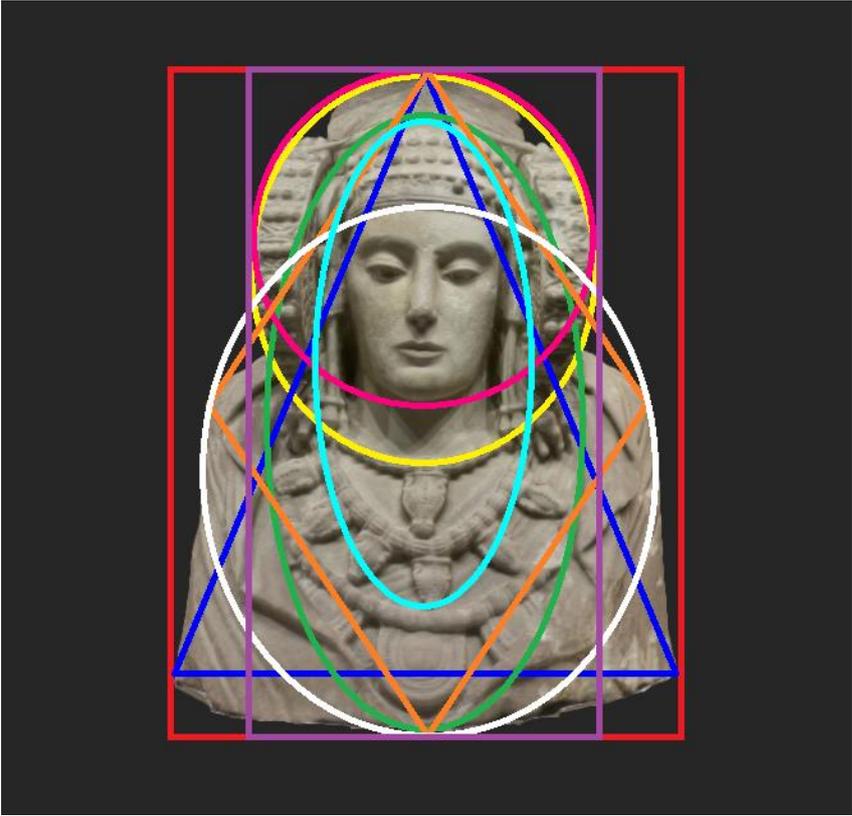
Por ello, desde una posición de compañeros de profesión, nos animamos a plantear cómo podrían haber sido los dibujos y bocetos previos a la pieza finalmente esculpida mediante un ejercicio de análisis y reduccionismo formal a través del dibujo geométrico. Siguiendo parte de las pautas ofrecidas por la profesora Inmaculada López Vélchez<sup>55</sup> en su asignatura *Dibujo y Geometría I. análisis conceptual y formal* cursada del *Máster en Dibujo*, hemos llevado a cabo un análisis formal de la *Dama de Elche* partiendo de un prisma rectangular –como creemos que sería el bloque pétreo en el que fue tallada- para obtener una serie de seis dibujos digitales o vistas –correspondientes a las seis caras de ese prisma (Figuras 11-12, 13-14 y 15-16, de autoría propia y visibles en las siguientes tres páginas)- que consideramos que podrían haber sido las líneas o guías iniciales –o similares- trazadas y trasladadas al soporte pétreo antes de empezar con el proceso de devastado y talla de la obra.

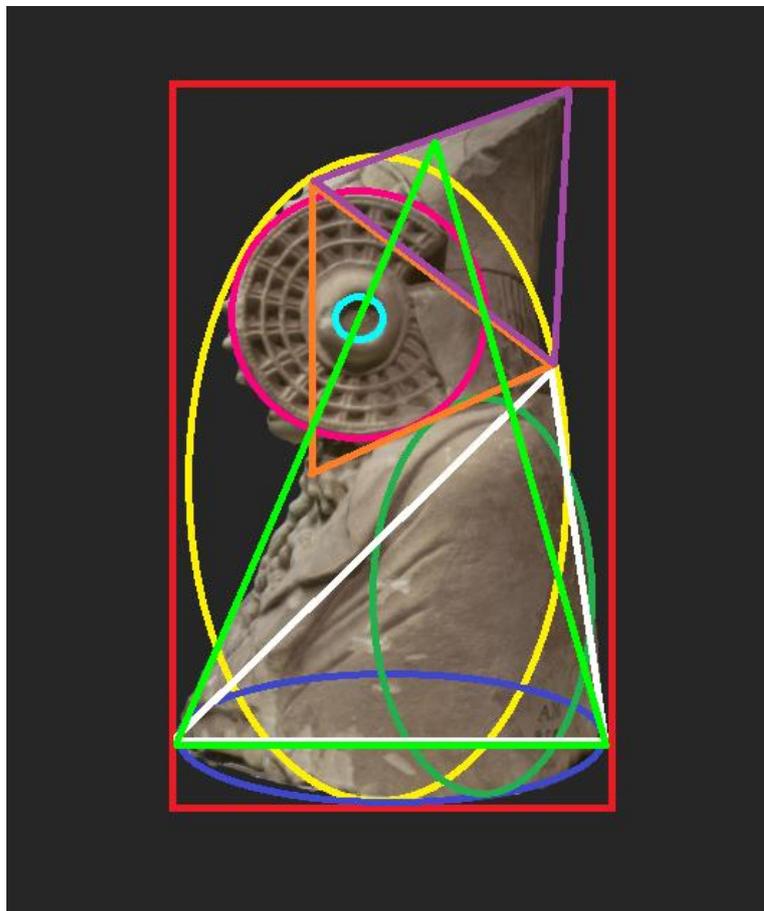
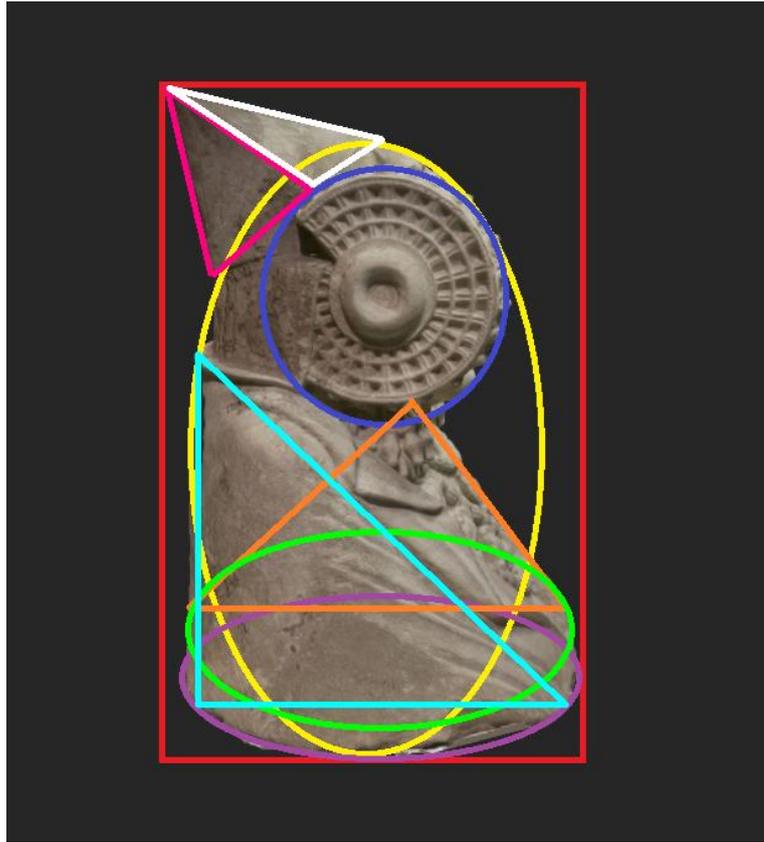
Como se puede observar en las tres siguientes páginas, la pieza se enmarca en una serie de figuras geométricas variadas como son: óvalos, triángulos (isósceles, escaleno, equilátero y rectángulo), rectángulos, círculos y rombos.

---

<sup>55</sup> Catedrática de la Universidad de Granada del Dpto. de Dibujo y profesora del *Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual*.







Una serie de polígonos regulares e irregulares<sup>56</sup> que denotan que la pieza no posee una simetría, hieratismo y frontalidad perfecta como podemos pensar a simple vista, sino que –dentro de la posible estética-canon de la época- la obra presenta cierto movimiento, particularmente en el rostro y los característicos rodetes que la dotan de una gran personalidad. Desde la vista superior (Figura 11, superior, p. 28), se puede observar cómo cada rodete tiene una direccionalidad levemente diferente, creando entre ellos un polígono irregular trapezoide. Por otra parte, a pesar de la frontalidad y rotundidad de la escultura-bloque de la pieza, como podemos ver en las diversas vistas, los volúmenes de la *Dama de Elche* encajan en una serie de formas organizadas, onduladas y cíclicas como son, principalmente, los óvalos.

Así, pues, tras haber realizado un *flashback* –como en una obra cinematográfica- al pasado más remoto de la obra que nos atañe con un estudio analítico y visual a través del dibujo digital<sup>57</sup>, damos por concluido el primer apartado de este capítulo primero para adentrarnos a exponer las influencias y los paralelismos formales que hemos observado con otras damas fenicias, griegas y etruscas en relación a la *Dama de Elche*.

## 1.2. Otras damas: influencias y paralelos formales

Los investigadores españoles que se han ocupado de estudiar los orígenes del arte ibérico —A. Blanco, A. García Bellido y M. Tarradell— siempre han insistido en los orígenes clásicos de este arte, entendiendo por clásico diversas influencias del arte griego, etrusco o fenicio, traídas por estos pueblos colonizadores, que establecieron en la costa hispánica una serie de colonias y mercados para negociar con los indígenas e intercambiarles sus productos. (Blázquez Martínez, 1976, p. 89).

Así pues, entre la amalgama de pueblos prerromanos<sup>58</sup> de la Península Ibérica y debido al comercio establecido entre unos y otros provocó, como también indica José Luis Chicharro Chamorro –miembro del Instituto de Estudios Giennenses-, un intenso intercambio de todo tipo, fruto del cual se desarrolló una atrayente cultura propia: la íbera (CEA, 2011, p. 9).

Por ello, con el objetivo de desgranar los aspectos propios, las semejanzas, los paralelos formales y las influencias directas del arte de estos pueblos que vivían en la Península Ibérica nos vamos a centrar en exponer las principales características de una de sus producciones más destacables: la escultura y, más concretamente, las damas o esculturas femeninas datadas en épocas próximas a la *Dama de Elche*.

---

<sup>56</sup> Todos los dibujos son inéditos, de autoría propia, realizados en 2020 como parte del TFM.

<sup>57</sup> Los diversos dibujos geométricos han sido realizados sobre imágenes de la pieza en 3D que han sido extraídas de la siguiente página web: <https://p3d.in/O4Xyo>

<sup>58</sup> Según Manuel Peña Díaz, Catedrático de Historia Moderna en la Universidad de Córdoba y director de la *Revista Andalucía en la Historia*, es correcto visualizar a los pueblos prerromanos de la Península Ibérica “como un mosaico heterogéneo de pueblos, resultado del cruce de diferentes modelos coloniales con anteriores sustratos culturales. Nadie pone hoy en duda el carácter plural de nuestra protohistoria (...) [y] los iberos serían un buen ejemplo de pueblos en continuo proceso de cambio hasta la romanización” (CEA, 2011, p. 3). Por tanto, se propone así vías de investigación de identidades intermedias o mixtas frente a las identidades étnicas puras.

### 1.2.1. Fenicias

A través del territorio tartésico atlántico (Celestino Pérez y Rodríguez González, 2017, pp. 44-62), los fenicios fueron los primeros colonizadores en la creación de establecimientos permanentes en la Península Ibérica, siendo la ciudad de *Gádir* (actual Cádiz) el primer centro urbano y la primera ciudad de Occidente fundada el año 1104 a.C. (Parodi Álvarez, 2012) hasta el siglo II a.C. Procedentes de las áreas comprendidas de los actuales Líbano, Palestina, Siria e Israel, de la colonización fenicia aparecen nuevos núcleos de población o ciudades en la actual Andalucía como Sexi (Almuñécar), Malaka (Málaga), Abdera (Adra), Salambina (Salobreña), Carteia (San Roque) o la propia Onuba (Huelva).

En este contexto, según había estudiado y analizado profundamente Pierre Paris (el hispanista francés que llevó la *Dama de Elche* a Francia), la escultura fenicia se caracteriza por ser:

Menos esclava de Egipto y de Asiria, y dotada de un estilo más personal. Lejos de su propio país; perdidos entre pueblos bárbaros, y en contacto raras veces con los civilizados habitantes de la madre patria, (...) los fenicios de (...) Iberia hallaron en su relativo aislamiento y en la necesidad de bastarse a sí mismos, un acicate suficiente para crearse un arte propio e independiente (2001, p. 83).

Pero el propio carácter mestizo de los fenicios y su interrelación con el pueblo Tartésico local, “desembocó en formas artísticas mixtas en las que podemos palpar rasgos casi fisonómicos de un mosaico identitario que dificulta sobremanera su caracterización final” (Prados Martínez, 2012, p. 240) como un arte propio e independiente.

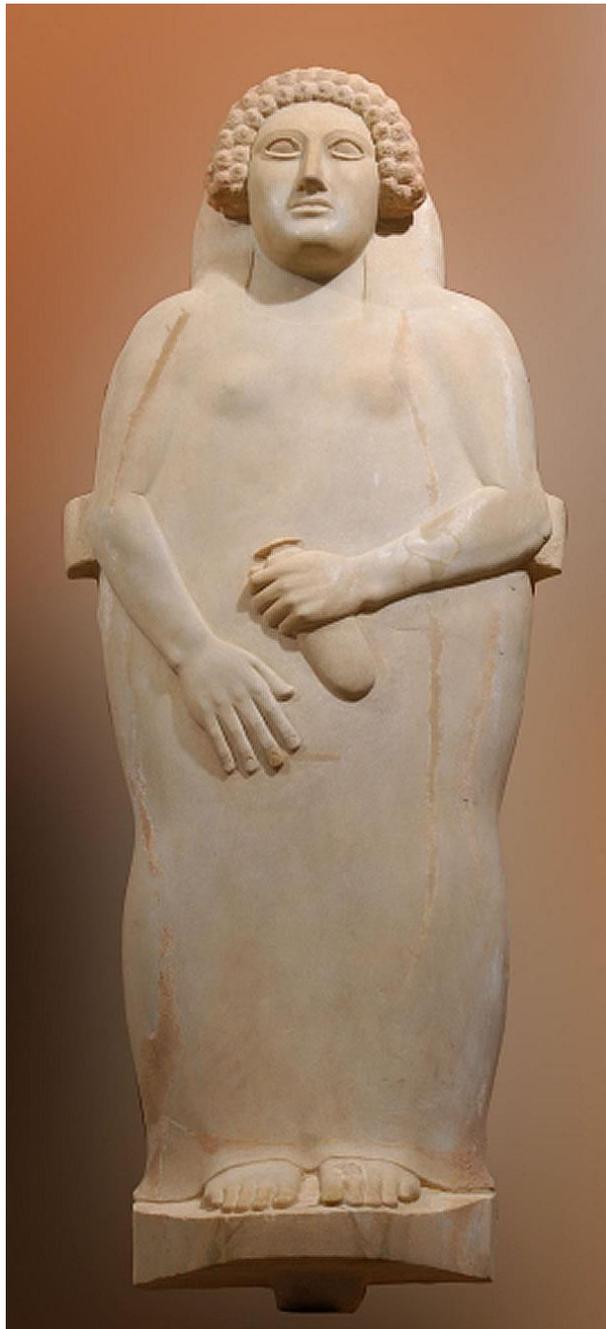
En suma, en el contexto español cabe destacar que a la plástica fenicia se le ha prestado escasa atención, sobre todo si la comparamos con la ibérica, que tantas veces la ha enmascarado o eclipsado (Almagro Gorbea y Torres Ortiz, 2010b). Pero, aun así, en el sur de España cabe destacar los hallazgos significativos de esta época que han sido hitos de la Arqueología Española como los *Sarcófagos de Cádiz*, por ejemplo. En concreto, nos vamos a focalizar en el sarcófago femenino para intentar explicar las principales características de esta escultura fenicia encontrada en Iberia dentro del contexto funerario y, como cita visual, señalamos los paralelismos formales con la hipótesis visual izquierda que presenta la Figura 10 de la *Dama de Elche* en su hipotética globalidad anterior.

Los sarcófagos antropoides fenicios de Cádiz no fueron hallados al mismo tiempo. El descubrimiento del sarcófago masculino, en 1887<sup>59</sup>, “se puede considerar como el punto de partida de las investigaciones acerca del pasado fenicio-púnico en la antigua Hispania” (Almagro-Gorbea *et ál*, 2010a, p. 357), por lo que se ha convertido en un referente de esta disciplina a nivel internacional. En cambio, el sarcófago femenino –también conocido como la *Dama de Cádiz*– acaeció el 26 de septiembre de 1980 (Ibíd., 2010a, p. 358), también de forma casual pero en su contexto arqueológico, a diferencia del sarcófago varonil, por lo que ha ofrecido datos más significativos a la comunidad científica.

---

<sup>59</sup> Ficha técnica de la pieza en Ceres.mcu.es. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

La *Dama de Cádiz* (Figura 17) fue realizada en torno al 470 a.C., según indica la ficha técnica<sup>60</sup> del Museo de Cádiz donde está localizada. Se trata de una obra tallada en mármol blanco compuesta por dos piezas, la caja y su tapa, de límites redondeados y ahuecadas interiormente y tiene forma de silueta humana. En cuanto a las dimensiones de la pieza, ésta sobrepasa los 2 metros de longitud (214/216 cm) y consta de una anchura de 86/94 cm y cuenta con una altura de 42/40cm, según su ficha técnica del CERES.



[17] *Dama de Cádiz*, Museo Arqueológico de Cádiz.

---

<sup>60</sup> Datos de la ficha técnica del sarcófago femenino como obra singular del museo. Recuperado de <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodecadiz/obras-singulares>

Sobre la decoración, en su tapa, podemos ver en relieve el dibujo esculpido de la figura y los rasgos de una mujer donde se destacan los pies, los brazos, (levemente) los senos, las manos (la izquierda sostiene un alabastrón con tapadera y, en ambas, se pueden distinguir las articulaciones de los dedos y las uñas), el cuello, el rostro y el peinado (estos tres últimos elementos están tallados en altorrelieve y, el resto, en bajorrelieve de forma más esquemática). Ataviada con una sutil, lisa y ceñida túnica hasta los pies, el personaje femenino yacente presenta rasgos idealizados (Ibíd., p. 377), por lo que permite suponer el carácter preeminente de la difunta<sup>61</sup> dentro de la sociedad de su época<sup>62</sup> como personaje de la realeza o de la alta aristocracia<sup>63</sup>.

De las partes trabajadas detalladamente de la obra, cabe resaltar la cabeza:

“Tallada en altorrelieve y con restos de policromía, representa el rostro de una mujer joven, de expresión adusta y austera, de grandes ojos almendrados, nariz recta y proporcionada, labios finos y bien dibujados, inexpresivos. El pelo aparece peinado en forma de arco, en dos sucesiones superpuestas de bucles, a modo de bolas, enmarcando la frente y el rostro de la mujer”<sup>64</sup>.

En cuanto a la policromía de la pieza, sólo se han conservado restos de color rojo “entre los rizos, en las cejas y en las pupilas, así como en la tapa del alabastrón” (Almagro-Gorbea et ál, 2010b, p. 41). Además, como informa el Museo de Cádiz en su página web, “en su interior se encontró un ajuar funerario formado por dos pares de pestañas de bronce, cinco amuletos colgantes en forma de ureus, un escarabeo y cuatro clavos de bronce”. Se trata de un ajuar escaso para una persona de alto rango social pero la simbología de los objetos encontrados y tallados e, incluso, el propio sarcófago esculpido es por sí mismo un elemento de prestigio al alcance de muy pocos.

Como rasgo principal y característico de esta singular obra, comentar que el uso de los sarcófagos en los rituales fenicios es una clara y directa influencia de las costumbres e iconografía egipcia –de los sarcófagos en piedra de Baja Época- pero, a partir del siglo V a.C., la influencia griega tomará el relevo. Por ello, sobre la presente obra parece haber acuerdo de la influencia de la estética griega del primer clasicismo en los escultores de la obra (Ibíd., 2010b, p. 45).

Al hilo de este trabajo de investigación y creación artística sobre el patrimonio, es de resaltar el magnífico trabajo de dibujo contemporáneo en papel desarrollado por Asunción Jódar sobre el sarcófago femenino de Cádiz y la mujer en vida que podría haber sido los restos encontrados en él (entre otras piezas trabajadas y junto a otros dibujos de Ricardo Marín). Los resultados de

---

<sup>61</sup> Algunos estudiosos ponen en duda que el cadáver encontrado en el interior del sarcófago corresponda a una mujer por lo que solicitan nuevos estudios con tecnologías avanzadas al respecto tal y como se ha difundido en diversos artículos de periódicos locales: *Los secretos de la Dama de Cádiz* de Daniel Pérez, publicado el 25/9/2010, o *La Dama de Cádiz era un hombre y el sarcófago masculino, una mujer* de Virginia León, publicado el 5/7/2019.

<sup>62</sup> Datos extraídos del archivo de audio sobre la pieza del Museo de Cádiz. Recuperado de <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodecadiz/obras-singulares>

<sup>63</sup> Aunque esta cuestión tampoco está confirmada del todo ya que el sarcófago femenino parece ser un hallazgo aislado y es algo que va en contra de que se trate de la inhumación de un miembro de una dinastía regia (Almagro-Gorbea et ál, 2010b, p. 46).

<sup>64</sup> Datos extraídos de la ficha técnica de la pieza en Ceres.mu.es. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main?inventory=CE09773%2F1&museum=14>

dicha investigación fueron mostrados *in situ* en el Museo de Cádiz, junto a la misma pieza, en una exposición que tuvo lugar entre los meses mayo y noviembre de 2016 y que ha quedado recogida en un digno y excelente catálogo (Marín Viadel y Jódar Miñarro, 2016).

### 1.2.2. Griegas

El relato de la presencia de los griegos en el extremo occidental del Mediterráneo es la historia de una relación fecunda que se extendió desde el siglo VIII a.C. hasta la conquista romana de Iberia. Fue sobre todo una historia de intercambios comerciales, pero también de contactos culturales. Desde extremos geográficos opuestos, dos mundos diferentes contribuyeron a conformar un complejo entramado de culturas diversas y originales que beben en una fuente común, el Mediterráneo (Cabrera<sup>65</sup> en CIG, 2012, p.17).

La primera ciudad griega establecida en la península, no fue hasta el siglo VI a.C.<sup>66</sup>, cuando en torno al año 575 a.C. fue fundada *Emporion*<sup>67</sup> (Ruíz de Arbulo, 2019, 32'47") abriendo así desde la actual Cataluña la puerta a otros asentamientos a lo largo del litoral mediterráneo que, con posterioridad, se convirtieron en nuevas ciudades griegas – como *Rhodes* (Rosas) o *Akra Leuka* (Alicante), por ejemplo- conviviendo así con los Íberos.

Coincidiendo con la fundación de las primeras ciudades griegas en *Iberia*, comenzaron a llegar a estas tierras “escultores jónicos de calidad con un estilo arcaico final (...) y con un profundo conocimiento de la técnica escultórica que reflejan bellas cabezas de proporciones geométricas (Martín Almagro Gorbea en CIG, 2012, p. 86). Por ello, las esculturas íberas, como sostenían los historiadores José María Blázquez Martínez y Juan González Navarrete, “acusar influjo del arcaísmo tardío, precisamente de las cabezas de las *korai* de la *Acrópolis* de Atenas, que se han atribuido a escultores jonios” (1988, p. 3).

Las *Korai*<sup>68</sup>, esculturas femeninas de pie y de figura completa, “eran exvotos de piedra o bronce depositados por los devotos en las explanadas que había delante de los grandes santuarios, como en el antiguo Partenón de Atenas” (Blázquez Martínez, 1976, p. 89). Así, pues, las esculturas femeninas griegas más antiguas realizadas en piedra “son rígidas y frontales, con ambas manos pegadas a un sólido e indiferenciado cuerpo del que anatómicamente solo resaltan los brazos y los pies” (Martínez de la Torre et ál, 2016, p. 146). De este modo, se puede decir que la escultura griega arcaica tiene un número limitado de puntos de vista: frontal y dorsal, debido a la *ley de frontalidad* de influencia egipcia.

---

<sup>65</sup> Paloma Cabrera, Centro Iberia Graeca-Museo Arqueológico Nacional.

<sup>66</sup> Aunque cabe destacar que, a partir del siglo IX, los amplios conocimientos de navegación de los griegos les permitieron llegar al Occidente del Mediterráneo tal y como se indica en la tesis doctoral titulada *La Navegación prerromana en la Península Ibérica: colonizadores e indígenas* (Alvar, 1981). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/52423/1/5309855377.pdf>

<sup>67</sup> *Emporion* significa *mercado* en griego. Esta antigua ciudad hoy es llamada Ampurias y está localizada en la costa de Gerona.

<sup>68</sup> Durante el periodo arcaico también existía la versión masculina de las *Korai*, los llamados *Kurós* que representaban a jóvenes atletas divinizados.

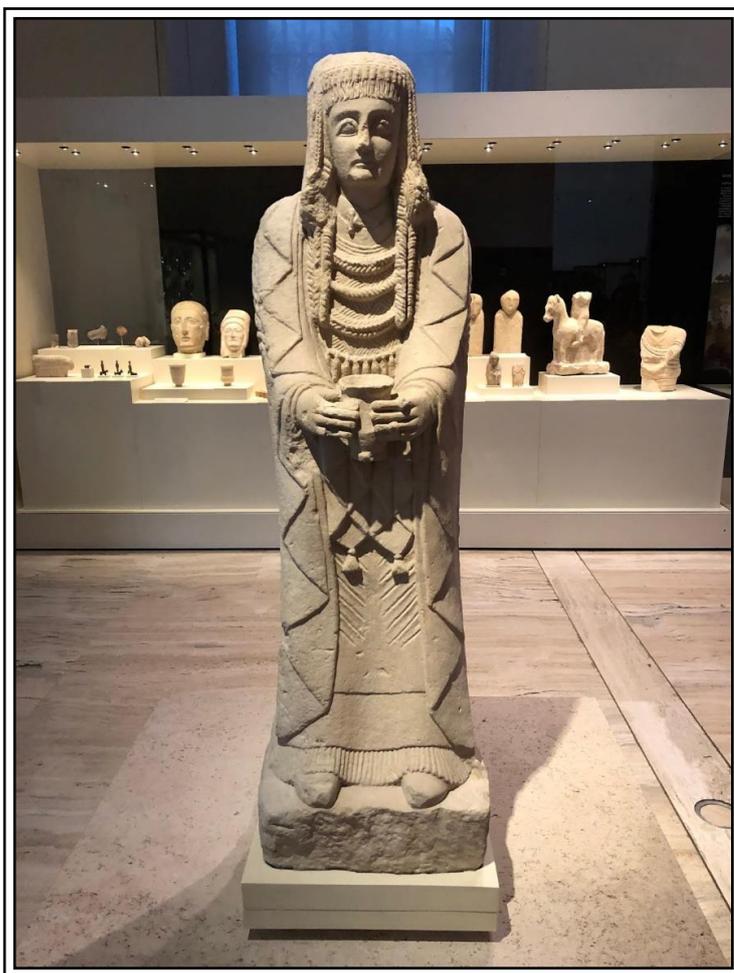
Centrándonos en un ejemplo, podemos hacer una mención especial a la *Koré del Peplo* (Figura 18), considerada una de las obras maestras del arte griego arcaico y que se encuentra conservada en el Museo de la Acrópolis de Atenas<sup>69</sup> (Grecia). Realizada en mármol hacia el año 530 a.C., se trata de una escultura-bloque oferente que aún conserva restos de policromía. De su cabeza y rostro, cabe destacar los grandes ojos almendrados, su sonrisa contenida y el detallado peinado geométrico de suaves trenzas onduladas y largas que caen sobre sus hombros y espalda de forma simétrica. Vestida con un simplificado peplo (de ahí su nombre) ceñido a la cintura, resalta la posición de su antebrazo izquierdo que se separa de su cuerpo extendido hacia delante -pero que no se conserva- y el simplificado tratamiento anatómico en el que sobresale ligeramente los volúmenes de los pechos.



[18] *Koré del Peplo*. Fuente: Museo de la Acrópolis de Atenas.

<sup>69</sup> *The Korai of the Acropolis [Las Korai de la Acrópolis]* son 5 esculturas femeninas. Recuperado de <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/korai-acropolis>

Así pues, analizando visualmente la pieza y a modo de *cita visual literal*<sup>70</sup> (Roldán y Mena, 2017, p. 55) –como refuerzo positivo- sugerimos que la *Koré del Peplo* (Cultura Griega Arcaica) presenta destacados paralelismos formales con la *Dama oferente del Cerro de los Santos* (Figura 19) (Cultura Íbera, siglo III a.C.<sup>71</sup>), además de compartir la funcionalidad como esculturas oferentes. Como figuras exentas femeninas de bulto redondo, ambas damas de pie se caracterizan por el punto de vista tan frontal que ofrecen, por presentar grandes ojos almendrados con párpados marcados y línea de las cejas marcada. Ambas presentan la nariz ligeramente erosionada, la boca cerrada y los labios marcados. Además, presentan un peinado similar por mechones o trenzas geométricas, simétricas y largas que caen por los hombros y el pecho en ambas. En cuanto a las diferencias, ambas esculturas presentan vestimentas, joyas y posición de los brazos desiguales.



[19] *Dama oferente del Cerro de los Santos* en el MAN (Madrid, España).

---

<sup>70</sup> Ta y como describe Ricardo Marín Viadel, en su catálogo sobre su proyecto de dibujo y pintura de una serie de esculturas etruscas, en nuestro trabajo seguimos “las pautas propuestas en *Investigación Basada en las Artes e Investigación Artística: tamaño reducido de las imágenes que se citan, [aparecen con] doble marco semejante a las comillas del texto y referencia completa (...) de la imagen* (Marín-Viadel y Roldán-Ramírez, 2010)” (Marín Viadel, 2017, p. 66).

<sup>71</sup> Cronología indicada en la ficha técnica de la obra según el CERES. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

Estos paralelismos formales entre ambas figuras se deben posiblemente a que en la Península Ibérica, a partir de mediados del siglo V a.C., se empezaron a crear talleres de artesanos jónico-ibéricos –por los artesanos llegados desde Grecia- y la escultura en piedra fue adquiriendo cada vez estilos más locales. Así, como afirmaban los historiadores José María Blázquez Martínez y Juan González Navarrete, la escultura ibérica “es la adaptación de la escultura griega a los medios indígenas iberos”<sup>72</sup> (1988, p. 3).

### 1.2.3. Etruscas

Al igual que los fenicios, la cultura etrusca es poco conocida si la comparamos con otros periodos históricos más populares y estudiados. Los etruscos fueron un importante pueblo de la Antigüedad que se extendió por varias regiones centrales y del norte de la Península Itálica, en las actuales regiones de Toscana, Lacio y Umbria (antiguamente Etruria). Con muchas incógnitas aún por descubrir (idioma, origen, etc.), la civilización etrusca se desarrolló entre los siglos VIII y I a.C. (Bianchi Bandinelli y Torelli, 2000, p. 33), principalmente, siendo así coetánea a la civilización íbera e, igualmente, finalizando este periodo por el dominio del Impero Romano.

Los diversos hallazgos de obras etruscas en la Península Ibérica<sup>73</sup>, según indicaba el arqueólogo Alejandro Ramos Folqués, “parecen confirmar la hipótesis del Profesor Schulten<sup>74</sup> de la existencia en nuestra península de los etruscos, (...) no como colonizadores, (...) [pero] sí como viajeros que en su comercio nos dejaran muestras de su arte (...) visto el influjo del arte etrusco sobre el ibero” (1950, p. 197).

Además, la cultura artística etrusca se desarrolla, pues, sobre la base de un contacto con el arte griego arcaico ya que, artesanos griegos emigrados, se establecieron en Etruria –al igual que en Iberia- y formaron allí a otros artesanos y artistas<sup>75</sup> locales pero, sin embargo, las obras del arte etrusco tienen una fuerza y una eficacia expresiva propias y totalmente particulares (Bianchi Bandinelli y Torelli, 2000, p. 68).

De este modo:

---

<sup>72</sup> El intercambio y encargo de objetos artísticos griegos por los pueblos ya asentados en Iberia, primero los Tartessos y luego los Íberos, se produjo durante siglos ya que –por ejemplo- la mayor parte de piezas griegas –sobre todo las obras cerámicas- halladas en la Península Ibérica proceden mayoritariamente de contextos funerarios íberos e, incluso, se produjo la invención de un alfabeto greco-íbero por la fuerte influencia helenística. Pero, todo ello se produjo con la convivencia de prácticas rituales enraizadas en la tradición indígena (Arturo Ruiz en CIG 2012, pp. 111-119).

<sup>73</sup> Del mismo modo, piezas íberas han sido encontradas en el territorio de la antigua Etruria como desarrolla, por ejemplo, Stefano Bruni en el artículo titulado: *Presenze di ceramica iberica in Etruria [Presencia de cerámica ibérica en Etruria]* (1992). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4255178>

<sup>74</sup> Adolf Schulten (1870-1960), arqueólogo e historiador alemán, fue “quien arrancó con violencia en el camino de la importancia de Etruria para la Península Ibérica” (Llobregat, 1982, p. 74).

<sup>75</sup> Así los designa Teresa Chapa Brunet en el capítulo *Artistas ibéricos del S. V a. C. Los escultores del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, publicado en el *Dossier: Íberos, 600 años de historia de Andalucía* de la Revista AH. *Andalucía en la historia* (2011, pp. 28-31).

Nos hallaríamos ante una creación propiciada por un complejo de influencias formales, transmitidas mediante objetos muebles del orden de los bronce repujados o plenos, la eboraria, las terracotas, todo un mundo de «artes menores» que habrían dispersado, gracias a su fácil transporte, una amplia gama de convenciones artísticas ligadas, sin duda, a creencias religiosas (Llobregat, 1982, p. 77-78).

Dentro de las esculturas femeninas de índole funeraria, podemos distinguir piezas realizadas en terracota<sup>76</sup> como la siguiente urna cineraria<sup>77</sup> (Figura 20) datada entre el 510 al 490 a.C. y procedente de la ciudad de Cerveteri, en la provincia de Roma (Italia).



[20] Urna funeraria etrusca de la colección de terracotas del British Museum de Londres.

De pequeñas dimensiones<sup>78</sup>, la urna presenta la figura de una mujer en la tapa y una especie de cofre en forma de cama. La mujer aparece tendida, su cabeza reposa sobre una especie de doble cojín-almohada y está cubierta por un tejido del que se distingue, sutil y esquemáticamente, diversas formas de su anatomía

---

<sup>76</sup> Cabe destacar el proyecto artístico realizado sobre la colección de Arte Etrusco del Museo Arqueológico de Granada llevado a cabo por Ricardo Marín (2017). Las esculturas de barro cocido proceden del yacimiento arqueológico de la antigua ciudad de Calés, en la provincia de Caserta y actual región de la Campania (Italia), y están datadas entre los siglos III – I a.C. Las piezas seleccionadas y que han sido trabajadas a través del dibujo y la pintura han sido cinco exvotos: cuatro cabezas, dos masculinas y dos femeninas (en su totalidad o fragmentadas), y un pie.

<sup>77</sup> Ficha técnica de la pieza etrusca. Recuperado de [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1879-0624-1#object-detail-data](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1879-0624-1#object-detail-data)

<sup>78</sup> 22,86cm de alto, 58,42 cm de ancho y 33,02 cm de ancho.

como de los pechos, las piernas, los brazos y las manos. En cuanto a las partes elaboradas, sobre todo, cabe destacar los pies y el rostro, realizados en altorrelieve; además del cabello (presenta una serie de trenzas largas y simétricas como la *Koré del Peplo* además de estar ataviada con el típico *Tutululus* etrusco, una especie de sombrero de la época), las joyas (pendientes, collar) y las decoraciones que presenta la cama, que tiene patas moldeadas y frisos de animales a ambos lados.

Así pues, entre las sociedades desiguales del periodo *orientalizante*<sup>79</sup> de la Protohistoria del Mediterráneo occidental, observamos en sus obras paralelismos formales, tanto con piezas fenicias y griegas arcaicas (ojos almendrados, peinado geométrico, frontalidad, minimalismo anatómico, etc.) como con piezas etruscas, tal y como describe Llobregat, ya que:

“No es posible a menudo distinguir el trazado de unos labios sonrientes, o de un ojo, entre piezas escultóricas del Oriente mediterráneo (...) de Etruria o Iberia oriental. Y es que en unas y otras se manifiestan de forma idéntica las mismas invariantes, una misma voluntad de estilo, un idéntico trazado de cabelleras, crines, melenas, de ojos, labios y manos, de actitudes e indumentos, de gestos y volúmenes” (1982, p. 80).

Así pues, como hemos podido ver, la representación de la mujer en obras funerarias y religiosas de diversos materiales es bastante común en las sociedades fenicia, griega y etrusca –predecesoras del Imperio Romano-; e, incluso, dichas obras reflejan el relevante papel social de las mujeres en estas épocas, comunidades y en diversos ámbitos (doméstico –incluyendo la producción artesanal de tejido<sup>80</sup>-, religioso, funerario o político), sobre todo, en la fenicia y etrusca.

En el mundo fenicio de *Gádiz*, es de destacar la participación y presencia del colectivo femenino desde la fundación de esta ciudad, colaborando en el devenir y progreso de estas poblaciones (Abia Maestre, 2016). En las comunidades fenicias, la economía era de tipo colaborativo: “en ellas el trabajo de hombres y mujeres, de jóvenes de ambos sexos y de niños y niñas era esencial para el bienestar de sus familias y de las comunidades a las que pertenecían” (Alarcón et ál, s.f.). Por otro lado, tal y como indica el Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia de Roma en su página web, y como refleja el *Sarcófago de los Esposos*, “entre los etruscos, era normal que las mujeres participaran en el banquete como iguales a sus homólogos masculinos en términos de derechos y dignidad, algo que no estaba permitido entre los griegos” (ETRU, s.f.). Otro aspecto que corrobora este importante rol de la mujer en la sociedad de la época es que, como explica Concha

---

<sup>79</sup> Celestino Pérez, S. y Jiménez Avila, J. (coords.) (2005). *El periodo orientalizante. Protohistoria del Mediterráneo occidental* [Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida]. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=8816>

<sup>80</sup> Según las arqueólogas Isabel Izquierdo Peraile y Lourdes Prados Torreira, el universo del tejido constituye un auténtico laboratorio de indagación sobre el género en arqueología. En este sentido, las labores de hilado y tejido se han presentado como una actividad doméstica, tradicionalmente femenina. Por ello destacar, para el caso ibérico, la importancia de esta actividad en la esfera de la producción doméstica como así lo evidencia la presencia de elementos de la cultura material relacionados con el tejido –tanto en asentamientos, santuarios, como en necrópolis- (2011, pp.15-16).

D'Olhaberriague, Catedrática de Griego y Doctora en Lengua española, “en las inscripciones funerarias siempre aparece el apellido del padre y a continuación el de la madre; además, en las escenas de banquetes, muy frecuentes en las de las tumbas y mausoleos etruscos, la mujer participa aparentemente como una más, cosa impensable en el mundo griego<sup>81</sup>” (2011, 2'25"-2'50").

Por ello, en el siguiente apartado nos vamos a centrar en el arte funerario íbero, su significado y en el papel de la mujer a través de su representación en las esculturas funerarias.

### 1.3. El arte funerario íbero y su significado

Los íberos creían en el mundo de ultratumba, por tanto, construían *ciudades* o necrópolis de diversos tipos para sus muertos –al igual que los etruscos- que eran localizadas al exterior de los poblados.

Así pues, como detalla el Museo de Prehistoria de Valencia<sup>82</sup> –cuya *Sala V* está dedicada a la tradición funeraria y religiosa de los íberos-, el ritual funerario normativo empleado por los íberos comenzaba con el traslado del cuerpo a la necrópolis para realizar la incineración o cremación del cadáver sobre una pira. Después, se recogían cuidadosamente las cenizas resultantes y eran depositadas en una urna para, posteriormente, colocarla en la tumba junto a un ajuar compuesto por piezas personales y ofrendas de familiares y amigos. Este ceremonial era más o menos complejo según el estatus de la persona difunta pero parece ser común entre hombres y mujeres<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Como divulga Adolfo Domínguez Monedero, Catedrático de Historia Antigua de la Universidad Autónoma de Madrid, según ha podido estudiar sobre la sociedad en el mundo griego clásico a partir de los textos masculinos que nos han llegado, la vida de la mujer en Grecia se delimitaba a la maternidad como elemento principal de la unión en matrimonio acordado entre dos varones, el padre que entrega y el barón que elige; al cuidado de la casa (casada o no), en el *oikos* (*oikos*); y dedicarse a sus labores en el interior de ésta, como el tejido y el hilado. No es hasta el año 451 a.C., cuando se promulga la *Ley de Pericles sobre la ciudadanía* en la que se requería que los dos padres fueran atenienses para ser *ciudadanos* de la ciudad de Atenas, revalorizando así el papel de la mujer ateniense, ya que antes entonces sólo se solicitaba este requisito para el hombre (2019, 0'10"- 26'39").

<sup>82</sup> *El mundo funerario y religioso de los íberos*. Recuperado de [http://www.museuprehistoriavalencia.es/web\\_mupreva/sala/?q=es&id=40](http://www.museuprehistoriavalencia.es/web_mupreva/sala/?q=es&id=40)

<sup>83</sup> Al igual que los enterramientos que, como comenta la arqueóloga y profesora de la Universidad Autónoma de Madrid Lourdes Prados Torreira, “aunque se puedan sexualizar (...), éstos no siempre tienen que presentar diferencias, por ejemplo de orientación, composición del ajuar, etc. Por lo tanto, coincidimos con Lucy (1997, p. 155) en que “The relationship between grave goods, gender and sex must be investigated, not assumed” [La relación entre ajuar, género y sexo debe ser investigada, no asumida]. Y éste ha sido, y continúa siendo en muchos casos, un grave error en los estudios funerarios de la Cultura Ibérica (...) [ya que] el sexo de los individuos sigue determinándose, exclusivamente en función de los ajuares o incluso se apoyan en los mismos cuando los análisis osteológicos plantean dudas (Santonja, 1993)” (2011, pp. 203-206). Por tanto, es necesario acabar con el “paradigma de los *ajuares-tipo*, que presuponen tumbas masculinas o femeninas en función de la presencia o ausencia de determinados objetos” (Izquierdo Peraile y Prados Torreira, 2004, p. 163) como, por ejemplo, las armas con individuos masculinos o las *fusayolas* con individuos femeninos.

En cuanto al tipo de enterramiento, como detalla el historiador y arqueólogo español Martín Almagro-Gorbea, se observan principalmente dos tipologías. En la Iberia meridional y de origen fenicio:

El muerto se depositaba en un *bustum* con sus pertenencias para señalar su estatus en el más allá y sobre el *bustum* se disponía la tumba, cavada en un hoyo o hecha a modo de cista o caja de adobes, levantándose encima una estructura más o menos compleja conmemorativa del difunto (...) [y] en ocasiones sobre el *bustum* se elevan monumentos funerarios (1993, p. 109).

En cambio, en las regiones septentrionales:

Predomina la tradición de los Campos de Urnas (...) en *ustrinia* colectivos, depositándose los restos en una simple urna con su tapa enterrada en un hoyo, aunque hacia el siglo VII-VI a.C. se evidencia en algunas tumbas la aparición de ajuares más ricos que denotan la formación de élites favorecidas por el comercio colonial que caracterizan una fase ibérica arcaica (...) Estas tumbas no suelen ofrecer monumentos ni señales indicativas, salvo alguna estructura tumular (Ibíd., p. 109).

Además de las características del propio enterramiento según la zona, otros elementos como la urna, el ajuar y el monumento funerario<sup>84</sup> (monumento torriforme, pilares-estela, *heroa* o tumbas de cámara) dependían del rango social o prestigio de la persona fallecida, ya que se trataba de una sociedad jerarquizada. Así pues, las necrópolis han dado lugar a ricos hallazgos y son la fuente de información primaria<sup>85</sup> para el estudio de esta civilización, ofreciendo datos significativos sobre la evolución de su estructura socio-económica y política que abarcó más de medio milenio de duración.

Por otra parte, aunque no se dispone de datos suficientes para probar o desmentir la realización de banquetes funerarios como ritual generalizado en el mundo ibérico en el momento del enterramiento, se han encontrado *silicernium*<sup>86</sup> en algunas necrópolis, además de restos faunísticos (García Cardiel, 2011, p. 136). Lo que podría reflejar la introducción en tierras ibéricas de un ritual funerario “que hunde sus raíces en el mundo *orientalizante* peninsular, aunque para su puesta en escena se empleara un utillaje griego” (García Cardiel, 2011, p. 148).

---

<sup>84</sup> “Los monumentos torriformes, grandes cámaras y *heroa* corresponderían teóricamente a los *reges* ostentadores del poder, mientras que los pilares-estela y cámaras menores, (...) su pertenencia [sería] a príncipes heroizados tras su muerte (...). Junto a estos monumentos las tumbas menos monumentales deben corresponder a personajes de menor escala social o clientes del grupo gentilicio, pues no parece que toda la población gozara de ritos funerarios” (Almagro-Gorbea, 1993, p. 119).

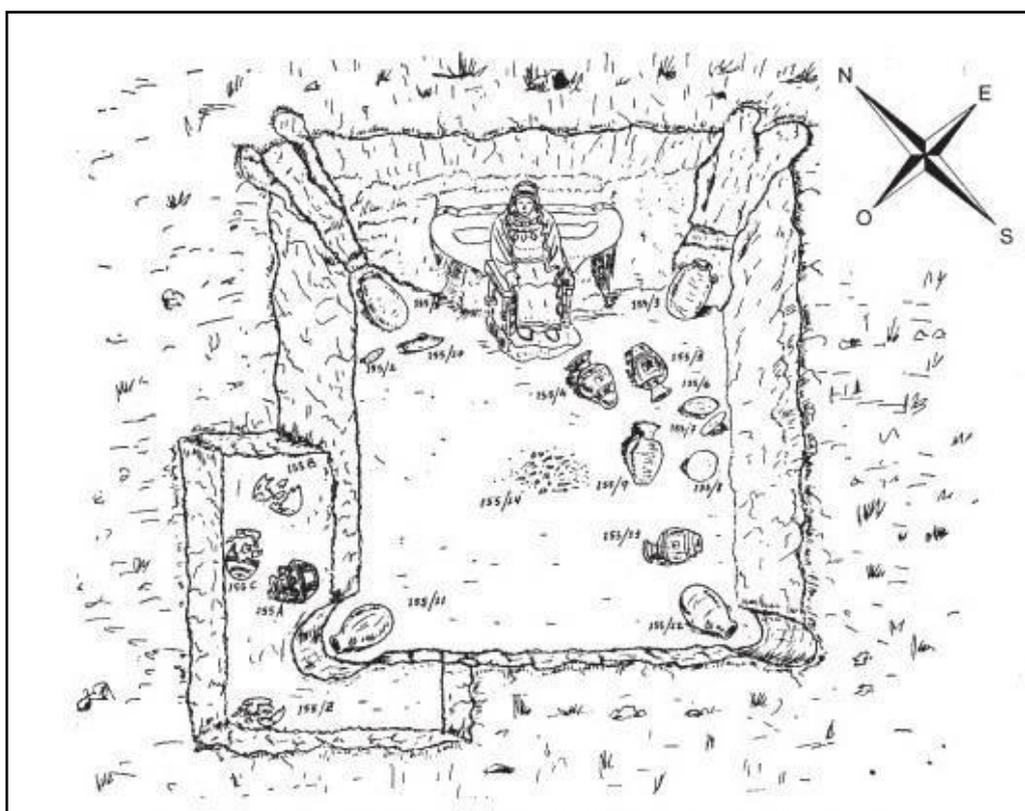
<sup>85</sup> “Aunque [los íberos] empleaban la escritura, ésta aún no se ha traducido por completo, por lo que la principal fuente de información para su estudio sigue siendo la arqueología”.

Recuperado de <http://www.pastwomen.net/mujeres-en/la-sociedad-iberica>. Los antiguos iberos dejaron miles de inscripciones escritas en láminas de plomo, cerámicas, monedas o lápidas con un original alfabeto desconocido para los estudiosos. En la década de 1920, un arqueólogo granadino, Manuel Gómez-Moreno, logró descifrar la pronunciación de esos extraños signos y determinar que la escritura íbera es semisilábica pero, hasta el día de hoy, poco más se sabe del vocabulario y la gramática de la lengua íbera. Recuperado de

[https://historia.nationalgeographic.com.es/a/misterio-antigua-lengua-escritura-iberos\\_8742/6](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/misterio-antigua-lengua-escritura-iberos_8742/6)

<sup>86</sup> Es “el espacio en el que fueron amortizados todos o una parte de los artefactos empleados en un banquete funerario” (García Cardiel, 2011, p. 124).

En cuanto a las tumbas de cámara<sup>87</sup>, como monumento funerario íbero, éstas parecen características de la zona *bastetana*<sup>88</sup> hasta alcanzar La Alcudia (Elche, Alicante). De influencia fenicia (y éstos a su vez de los tartésissos y de las regiones orientales), en ellas se han hallado *larnakes* o cajas funerarias de piedra -que se inspiran en los pilares estela-, cráteras áticas o urnas antropomorfas como, por ejemplo, la *Dama de Baza* o la *Dama de Elche*. Estas últimas, parecen representar damas de alto estatus, seguramente heroizadas tras su muerte e identificadas con la divinidad (Almagro-Gorbea, 1993, p. 114).



[21] Dibujo de la disposición de la *Dama de Baza* y su ajuar en la tumba 155 de Baza.

Por ello, vamos a tomar como eje central en la siguiente parte del apartado la reveladora tumba de la *Dama de Baza* (Figura 21) en su globalidad que, hasta la fecha, contiene el ajuar más rico y significativo de la Cultura Íbera para, así, detallar los aspectos característicos, simbólicos y de poder de la mujer en los contextos funerarios íberos del llamado *Periodo Ibérico Pleno* ya que, a partir del tránsito del siglo V al IV a.C., “se consolidan las aristocracias locales (...) [al experimentar] una serie de cambios sociales y económicos que culminarán con la *visibilidad* de la mujer aristocrática en las tumbas (...) representándolas

<sup>87</sup> En este apartado nos vamos a focalizar en las tumbas de cámara ya que el *leit motiv* de este trabajo es la *Dama de Elche*, una urna funeraria que podría haber sido depositada en una tumba de estas características al especularse, según indica la ficha técnica online del CERES sobre la escultura, con “la tumba de la matriarca de una familia aristocrática” (Figura 10, hipótesis visual derecha).

<sup>88</sup> Según la RAE, es la zona del “pueblo hispánico prerromano que habitaba territorios correspondientes a parte de las actuales provincias españolas de Granada, Jaén y Almería, con capital en Basti, hoy Baza” en época Íbera. Recuperado de <https://dle.rae.es/bastetano>

en la esfera del poder” (Prados Torreira, 2011, pp. 202-206). Además, muy probablemente las mujeres desempeñasen un papel relevante en la transmisión del linaje (Molinos Molinos y Ruiz Rodríguez, 2007).

El hallazgo de la *sepultura 155* de la necrópolis del Santuario de Baza (en la actual provincia de Granada y antigua *Bastetania*) se produjo el 21 de julio de 1971 por el arqueólogo Francisco Presedo. Según prosigue la información publicada en el CERES, este descubrimiento “supuso un hito en el conocimiento de la cultura de los antiguos iberos, especialmente del ámbito artístico y del mundo funerario”<sup>89</sup> tanto a nivel académico, como popular.

Fecha en la primera mitad del siglo IV a.C., la cámara funeraria subterránea de forma cuadrada con esquinas redondeadas tiene unas dimensiones de 2,60 m x 1,80 m. En ella apareció intacta una escultura femenina de piedra presidiendo la sala con diversas ofrendas funerarias, entre las que destacan cuatro vasos cerámicos decorados<sup>90</sup> y un conjunto de 4 *panoplias* metálicas de guerrero, el mayor conjunto de armas localizado en un enterramiento ibérico hasta la fecha (Prados Torreira, 2011, p. 206).

En cuanto a la escultura (Figura 22), se trata de una figura antropomorfa exenta, sedente<sup>91</sup> y entronizada esculpida en el mismo bloque de piedra caliza<sup>92</sup>. Según su ficha del CERES, tiene una altura de 133,50 cm, una anchura máxima de 108 cm y, su base, presenta un ancho de 58,50 cm por 42 cm de profundidad.

Pero su verdadera singularidad reside en su función como urna cineraria, en la rica decoración que presenta y en los elementos de carácter simbólico que la acompañan. Sin embargo, como rasgo en común con otros ajueres hallados y como destaca Teresa Chapata, “no se han encontrado los tesoros de oro y plata que adornan a las damas, [lo cual puede significar] que las damas eran transmisoras de la riqueza familiar, de madres a hijos, y esa fortuna que supondrían esas joyas hechas en oro y plata iban pasando de generación en generación” (Espín, Pérez Tornero y Valdés, 2014, 22’44”- 23’12”).

---

<sup>89</sup> Recuperado de

[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Baza&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRoIsearch=9&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Baza&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRoIsearch=9&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional])

<sup>90</sup> Los vasos cerámicos fueron decorados, *ex profeso* para esta tumba y junto a la dama, con “bellos motivos geométricos y vegetales que se superpusieron a la superficie original del vaso siguiendo la misma técnica empleada para colorear la estatua. Los motivos de la decoración plástica y pintada remiten a la naturaleza vegetal: granadas en los pomos de las tapaderas, hojas de olivo y flores decorando las tinajas” (Chapa e Izquierdo, 2011, p. 71). En relación a estas representaciones de plantas y animales que se han publicado en diversos soportes (cerámica, elementos arquitectónicos y escultura en piedra, objetos metálicos y monedas) es conveniente hacer referencia al proyecto de investigación titulado *Fauna y flora ibérica. De lo real a lo imaginario* desarrollado entre 2005 y 2012, en la Universidad de Valencia y desde el Departamento de Prehistoria, arqueología e Historia Antigua, y cuya página web es la siguiente: <http://www.florayfaunaiberica.org/inicio>

<sup>91</sup> Otros ejemplos de damas sedentes o entronizadas íberas de diversas calidades estilísticas y escalas son: la *Dama de El Cigarrelejo* (Mula, Murcia), la *Dama de Galera* (Granada) o la *Dama sedente del Cerro de los Santos* (Albacete), la *Dama sedente de La Alcudia* (Elche, Alicante), entre otras.

<sup>92</sup> Datos técnicos ofrecidos por el MAN. Recuperado de <http://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/protohistoria/dama-baza.html>

Al igual que la *Dama de Elche*, la *Dama de Baza* presenta un contenedor para las cenizas de la persona enterrada. Los diversos estudios realizados a los restos óseos cremados y recuperados del interior de la estatua han revelado que se trata de un enterramiento femenino<sup>93</sup> y, más concretamente de una mujer joven de unos 30 años (Trancho y Robledo, 2010).



[22] La *Dama de Baza*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Como pieza clave de la escultura Ibérica, la *Dama de Baza* también destaca por la decoración de policromía que presenta y que aún conserva. Así, pues, al igual que la *Dama de Elche*, la talla fue recubierta con una capa de yeso y, sobre ella, se aplicaron diversos pigmentos como el azul egipcio, cinabrio, arcilla, carbón (Chapa e Izquierdo, 2011, p. 73-74 citando a Cabrera, 1972, p. 282; Ferrero *et al*, 2001) y “posibles recubrimientos metálicos de estaño en el tocado y las joyas” (Ibíd., 2011, p.74 citando a Gómez *et ál*, 2010).

En cuanto la lectura iconográfica de la dama cabe destacar:

---

<sup>93</sup> El médico José Manuel Reverte Coma fue, en 1986, el autor del *Informe antropológico y paleopatológico de los restos cremados de la Dama de Baza*, la primera publicación en la que se afirmaba que los restos humanos depositados en la *Dama de Baza* son de una mujer.

“aspectos como la sobreabundancia e hipertrofia de adornos y joyas, indicio de riqueza, con pendientes “imposibles”, colgantes sobredimensionados, gargantillas que llegan a ocultar su cuello, o anillos en ambas manos, expresando un lenguaje propio de aristocráticas matronas (...); la presencia de atributos simbólicos en el ajuar como la *fusayola*, que metonímicamente evoca el huso de hilandera, unido al tema del hilado y el tejido femenino, exponente de género y estatus; sin olvidar el trono protector (...), dotado de alas y garras, símbolo de su conexión con la esfera divina; o la referencia continua en la tumba a la naturaleza vegetal (...) y la naturaleza animal -representada por el pequeño pichón de paloma azul que sostiene en su mano-, símbolos de fecundidad y por tanto, supervivencia, más allá de la muerte” (Chapa e Izquierdo, 2011, p. 72).

Así pues, en esta obra íbera se mezcla esa particularidad tan mediterránea de identificar a un ser humano con la divinidad, con un doble rol entre la vida y la muerte e, incluso, presentado paralelos formales y simbólicos con otras esculturas femeninas halladas en España como la *Dama de Elche* o la *Dama de Galera* (Granada).

Por consiguiente, creemos conveniente realizar un análisis comparativo entre dos de las esculturas íberas funerarias expuestas en las páginas precedentes pero no recopilando y extrayendo datos e interpretaciones de otros autores expertos en la materia, sino la intención es ofrecer una indagación y reflexión personal desde el punto de vista de una artista y, en este caso, contemporánea.

#### 1.4. Análisis comparativo entre dos esculturas íberas funerarias: la *Dama de Elche* y la *Dama de Baza*



[23 y 24] Retratos de la *Dama de Baza* (izquierda) y a *Dama de Elche* (derecha).

Desde la óptica de una artista contemporánea comenzaremos el presente análisis comparativo mostrando dos de las piezas arqueológicas peninsulares

más estudiadas, desde su descubrimiento hasta la actualidad, y en las que nos vamos a centrar para susodicho estudio y análisis.

Además, es de mencionar que, como incidimos con las Figuras 23 y 24 a modo de *zoom*, nos vamos a concentrar solamente en analizar detalladamente y equilibradamente los bustos de ambas piezas, al ser las porciones con las que contamos de las esculturas y por ser la parte más trabajada y característica de las diversas esculturas femeninas o damas –íberas, fenicias, griegas y etruscas- que hemos ido analizando en los apartados anteriores.

Por tanto, la *Dama de Elche* y de *Baza* son dos estatuas-urnas, cuya función fue servir a la imagen femenina representada como recipiente-continente para el viaje hacia el más allá. Dos mujeres adultas fallecidas en su etapa de madurez<sup>94</sup> y cuyas vestimentas reflejan prestigio y autoridad por los códigos establecidos “a través del atuendo como marcador de prestigio social, en la incorporación al imaginario de los distintos grupos de edad en contextos diversos, y en su mayor presencia en los espacios funerarios y de culto” (Rueda Galán et ál, 2016, p. 38).

Además, las damas íberas de la alta aristocracia:

Probablemente ejercían a lo largo de su vida el papel de sacerdotisa durante unas ciertas temporadas. En estos momentos, se relacionaban con la divinidad más importante del panteón ibérico que, probablemente, era una divinidad femenina ligada a la tierra y ligada a la reproducción, de las cosechas y de las personas, a la reproducción de la Sociedad (Chapa en Espín, Pérez Tornero y Valdés, 2014, 15'53"-16'15").

Así pues, ambas esculturas encargan lo terrenal y lo divino de la sociedad íbera del momento que se iba transfiriendo de generación en generación en un contundente proceso de legitimación social y política.

También, como muestran las imágenes citadas y como reiteramos, las damas íberas que pertenecían a la aristocracia iban enormemente adornadas, las cuales portaban un sistema complejo de collares<sup>95</sup> –dobles y triples-, pendientes, diademas tiaras y otros tipos de joyas y vestimentas que son muy sofisticados. “Lejos de jugar un papel meramente descriptivo y ornamental, la imagen femenina contribuye al mantenimiento y fortalecimiento de los lazos sociales. Así, las mujeres participan (...) en la consolidación de los lazos

---

<sup>94</sup> En la etapa de madurez de las mujeres, comprendida entre los 20 y 30 años, éstas llevaban sus cabellos recogidos y cubiertos siendo así tratados de manera reglada (Rueda Galán *et ál*, 2016, pp. 43-44).

<sup>95</sup> Según Alejandro Ramos Folqués, Pierre Paris ya observó en las preciadas joyas de la *Dama de Elche*, cuyos collares coinciden con los de la *Dama de Baza*, una “abundancia, riqueza y estilo, [que] recuerdan las etruscas: las perlas del collar, las pequeñas ánforas que de él penden, se encuentran frecuentemente en Etruria” (1950, p. 197). A modo de citas visuales con paralelos formales directos, podemos destacar diversas terracotas de cabezas femeninas etruscas como la obra que se exhibe en la colección permanente del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y que se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/246669?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Etruscan&offset=40&rpp=20&pos=57> o la pieza que fue exhibida, en diciembre de 2013, en el Musée du Louvre de Lens (al norte de Francia) y que aparece como Figura 4 en el siguiente artículo: <https://journals.openedition.org/acost/468>

identitarios, aquellos que identifican a toda la comunidad” (Rueda Galán et ál 2016, p. 42).

Unos rasgos identitarios de comunidad que han pervivido a lo largo de los siglos y han llegado hasta nuestros días como podemos identificar en las vestimentas tradicionales de diversos grupos sociales y culturales de los territorios colindantes con el Mar Mediterráneo e, incluso, la Península Arábiga. Particularmente, en países como Túnez, Argelia, Libia, Marruecos, Palestina, Yemen u Omán, las mujeres jóvenes se engalanan con este tipo de indumentaria tradicional y grandes joyas a modo de amuletos para momentos importantes como los días festivos de índole nacional, para celebrar la *Fiesta del Eid al Fitr o fin del Ramadán* (en el caso de los musulmanes), la celebración de la *Noche de Berberisca sefardí* (también en España) o la *Ceremonia de la Henna* (ceremonias pre-matrimoniales judías y musulmanas), o para contraer matrimonio, como es el caso del pueblo Bereber.

Pero, hoy en día, este tipo de atuendo ceremonial ha traspasado el ámbito religioso convirtiéndose en rasgo identitario y de moda actual que se combina con otras prendas de vestir como el chándal. Así es como el trío musical femenino A-WA (Figura 25), que fusiona el hip hop con ritmos tradicionales yemeníes y música electrónica, ha logrado configurar una marca-identidad propia y, al mismo tiempo, híbrida ya que su imagen, al igual que su música, fusiona y bebe de muchas corrientes artísticas y musicales de diversas partes del mundo con un marcado carácter entre lo tradicional y lo contemporáneo.



[25] Portada del segundo álbum de estudio, *Bayti Fi Rasi [Mi hogar está en mi cabeza]* (S-Curve Records, 2019), del grupo israelí A-WA de origen yemení.

En esta línea de mixtura, también podemos nombrar a otros grupos musicales como los míticos *Orange blossom*, de origen francés (medio argelino, medio bretón), que mezclan música electro y étnica; o la cantante inglesa *M.I.A.*, de ascendencia Tamil cingalés (un grupo étnico de Sri Lanka), cuyas composiciones combinan elementos de música electrónica, hip hop y otros sonidos del mundo. Quizá, estas apropiaciones indumentarias como señas de identidad, podríamos resumirlas con una frase del zoólogo y etólogo británico Desmond Morris: “los seres humanos (...) somos predominantemente visuales, de modo que las marcas territoriales han de ser visibles” (2002, p.108).

Por otra parte, tal y como podemos observar en las Figuras 3, 22, 23 y 24 de ambas damas íberas, cabe destacar su buen estado de conservación, lo que nos permite analizar sus superficies a través de los restos de la superposición de capas y los materiales que las componen.

Los escultores que tallaron ambas obras fueron, indudablemente, unos verdaderos maestros de su profesión y unos destacados creadores<sup>96</sup>, ya que consiguieron acabar con éxito un encargo de talla laborioso y arriesgado en detalles sobre dos bloques de pieza caliza –una piedra que se caracteriza por su baja dureza en la *escala de Mohs*- y que, en cualquier momento se podría haber fracturado o resquebrajado.

Pero no sólo la talla de ambas piezas, mostradas actualmente en la sala dedicada a las costumbres funerarias de los pueblos íberos del MAN en Madrid, nos llama la atención. Entre los diversos aspectos análogos, es de destacar también la policromía en origen que ambas esculturas presentaban y que, tristemente la *Dama de Elche*, apenas conserva. En ambos casos, y como hemos comentado con anterioridad, la técnica empleada fue la misma: tras el acabado de la talla, fue aplicada una capa de yeso y, sobre ella, se aplicaron los diversos pigmentos utilizados, entre los que destacan el azul egipcio y los tonos rojizos, tal y como podemos ver en las siguientes imágenes (Figuras 26 y 27). Unos pigmentos y un tipo de policromía que también se han observado en otras esculturas íberas<sup>97</sup>, egipcias, fenicias, etruscas o griegas.

Al igual que el *Partenón de Atenas* (Grecia), los paños de yeserías de los Palacios Nazaríes de la Alhambra de Granada (España) u otras esculturas de diversos contextos, cuesta creer que la *Dama de Elche* presentara una vivaz y rica policromía por toda su superficie que contrasta tanto con su aspecto actual, de piedra pulida y limpia. Por ello, quizá, ese aspecto refinado y delicado que le caracteriza y que la idealiza es el resultado de una pérdida visual y de información irreparable: de su –posible- rica policromía. En cambio, la rugosa, tosca y quebradiza superficie que presenta la *Dama de Baza*, ofrece una

---

<sup>96</sup> La *Dama de Elche* formó parte en 2019 de la exposición sobre la historia de los primeros creadores y los orígenes de los primeros objetos diseñados por los humanos que tuvo lugar en las sedes del Museo Arqueológico Nacional y el Museo del Romanticismo, en el marco del *ICON Design Festival* de la capital. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2019/01/31/icon\\_design/1548954863\\_735368.html](https://elpais.com/elpais/2019/01/31/icon_design/1548954863_735368.html)

<sup>97</sup> Tal y como evidencia una parte de los resultados sobre *Las materias primas y colores en las decoraciones de los íberos. Evolución y tipos* de *ARQUIBERLAB*, un conjunto de proyectos de I+D+i en torno a la cultura de los íberos llevados a cabo por miembros del *Instituto Universitario de Investigación Arqueológica Ibérica de Jaén y la Universidad de Jaén*, y con financiación de la Junta de Andalucía. Recuperado de [http://arquiberlab.com/es/info/6-el-proyecto#apartado\\_7](http://arquiberlab.com/es/info/6-el-proyecto#apartado_7)

cantidad de datos y paralelismos formales con otras esculturas que es irremplazable. Tal vez, si despojásemos a esta última de su policromía, los detalles de la talla y las líneas de sus formas estarían más definidas como en su compañera pero nos encontraríamos con una obra desnuda, muy diferente a como fue diseñada por su creador o creadores.



[26 y 27] Hipótesis visuales a color de la posible policromía de ambas damas. Fuentes: Ayuntamiento de Baza (izquierda) e ilustración de Francisco Vives (derecha).

Por ello, desde nuestro punto de vista como artistas, ambas damas en conjunto las visualizamos y determinamos en una misma línea cronológica pero en diversos momentos de los diferentes procesos por los que han pasado, tanto de ejecución como de conservación. Una podríamos clasificarla casi como *recién tallada* –la Dama de Elche- y, en cambio, la otra propiamente como *recién consolidada* –la Dama de Baza-.

De este modo, como hemos querido potenciar a lo largo de esta investigación, nos parece más interesante y enriquecedor –y necesario- estudiar y analizar una obra de arte profundizando primero en su contexto histórico y buscando otros paralelismos formales e influencias con culturas coetáneas o precedentes más que centrarnos en estudiar una sola pieza como única e irrepetible y por encima de otras. Todas las obras de arte son hijas de su tiempo, de un contexto y marco temporal concreto, pero también son hijas de una confluencia de conocimientos técnicos y visuales que su autor o autores pueden haber adquirido de diversos contextos geográficos, históricos y culturales.

Por ello, llegados a este punto y tras las diversas fuentes –primarias y secundarias- consultadas, consideramos que no se puede hablar de una cultura u obras de arte *puras, indígenas* o *nativas*. Las culturas van cambiando, las identidades se transforman. Las personas desde tiempos remotos hemos viajado y nos hemos ido entremezclado. En las últimas décadas, el concepto

de *glocalización*<sup>98</sup> (Robertson, 1992) ha adquirido protagonismo en nuestra sociedad globalizada pero, a nuestro parecer y poniendo nuestro foco en la cultura íbera, hemos podido observar -ya en esta época- cómo aspectos globales –de otros territorios y culturas- y locales convivían en un mismo contexto y momento histórico tal y como se ha podido analizar, al menos, en la producción de esculturas femeninas en piedra de ámbito funerario.

---

<sup>98</sup> Como desarrolla el sociólogo y teórico de la globalización Roland Robertson en *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad* (2003), es necesario introducir en la teoría social el concepto de *glocalización* para una adecuada interpretación de las civilizaciones actuales –en este momento histórico y para un futuro próximo- diferenciadas geográficamente en las que lo universal y lo particular puede combinarse e interrelacionarse.

## Capítulo 2. Investigación artística y proceso creador

*Entiendo el concepto de viaje como el camino que se hace, el proyecto artístico va a actuar a modo de vehículo que posibilita el proceso de acercamiento, investigación, evolución, conocimiento y experimentación sobre el territorio de interés*<sup>99</sup>

### 2.1. Referentes artísticos en torno al patrimonio como fuente de inspiración

A lo largo de nuestra historia, los artistas-artesanos y/o los artistas-creadores han tomado –por imposición, por influencia, por la moda o canon del momento y/o por inspiración- referencias artísticas de otros pueblos, culturas e, incluso, de obras de otros artistas-artesanos-creadores, coetáneos y/o antecedentes. De este modo, podríamos decir que las creaciones artísticas –de más o menos carácter artesanal- han sido y son el resultado de un compendio de elementos, conocimientos (técnicos, visuales, formales, estéticos, etc.), gustos e intereses personales –potencialmente desde comienzos del siglo XX- que el artista va adquiriendo y fomentando a lo largo de su historia vital a través del establecimiento de una red de referencias visuales y paralelos formales con otras producciones artísticas precedentes.

Por ello, en este primer apartado del capítulo dos nos vamos a centrar en exponer las obras de arte y los artistas que nos han influido de primera mano al haberse inspirado para sus creaciones personales en obras de otros artistas y momentos históricos y culturales pasados, convirtiéndose así en la base de nuestro propio proyecto artístico sobre la *Dama de Elche*.

Hay muchos artistas contemporáneos que han llevado a cabo proyectos inspirados o en torno a obras de nuestro patrimonio histórico y cultural a nivel mundial para tratar transversalmente diversos temas (culturales, políticos, sociales, etc.). Por otro lado, también en la actualidad, encontramos multitud de artistas que estudian y se inspiran en piezas concretas de nuestro patrimonio heredado para revisarlas; para profundizar tanto en ellas mismas como en los contextos geográficos y temporales en las que fueron creadas, con el objetivo de cultivarse uno mismo sobre un tema de interés y aportar una relectura e interpretación visual desde una óptica personal poniéndolas, aún más si cabe, en valor y actualidad.

De este modo, comenzaremos esta selección de obras de arte contemporáneo y artistas influyentes con Ángeles Agrela y su performance *Alhambra*<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Vera Cañizares, S. (2004). *Proyecto artístico y territorio*. Universidad de Granada. p. 83.

<sup>100</sup> *Alhambra*, performance en la Alhambra de Granada, 1997, fotografía, 60 x 70 cm.

Recuperado de <https://angelesagrela.wordpress.com/portafolio/camuflaje-1999-2001/angeles9/>

(1997), enmarcada en la *Serie Camuflaje* (1997-2001), en la que la artista viste un vestido confeccionado y diseñado por ella misma con dibujos geométricos lineales cosidos y extraídos de las decoraciones murales de los Palacios Nazaríes, donde tuvo lugar la *performance*. De objetos –cerámicos sobre todo- de este mismo contexto local e histórico se inspira la pintora Leonor Solans para las obras que ilustran el libro *El zoco sin compradores. Poesía de al-Andalus, siglos XI a XIV* (2018)<sup>101</sup>, una antología bilingüe de poesía andalusí publicada hace un par de años. Otras obras a destacar, como pudimos ver en el CAC de Málaga entre octubre de 2015 y enero de 2016<sup>102</sup>, son las intervenciones de poliuretano expandido de tonos rosas sobre esculturas de facción clásica –como Venus o Apolo- de Marina Vargas; o las reproducciones descontextualizadas de cuadros clásicos a modo de *graffiti*, en cartones desechados o muros de edificios en ruinas y periféricos del joven artista Julio Anaya<sup>103</sup>.

Pero, en esta línea de estudio, análisis, intervención, interpretación, descontextualización e inspiración en obras del patrimonio heredado para sus nuevas creaciones de arte contemporáneo vamos a destacar a tres artistas internacionales que nos han marcado especialmente: Nam June Paik, Miguel Ángel Vázquez Vera y Ricardo Marín Viadel.



[28] *Golden Buddha*, 2005, Nam June Paik. Medidas variables.  
Fotografía: Gagosian Gallery en Art Basel in Hong Kong 2015.

<sup>101</sup> *El zoco sin compradores*. Recuperado de <http://leonorsolans.blogspot.com/2019/01/el-zoco-sin-compradores-en-casa-arabe.html>

<sup>102</sup><sup>102</sup> *Las entrañas de Marina Vargas* de Regina Pérez Castillo. Recuperado de <http://www.mararteculturavisual.com/2015/11/12/%EF%BB%BF%EF%BB%BFas-entranas-de-marina-vargas/>

<sup>103</sup> *La aventura del saber. Julio Anaya Cabanding* (2019, 10 de diciembre). Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-julio-anaya/5463919/>. Junto a Julio Anaya, y otros diez artistas más, fuimos seleccionados para participar en BIUNIC 2019, III Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea. Recuperado de <https://www.expressan.com/biunic-2019-arte-como-proyecto-de-investigacion/>

Comenzamos con la primera imagen del artista surcoreano Nam June Paik, pionero de las videoinstalaciones o videoesculturas, y su serie *TV Buddhas* (1974-2002)<sup>104</sup>. Tal y como podemos observar en la Figura 28, Buddha está viendo su imagen a tiempo real en la pantalla de una televisión localizada frente a él gracias a un circuito cerrado de videocámara. Simulando un trabajo de contemplación e introspección de la propia escultura, en nuestro caso hemos reproducido con la *Dama de Elche* esta instalación artística convirtiéndose nuestros ojos a través de la pantalla del ordenador en la videocámara que observa detenidamente a la urna íbera. De este modo, hemos reproducido en nuestro proceso de trabajo el *modus operandi* de esta obra de arte en una especie de estado de meditación y concentración sobre los aspectos físicos, simbólicos y espirituales de la escultura íbera estudiada en profundidad.

Continuando el recorrido por el proceso de trabajo realizado, también nos hemos inspirado y basado en la forma de trabajar de nuestro querido compañero de facultad, artista e investigador, Miguel Ángel Vázquez Vera.



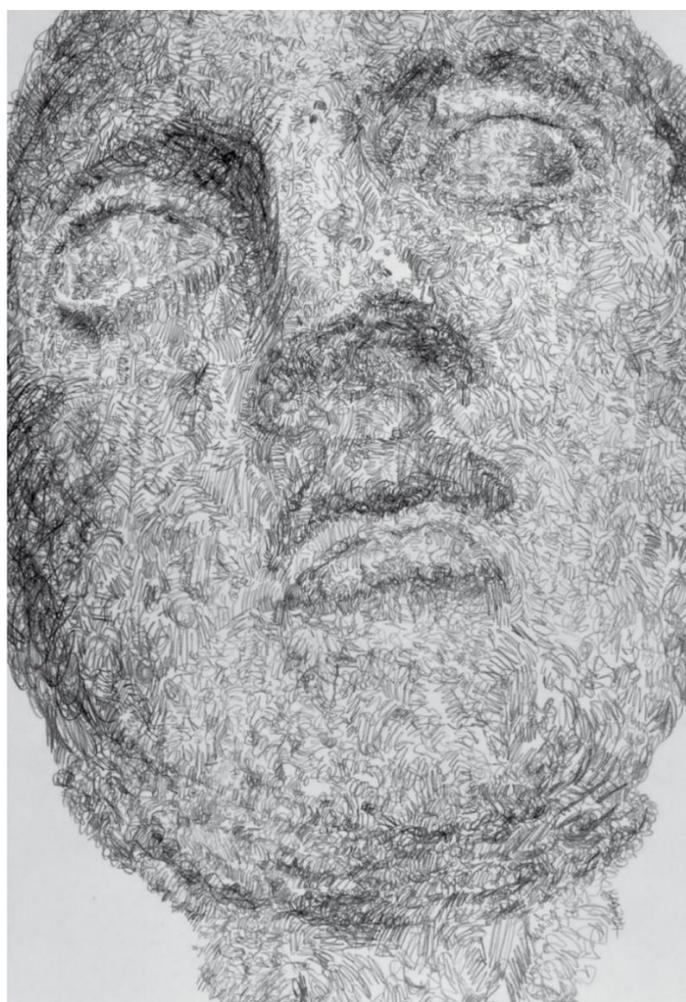
[29] El artista en su estudio y con varias de sus obras (2019).

La producción artística de Vázquez Vera (Figura 29), en los últimos años, se caracteriza por sus dibujos (o pinturas) contemporáneos a *gouache* sobre papel, de pequeño y medio tamaño y con un aspecto bastante digital. A parte de sus creaciones, ejecutadas con una técnica totalmente manual y bastante pausada, los aspectos que más nos ha interesado de este alucinante creador son las claras influencias a tiempos pasados que presentan sus obras en las que emplea códigos y estrategias de estilos artísticos históricos –estudiados en su TFM y Tesis Doctoral- como el arte egipcio, la estampación japonesa, el

<sup>104</sup> *TV Buddha* en el *Nam June Paik Art Center*. Recuperado de [https://njpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n008\\_tv-buddha?term=13](https://njpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n008_tv-buddha?term=13)

dibujo de los vasos griegos<sup>105</sup> o las miniaturas persas, pero desde una óptica totalmente contemporánea (Cultura Inquieta, 2019). Algo fundamental para nuestro proyecto artístico sobre la *Dama de Elche* ya que, al igual que él, en un primer lugar hemos estudiado las características principales de la escultura íbera en piedra de la Península Ibérica y, más concretamente, las urnas funerarias femeninas y sus influencias con piezas de otras culturas para, a partir de toda esta información, a posteriori, crear una serie de piezas de dibujo contemporáneo digital sobre la urna íbera femenina seleccionada, que tanto nos ha inspirado, y desde una perspectiva completamente personal.

Otro de los artistas fundamentales de esta investigación artística ha sido Ricardo Marín Viadel, citado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo. Concretamente vamos a exponer una serie de apreciaciones sobre su *modus operandi*, destacando sus dibujos a gran escala de cinco esculturas etruscas realizados del Museo Arqueológico de Granada (2017).



[30] R. Marín Viadel (2016-2017). *Cabeza etrusca masculina, n. 2* (detalle).  
Grafito sobre papel. 150 x 110 cm. Fuente: (Marín Viadel, 2017, p. 2).

<sup>105</sup> En cuanto a los dibujos de Vázquez Vera que beben –y mucho– de los dibujos decorativos, simbólicos y narrativos de los vasos griegos clásicos es de destacar el artículo *El hombre es un lobo para el hombre*, escrito por la comisaria y crítica de arte Regina Pérez Castillo (2018). Recuperado de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/hombre-lobo-hombre/>

Los dibujos de grafito y lápices de colores sobre papel de Marín Viadel (Figura 30), como describe el propia artista, dependen necesariamente del dibujo y disfrute de los exvotos de terracotas de arte etrusco –originarios de un yacimiento arqueológico italiano- seleccionados y estudiados a través de una experiencia estética única –en su caso tuvo la posibilidad de realizarlo *in situ* en el museo-, en una atmósfera de concentración absoluta y como fuente insustituible de placer, conocimiento, disfrute y desarrollo personal (2017, pp. 22-28). Compartiendo las sensaciones de Ricardo con respecto a las piezas etruscas, a nosotros también nos ha interesado la *Dama de Elche* por “la mezcla de estilos y tradiciones [de la obra que] (...) presenta con toda claridad las cualidades de ese lugar y de esa época” (Ibíd., p. 44) de donde procede. Además, nos ha influenciado su minucioso modo de trabajar destacando en él la importancia y *primacía de la línea* (Horcajada, 2012, p. 60):

En la mayoría de los casos las líneas, hechas con grafito y con lápices de color, no son demasiado cortas pero como en la mayor parte de los casos están como enroscadas sobre sí mismas producen la sensación de estar tupidamente entrelazadas (...) En mis dibujos evito trabajar con manchas (superficie de tono homogéneo) y prefiero utilizar únicamente líneas, a fin de que en todos los detalles del dibujo puedan distinguirse nítidamente todos y cada uno de los trazos (...) En ocasiones tengo que superponer nuevos trazos sobre las líneas previamente dibujadas, a fin de reforzar la oscuridad de esa zona (Marín Viadel, 2017, pp.70 y 74).

Este *modus operandis* tradicional y manual lo hemos trasladado, en nuestro caso, al medio digital. Así pues, hemos conseguido dibujos con códigos y rasgos con ciertas similitudes estéticas a los elaborados por Marín Viadel y, también, subrayamos que hemos perseguido en nuestro proyecto artístico, al igual que él, “establecer un diálogo entre la cultura material del pasado y el arte contemporáneo a través del dibujo” (Ibíd., p. 56). En suma, este proyecto de dibujo contemporáneo de Ricardo fue un acto reivindicativo tanto de las piezas como de la reapertura del museo (éste llevaba cerrado desde hace algo más de quince años por aquel momento). Así, pues, con este artista hacemos de puente para pasar a la otra vertiente de obras y artistas que vamos a exponer a continuación.

De esta manera, como hemos comentado con anterioridad, encontramos artistas que –además de inspirarse en obras de arte de nuestro patrimonio mundial para sus producciones personales-, sus creaciones están impregnadas de una fuerte carga crítica y simbólica sobre aspectos históricos, sociales, políticos, etc. de nuestra sociedad (actual o pasada). Un ejemplo que se enmarca en creaciones con este doble rol que nos interesa es la obra *Top Balsa*<sup>106</sup>, de 2007, de Valeriano López, un proyecto de performance y fotografía que recrea desde un posicionamiento crítico el emblemático cuadro de *La Balsa de la Medusa* de Géricault pero protagonizado por inmigrantes senegaleses, vendedores de *top-manta*. También, podemos destacar la exposición individual del artista Juan Francisco Casas titulada *Non piangere [No llores] en la Galería Fernando Pradilla de Madrid* –entre junio y agosto de 2020- e “inspirada por la figura de la pintora barroca Artemisia Gentileschi<sup>107</sup> en la que las obras icónicas

---

<sup>106</sup> *Top balsa*, perteneciente a la Colección ARTIUM del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Recuperado de <https://valerianolopez.es/top-balsa/>

<sup>107</sup> *Artemisia Gentileschi, de pintora olvidada a icono feminista* (Mesa, 2020). Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2020/06/19/babelia/1592589223\\_823778.html](https://elpais.com/cultura/2020/06/19/babelia/1592589223_823778.html)

de la creadora sirven como pretexto para que Casas desarrolle su característica iconografía alrededor del cuerpo femenino (...) El cuerpo como lugar de reflexión política y social”<sup>108</sup> y valorizando a la pintora barroca que tan ignorada ha sido.

En esta línea, son de destacar las obras del artista rumano Ciprian Mureşan y en el que nos vamos a detener por su impronta en nuestro trabajo. Para Mureşan, ninguna obra de arte está terminada. Por ello, según afirma, si hay un artista que ha dejado obras de arte con anterioridad a él, cree que es parte de la prerrogativa del mundo tomar las ideas, las imágenes o el significado de la obra y continuarla, desarrollarla y construir sobre ella (Gallasz, s.f.). A partir de esta sugerente idea, enfatizamos en sus series de dibujos (Pop, 2015), a grafito sobre papel, realizados en diferentes capas (Figura 31).



[31] All the images from a book about Matthias Grünewald (detalle), 2014. Ciprian Mureşan.

#### A través de ellos:

Mureşan reflexiona sobre las reproducciones vacías de fuentes. Traza estas imágenes de monografías sobre artistas conocidos. De esta manera, estas obras son al mismo tiempo una oda y una crítica a la historia del arte y al canon [oficial] (...) Al superponer múltiples representaciones en grandes dibujos, Mureşan crea nuevas capas de significado y una especie de nueva historia para estas imágenes (Ibíd., s.f.).

Es decir, crear nuevas obras de arte a partir y sobre otras creaciones precedentes de otros autores.

<sup>108</sup> *Non piangere*, de Juan Francisco Casas. Recuperado de <http://www.galeriafernandopradilla.com/exposiciones/current/overview/1926>

De este artista también es de subrayar su exposición-instalación *Debandadă istorică [Prisa histórica]* que tuvo lugar en la Galería Nicodim de Bucarest (Figura 32), del 2 de mayo al 8 de junio de 2019, en la que desglosó poéticamente el libro-biblia de la escultura producida en Rumanía entre 1920-1970. Publicado en 1978 por una famosa editorial nacional, como monopolio cultural para definir la historia del arte rumano, Ciprian llevó a cabo una descomposición de la monografía y ejecutó un gran desorden en ella, destripando así su contenido. Además, realizó la reproducción escultórica en arcilla a escala de las obras presentes y, todo ello, lo fue localizando en una constelación de sesenta composiciones flotantes en la sala expositiva, jugando con la escala, rompiendo así la narrativa histórica lineal que se proponía y realizando una crítica a la historia de la escultura de su país establecida como oficial para la mitad del siglo XX (Galería Nicodim, s.f).



[32] Vista de la instalación *Debandadă istorică*, 2019. Ciprian Mureșan.

Siguiendo este surco de crítica al discurso oficial establecido se podrían citar a muchos artistas, tanto a nivel nacional como internacional. En las últimas décadas, se ha demostrado la importancia de la relectura y revisión de múltiples aspectos de nuestra historia, desde los más globales a otros más particulares como, por ejemplo, en el mundo del arte, nuestro contexto profesional. En este terreno de arenas movedizas se encaja el proyecto artístico de María Gimeno titulado *Queridas Viejas* (2014-2019), que parte de otro libro-icón: el manual *Historia del Arte* de E. H. GOMBRICH (1909-2001). Compuesto por una performance y un libro que se ha editado, el proyecto artístico de Gimeno “reivindica el lugar de las grandes artistas occidentales dentro de una historia del arte narrada sin censuras de género” (Gimeno, s.f.). El libro, que es el icón del canon establecido y que define lo que es Arte con A mayúscula, no incluye a ninguna mujer artista. Por lo que la acción-performance de esta artista implica engordar el libro, *haciendo sitio* a las mujeres creadoras y poniendo, así, en valor el trabajo de las mujeres artistas a lo largo de toda la historia del arte, como bien expone ella misma en su página web.

Y, en nuestro caso, el interés y enfoque en la escultura íbera femenina *La Dama de Elche* se produjo, a nuestro parecer, por la necesidad de poner en valor el trabajo y la importante participación de las mujeres a lo largo de toda nuestra historia, y no sólo del arte, destacando como caso concreto la cultura y sociedad íbera de la Península Ibérica, un periodo lejano pero de mucha relevancia para nuestra tierra. Por ello, uno de los objetivos específicos de este trabajo sea desarrollar un proyecto de investigación y creación artística desde la perspectiva de género<sup>109</sup>, resaltando la importante, activa y plural participación de la mujer en la sociedad y cultura íbera a través de su representación y simbología en la escultura funeraria femenina en piedra para generar una serie de obras de arte contemporáneas de nueva creación y desde nuestra perspectiva personal a partir de una obra arqueológica emblemática que cuyo autor no conocemos.

## 2.2. Proceso de trabajo

El origen de este TFM tiene lugar, y como venimos comentando a lo largo del texto, en las diversas asignaturas cursadas en el presente *Máster en Dibujo*. A través de los conocimientos adquiridos y las prácticas realizadas, hemos ido asentando las bases de este trabajo que engloba las diversas cuestiones experimentadas y aprendidas en todas ellas a lo largo de este curso académico. Pero, sobre todo y sin ninguna intención de desmerecer al resto de asignaturas matriculadas, son de destacar las siguientes materias<sup>110</sup>:

- *Dibujo y Geometría II. Herramientas y Recursos Digitales para la Representación Gráfica* (del Módulo IV: *Bases conceptuales*), cuyos docentes son Francisco Caballero Rodríguez e Inmaculada López Vílchez,
- *Dibujo, naturaleza y recepción. Métodos y recursos*, del profesor Juan Francisco Acosta Torres;
- *Dibujo y Patrimonio. El dibujo arqueológico*, impartida por Asunción Jódar Miñarro (ambas del Módulo II: *El Dibujo Contemporáneo*);
- y *Creación Audiovisual I: Narrativa audiovisual*, de Mar Garrido Román (del Módulo III: *Aplicación a soportes alternativos y nuevos media*).

Impartidas por un grupo de profesores de las Facultades de Bellas Artes de Granada – UGR y La Laguna – ULL, estas asignaturas han sido una rica e importante fuente de información para el presente trabajo. Tras esta breve pero, a nuestro parecer, necesaria explicación, vamos a proceder a desglosar las diversas partes del proceso investigación y producción artística que hemos realizado.

### 2.2.1. Fase 1: Estudio visual de la *Dama de Elche*

Siguiendo los consejos de mi tutora de TFM y la investigadora María Pilar Luxán (2014, 24'59-25'06") a "la Dama de Elche, para estudiarla, lo único que hay que hacer es contemplarla y ella misma nos habla". De este modo, nuestra inicial y

---

<sup>109</sup> En arqueología también existe un método de estudio de las sociedades del pasado desde la perspectiva de género llamado *Arqueología de Género*.

<sup>110</sup> Materias del Plan de estudios del *Máster en Dibujo* de la UGR. Recuperado de [https://masteres.ugr.es/dibujo/pages/info\\_academica/plan\\_estudios](https://masteres.ugr.es/dibujo/pages/info_academica/plan_estudios)

principal misión era la de observar y contemplar detenidamente y en directo la obra para, así, poder conocerla y entenderla con mayor profundidad (al igual que habíamos hecho con el *Jarrón de las Gacelas* en el Museo de la Alhambra de Granada). Pero, debido a la pandemia actual y al confinamiento estricto vivido desde el 15 de marzo hasta el 21 de junio de 2020 -salvo para realizar las actividades permitidas- provocado por el Covid-19<sup>111</sup>, esta primera parte fue repensada y replanteada buscando vías alternativas para poder proseguir el trabajo y no vernos obligados a cambiar la temática o idea del TFM planteada.

Así pues, aunque la temática e idea general del trabajo se ha mantenido, el proceso de investigación y creación artística ha sido adaptado al nuevo contexto social y a las posibilidades que nos ofrecían internet y las nuevas tecnologías. Como comenta Jorge Wagensberg:

Toda nueva tecnología permite acceder a nuevos contenidos y da pie a nuevos lenguajes, por lo que también equivale a abrir un ventanal a una nueva era para la creación de conocimiento (...) La tecnología puede irrumpir en escena con nuevas posibilidades de observar y de comprender (2015, p. 15).

De este modo, esa(s) visita(s) planeadas para la contemplación *in situ* de la escultura pétreo en el MAN de Madrid fue reemplazada (pero no sustituible<sup>112</sup>) por:

- varias visitas al MAN<sup>113</sup> virtual<sup>114</sup> y la consulta tanto de la ficha técnica de la *Dama de Elche* –que cuenta con fotografías de la pieza desde cinco puntos de vista diferentes- de la colección del MAN como de la Guía Multimedia<sup>115</sup> del museo, donde la escultura aparece en el apartado de Protohistoria, correspondiente a los Pueblos Íberos, y en el selecto grupo de *obras esenciales* de la institución;
- la revisión, en múltiples ocasiones, de la *Dama de Elche*<sup>116</sup> en el espacio del *MAN Google Art* que dispone en la página web *Google Arts & Culture* de prestigio internacional;
- reiteradas visitas al portal *España es cultura*, impulsado desde el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España para difundir el patrimonio cultural español y sus artistas, y donde la pieza cuenta con un espacio propio<sup>117</sup>;
- y, además, se ha realizado una búsqueda exhaustiva y una contemplación detenida de imágenes (fotografías y dibujos) de la escultura coleccionadas desde infinidad de páginas web consultadas muy variadas. Así, hemos creado un banco de imágenes personal de la *Dama de Elche* conformado

---

<sup>111</sup> Toda la información sanitaria disponible y las medidas de contención (y control) que se llevan tomando desde el Gobierno de España pueden ser consultadas en la siguiente página web oficial: <https://covid19.gob.es/>

<sup>112</sup> Hace varios años pudimos tener la oportunidad de disfrutar de la *Dama de Elche*, frente a frente.

<sup>113</sup> El MAN, también en su página web, cuenta con un enlace externo de la *Dama de Elche en 3D* (archivo Flash .swf) pero que, desgraciadamente, no ha estado disponible durante estos meses.

<sup>114</sup> Las visitas virtuales por el MAN están disponibles en el siguiente enlace y cuentan con una parada con explicación de la pieza de la *Dama de Elche*: <https://manvisitavirtual.com/>

<sup>115</sup> *Pieza 53. Dama de Elche*. Recuperado de <http://museo-man.gvam.es/#/>

<sup>116</sup> Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/lady-of-elche/KgE9ikPjyDujGQ>

<sup>117</sup> Recuperado de: [http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_arqueologico\\_nacional/dama\\_de\\_elche.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_de_excelencia/museo_arqueologico_nacional/dama_de_elche.html)

por unas 150 imágenes en el que se ha intentado recopilar el mayor número de puntos de vista de la pieza, lo que nos ha posibilitado realizar la segunda fase de la investigación y creación artística y que detallaremos más tarde.

En suma, toda esta parte de análisis y estudio más visual ha sido realizada en paralelo con una importante y profunda revisión de textos, documentos orales y audiovisuales publicados (artículos académicos y de opinión, monografías, TFM's, Tesis, conferencias, catálogos de exposiciones, documentales, reportajes, entrevistas)<sup>118</sup> y que han sido realizados por diversos expertos en la materia – nacionales e internacionales- sobre la *Dama de Elche* y otros temas relacionados directamente con ella y su periodo histórico y contexto social y cultural.

De este modo, a través de una amplia y variada amalgama de informaciones - visuales, orales y textuales- recopiladas, revisadas y analizadas, hemos ido aprendiendo y contemplando a la *Dama de Elche* obligadamente desde la distancia física. Aunque, el potencial de la obra es tan fuerte y los diversos aspectos que la rodean son tan enigmáticos que, aun así, en este modo de proceder inusual, la obra (como concepto y como elemento virtual) nos ha servido como fuente de inspiración y reflexión tal y como habíamos planteado en un principio, no retrasando así ni el comienzo del TFM ni su elaboración y evitando así la cancelación de nuestro proyecto personal de dibujo contemporáneo sobre la *Dama de Elche* que estaba peligrando debido a las circunstancias que se estaban produciendo tan excepcionales.

Por otra parte, es de indicar que el estudio formal llevado a cabo sobre la escultura y expuesto a través de diversos dibujos primitivos o bocetos en las páginas 28, 29 y 30 de este trabajo, se enmarca también en esta primera fase del trabajo realizado.

### **2.2.2. Fase 2: Generación del modelo 3D**

Reviviendo las pautas que aprendimos y llevamos a cabo en la tarea n.3 de la asignatura *Dibujo y Geometría II. Herramientas y Recursos Digitales para la Representación Gráfica* -que han quedado reflejadas en la comunicación virtual titulada *Trabajar el error estético. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs*<sup>119</sup> y presentada en las XII Jornadas Internacionales Educación Artística en clave web 2.0 (Mayo 2020) de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM)-, hemos comenzado esta segunda fase de trabajo correspondiente al proceso creador a partir del banco de imágenes creado sobre la escultura de la *Dama de Elche* que hemos comentado con anterioridad.

Así, tanto en esta fase del proceso creador como se ha intentado reflejar a lo largo de esta memoria teórica, las imágenes han sido consideradas como valiosas fuentes de información y como instrumentos de investigación imprescindibles y elementales ya que: “en un trabajo de Investigación Basado

---

<sup>118</sup> La mayoría de las fuentes consultadas están disponibles en diversas páginas web, portales, repositorios universitarios y plataformas académicas tal y como ha quedado reflejado en los diversos apartados del primer capítulo y en el apartado de Referencias de este trabajo.

<sup>119</sup> Ver Anexo 2.

en las Artes Visuales es necesario incluir imágenes y citas visuales” (Roldán y Mena, 2017, p. 47).

De este modo, comenzamos a trabajar con el software *Autodesk ReCap Photo*, un producto de *Autodesk*<sup>120</sup>. Se trata de “una aplicación conectada a la nube con características avanzadas para generar mallas texturizadas, nubes de puntos y orto-fotos”<sup>121</sup>. Así pues, es un “software de escaneo 3D profesional para crear modelos 3D a partir de fotografías importadas y escaneos láser”<sup>122</sup>.

Utilizado ampliamente en contextos profesionales de la industria de Arquitectura, Ingeniería y Construcción (AEC); el Diseño y Fabricación de productos; e, incluso, en el campo de la Arqueología y de la Conservación y Restauración de Bienes Inmuebles y Obras Patrimoniales; en nuestro caso lo hemos empleado en un contexto profesional diferente –el de la creación artística actual- y como una herramienta digital que forma parte de un proceso creador más amplio del proyecto de dibujo contemporáneo que estamos llevando a cabo sobre la escultura íbera indicada.

Con *Autodesk ReCap Photo*, nuestra intención era generar un molde o modelo en 3D de la parte frontal de la *Dama de Elche* que, como en cualquier proceso de copia o réplica de una escultura (como otra forma de estudiar y conservar una obra de arte) o modelo, el objetivo final siempre es profundizar en la comprensión del objeto que se está mirando, utilizando diferentes tecnologías y métodos, aplicando distintas técnicas, estudiando la materia, etc., como explica Adam Lowe (Peñalver, 2015, 22’25”-25’00”) el artista y fundador de *Factum Arte*<sup>123</sup> que realizó una copia tridimensional de la *Dama de Elche* hace más de una década, ya que son las cosas que te dan intimidad con el objeto estudiado y analizado.

Así, pues, hemos comenzado el proceso importando las imágenes previamente seleccionadas siguiendo las indicaciones de *Autodesk ReCap Photo* para tomar unas adecuadas fotografía del modelo a reproducir pero de forma invertida<sup>124</sup>-.Tras diversos intentos y con combinaciones diferentes de las

---

<sup>120</sup> *Autodesk* es una compañía estadounidense dedicada al software de diseño en 2D y 3D.

<sup>121</sup> Recuperado de <https://knowledge.autodesk.com/es/support/recap/learn-explore/caas/sfdarticles/sfdarticles/ESP/ReCap-Photo-Frequently-Asked-Questions.html>

<sup>122</sup> Traducción propia del inglés. Recuperado de <https://www.autodesk.com/products/recap/overview?plc=RECAP&term=1-YEAR&support=ADVANCED&quantity=1>

<sup>123</sup> En noviembre de 2002, el Museo Arqueológico Provincial de Alicante - MARQ y la Diputación de Alicante se acercaron a *Factum Arte* para encomendar una réplica tridimensional en alta resolución de la famosa escultura de la *Dama de Elche*, obra que forma parte de la colección del Museo Arqueológico Nacional en Madrid. Recuperado de <https://www.factum-arte.com/pag/47/> . El encargo fue designado como *Proyecto Duple*.

<sup>124</sup> *Autodesk ReCap Photo - How to Take the Right Photos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-F-mBJQctHE>. En nuestro caso, en vez de realizar las fotografías nosotros mismos de la *Dama de Elche* –acción que no podía ser realizada por la prohibición o por las limitaciones implantadas en los desplazamientos a nivel nacional por el Covid-19-, las fotografías que finalmente han sido utilizadas no han sido de autoría propia, sino han sido extraídas de diversas páginas web y realizadas por otras personas. De esta forma, reformulamos el modo de obtener las imágenes necesarias para poder trabajar con *Autodesk ReCap Photo*. Así, del banco de imágenes creado, fuimos seleccionando las que se ajuntaban a las recomendaciones ofrecidas por los creadores del software para alcanzar un buen resultado.

imágenes recolectadas de internet<sup>125</sup>, obtuvimos un modelo detallado a partir de una serie de recortes (Figura 34), rico en detalles y con una interesante superficie muy plástica a modo de máscara-molde de la *Dama de Elche* como buscábamos (Figuras 33, 35, 36 y 37) y que hemos dado por válido para seguir trabajando y progresando en las siguientes fases del proceso creador.



[33] Vista detalle del modelo 3D generado de la *Dama de Elche* desde un plano contrapicado (2020), María Dolores Gallego.



[34] Partes seleccionadas y recortadas por el software para generar el modelo 3D.

---

<sup>125</sup> El software aconseja importar al menos 20 fotografías de calidad del objeto que se quiera reproducir, en nuestro caso han sido 37 las imágenes importadas.



[35, 36 y 37] Diferentes vistas del modelo 3D generado. Fuente propia.

Nuestra intención nunca ha sido repetir el proceso de crear un modelo-réplica en 3D del busto de la *Dama de Elche* al completo, ya que esa labor ha sido realizada con anterioridad y en varias ocasiones, tanto por *amateurs* como por profesionales en la materia. En nuestro caso, pretendíamos generar un nuevo y original modelo en 3D de la parte de la obra que nos interesa más y en la que hemos hecho más hincapié a lo largo del capítulo primero.

Con el modelo en 3D generado por el software a partir de fracciones que selecciona la propia aplicación de las fotografías importadas (Figura 34), hemos exportado<sup>126</sup> múltiples fotografías en formato .png (Figuras 33, 35, 36 y 37) y una serie de vídeos o videoclips en formato .avi de corta duración (entre 10 y 40 segundos) de la máscara-molde. Imágenes estáticas y en movimiento que van a ser utilizadas en la siguiente fase del proceso como elementos compositivos de las obras finales creadas de dibujo contemporáneo digital.

### 2.2.3. Fase 3: Edición y montaje visual

En esta tercera fase del proceso creador, hemos trabajado con el programa editor de vídeos *Filmora9*<sup>127</sup>, reproduciendo el *modus operandi* de la práctica n.3<sup>128</sup> que hemos comentado en la fase 2 y en el que aplicamos los conocimientos adquiridos en la asignatura *Creación Audiovisual I: Narrativa audiovisual* del Máster en Dibujo.

*Filmora9* presenta una interfaz de edición<sup>129</sup> básica, similar a otros programas dedicados a la edición de vídeo –como *Adobe Premiere* o *Final Cut*– y está compuesta por:

- *Biblioteca de medios*: aquí es donde se localizan los diversos medios (en nuestro caso, los videoclips) y recursos (transiciones, efectos, texto, etc.) a utilizar en el proyecto.
- *Ventana de vista previa*: es donde se muestra el video que se va generando junto a otros botones, como para hacer capturas instantáneas del video.
- *Barra de herramientas*: que proporciona un fácil acceso a una variedad de comandos o herramientas de edición.
- *Línea de tiempo*: lugar donde se editan los medios para un proyecto de video. Se pueden emplear diversas pistas de audio y video.

Así, pues, para esta parte del trabajo, nuestro principal material artístico utilizado han sido los 27 videoclips exportados desde la aplicación *Autodesk ReCap Photo* y generados en ésta. Entendiendo la *Línea de tiempo* de la interfaz como un lienzo o papel en blanco, se han ido localizando en ella los diversos videoclips seleccionados -a modo de elementos compositivos- de la *Biblioteca de medios* para ir componiendo las diversas obras generadas. Es

---

<sup>126</sup> *Autodesk ReCap Photo* te permite exportar el modelo 3D generado en .avi, .png y .obj, por ejemplo.

<sup>127</sup> *Filmora9* es un producto de la compañía china *Wondershare*. Recuperado de <https://filmora.wondershare.net/es/editor-de-video/>

<sup>128</sup> Parte de la práctica n.3 de la asignatura *Dibujo y Geometría II. Herramientas y Recursos Digitales para la Representación Gráfica* está disponible en la comunicación virtual titulada *Trabajar el error estético. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs* (Ver Anexo 2).

<sup>129</sup> Recuperado de <https://filmora.wondershare.com/es/guia/navegacion-filmora.html>

decir, se ha adaptado nuestra forma de trabajar del tradicional medio físico y material a la interfaz de un programa de ordenador como medio virtual y digital.

Para la elaboración de las diversas obras de dibujo contemporáneo en movimiento creadas, como vamos a ir detallando a continuación, se ha llevado a cabo un proceso de confección desde un estadio más simple a otros más complejos.

La primera pieza<sup>130</sup> finalizada con éxito (Figuras 38, 39, 40, 41 y 42) ha sido realizada utilizando cinco videoclips de la máscara-molde de la *Dama de Elche* generados con anterioridad que se han dispuesto en una única pista de vídeo en la *Línea de Tiempo* de *Filmora9*. Aplicándoles diversos filtros de colores (amarillo, azul y negro), estilos (bosquejo), efectos de transición (arriba y abajo), fondos de color (blanco y negro) y jugando con la escala de cada imagen en movimiento –ampliando y reduciendo el tamaño de éstas-, se han ido manipulando y transformando los vídeos originales desde una imagen más realista y pictórica de la obra original a un aspecto más original y personalizado propio del dibujo.

El resultado del proceso de trabajo indicado de edición y montaje de vídeo ha dado lugar a una serie de cuatro piezas de dibujo contemporáneo cuya narrativa visual se desarrolla a través de un conjunto de dibujos en órbita de la máscara-molde de la *Dama de Elche* y, entre los cuales, se contemplan pequeñas variaciones visuales –alterando la posición de los videoclips de la primera pieza obtenida y los diversos efectos empleados en ésta- y de duración –todos los vídeos cuentan con extensiones desiguales pero en torno al minuto de duración-. De este modo, las suaves diferencias entre unas y otras piezas visuales son perceptibles con una observación o contemplación en detalle.

Como aspectos visuales a destacar de estas primeras conclusiones visuales, comentar que nos hemos centrado en trabajar y potenciar las líneas resultantes de la superficie de la máscara-molde creada en el programa *Autodesk ReCap Photo* a través de la aplicación *Filmora9*, tal y como habíamos realizado manualmente en los dibujos realizados con anterioridad sobre el *Jarrón de las Gacelas* para la materia *Dibujo y Patrimonio. El dibujo arqueológico* (Figuras 6, 50 y 51. Ver Anexo 1). Unos dibujos que se caracterizan por estar configurados por trazos de lápices de colores más libres y expresivos, dejando a un lado las líneas contenidas, continuas y bien definidas.

Pero, en este caso, los dibujos resultan ser más complejos. Como un conjunto o maraña de líneas superpuestas y en continuo trasiego, los nuevos dibujos en movimiento tienen un marcado aspecto de dibujo primitivo digital que recuerda al *Pixel Art*, el cual persigue una vinculación estética directa con técnicas de estampación manuales como el grabado o la serigrafía (Figuras 38 y 41, por ejemplo). Además, se ha puesto en práctica el *Glitch Art* (Moradi *et ál*, 2009;

---

<sup>130</sup> Hasta este momento, tanto el trabajo de investigación realizado como las primeras conclusiones creativas y parciales obtenidas, fueron divulgadas en la comunicación virtual titulada *Arqueología y Dibujo Contemporáneo. Investigación artística con interpretaciones visuales del Patrimonio Íbero*, que fue presentada en el *CIVARTES 2020 - I Congreso Internacional Virtual de Artes: Diálogos entre las Artes Plásticas y Visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación en Julio 2020* (Ver Anexo 3). También, la pieza a modo de videoclip, se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/454172243>

Schianchi, 2014; Betancourt, 2016) en determinados momentos de la pieza visual, usando así errores digitales o tecnológicos como posibilidad estética (Figura 42, fotograma de la composición central).

En suma, por las propias características de la máscara-modelo de la *Dama de Elche*, durante la visualización del dibujo en movimiento, se genera en el espectador la sensación de confusión para reconocer el anverso y reverso, el lado cóncavo o el lado convexo del modelo 3D creado, dando así lugar a una especie de ilusión óptica desorientadora propia del *Op Art*<sup>131</sup> y creando en el espectador una situación de visualización activa –y no pasiva- de la obra. Un aspecto característico que también se aprecia en las siguientes piezas de videoarte realizadas.

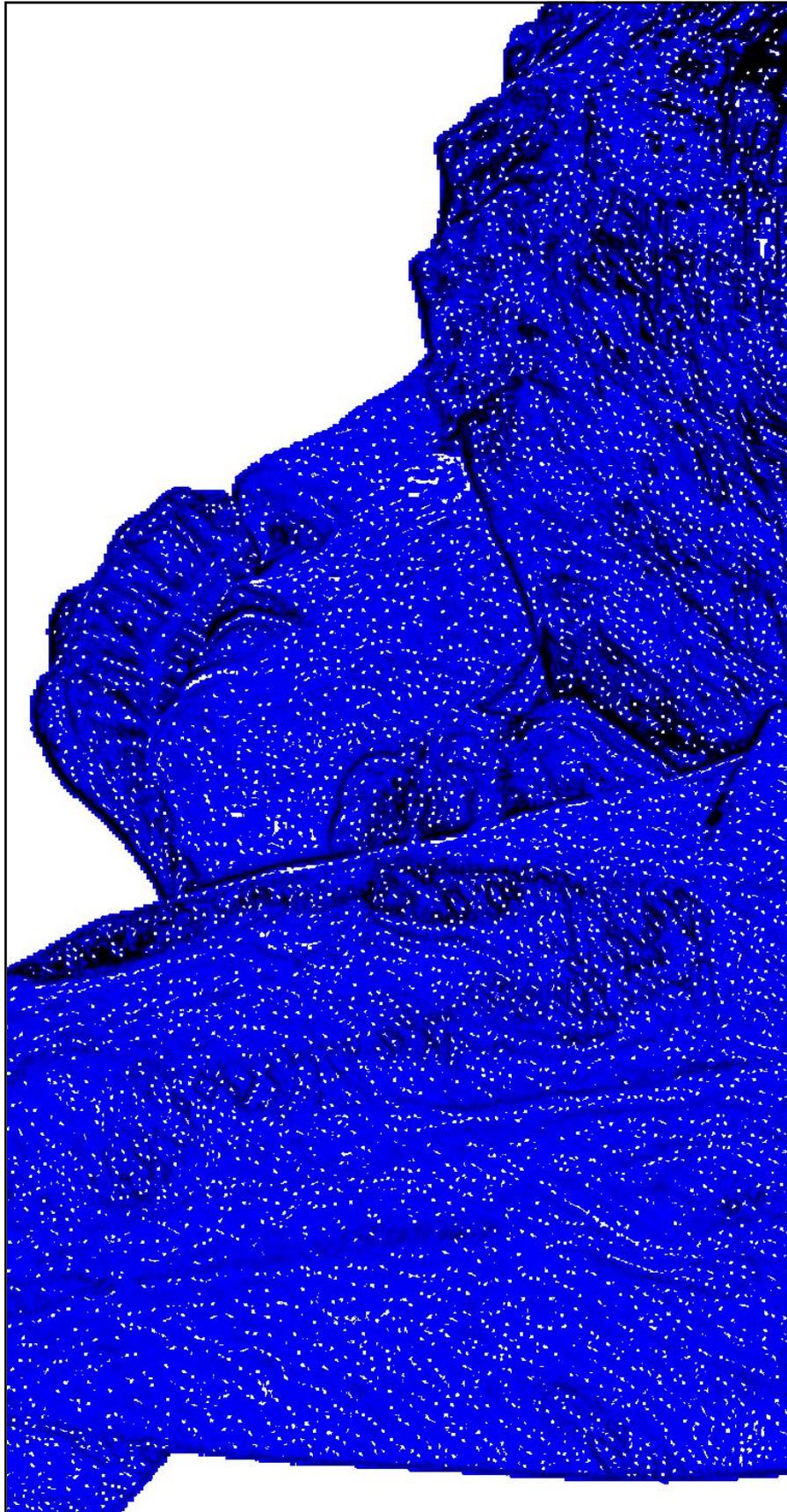
Continuando el proceso creador en la aplicación *Filmora9*, la indagación y creación artística se ha ido convirtiendo en una propuesta más compleja. Uno de los motivos que da lugar a esta aparente complejidad es el empleo de un considerable mayor número de elementos compositivos: veintiún vídeos originales sobre la máscara-molde de la *Dama de Elche*, todos ellos diferentes y con diversas duraciones. En suma, se ha creado una serie de pistas-capas superpuestas con transparencias alterando la opacidad de cada vídeo en la interfaz de *Filmora9*. Así, de esta forma, se ha ido creando una composición expandida en el tiempo y en movimiento (Figuras 43, 44, 45 y 46) con diversos conjuntos de líneas que conforman el dibujo completo de la máscara-molde de la escultura original, desde las más esenciales y elementales a las más pequeñas y detallistas, ofreciendo así múltiples estratos del dibujo y diferentes puntos de vista de éste en una misma composición visual y narrativa abstracta.

De este modo, cada pista-capas de vídeo superpuesta –en total se han configurado seis- ha sido compuesta por diversos vídeos originales seleccionados –entre tres a cinco vídeos de diez a cuarenta segundos- y éstos han sido dispuestos al azar como una tirada de dados (VV.AA., 2008) en la *Línea de tiempo*. Este proceso de trabajo se ha repetido varias veces, llevando a cabo diferentes combinaciones con los diversos vídeos empleados en total, tanto en las diferentes pistas-capas como en el grupo de vídeos que compone cada una de éstas. Por tanto, el proceso creador de esta parte del trabajo se caracteriza por desarrollar un *arte procesual-aleatorio* (Puig Mestres, 2006), creando un rico diálogo entre el azar -en la disposición- y la repetición -de los elementos compositivos- en el proceso creativo contemporáneo (Sánchez Pérez, 2018).

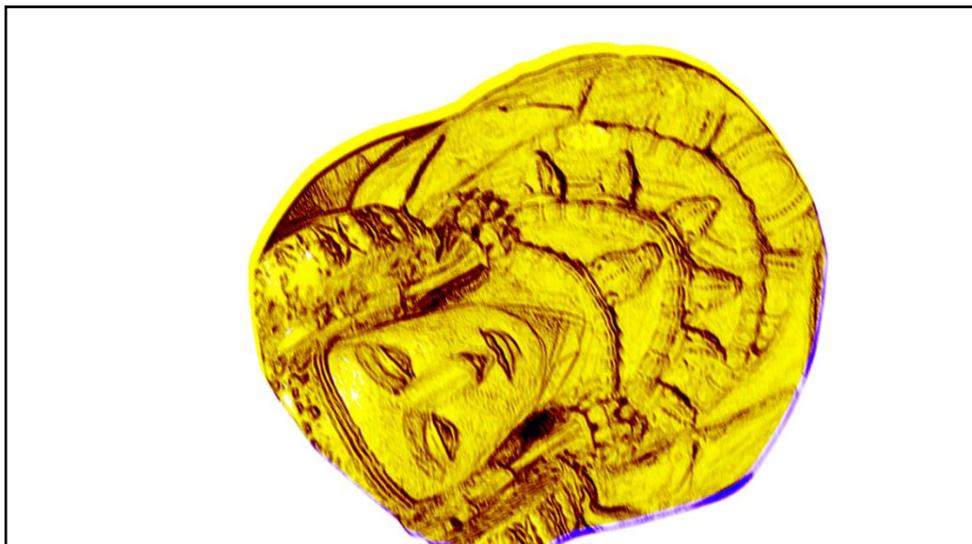
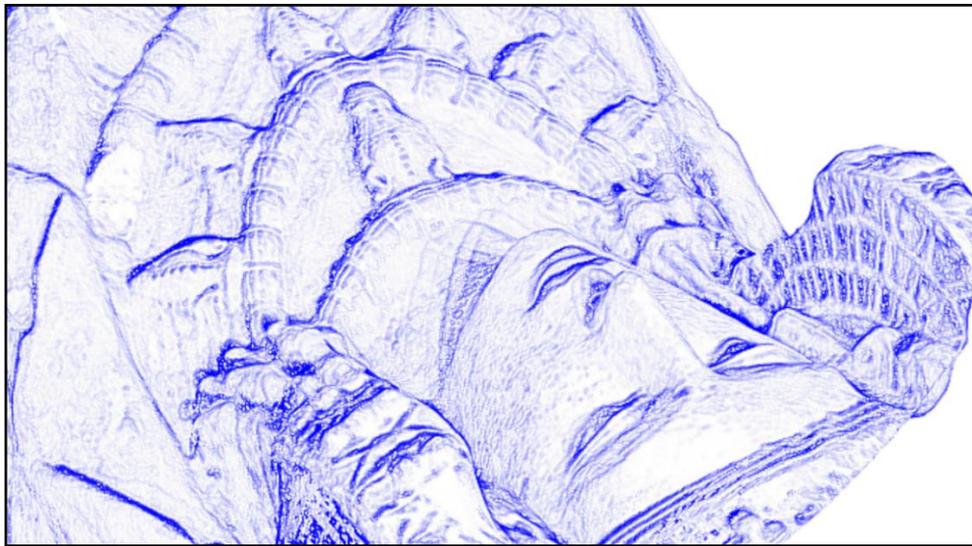
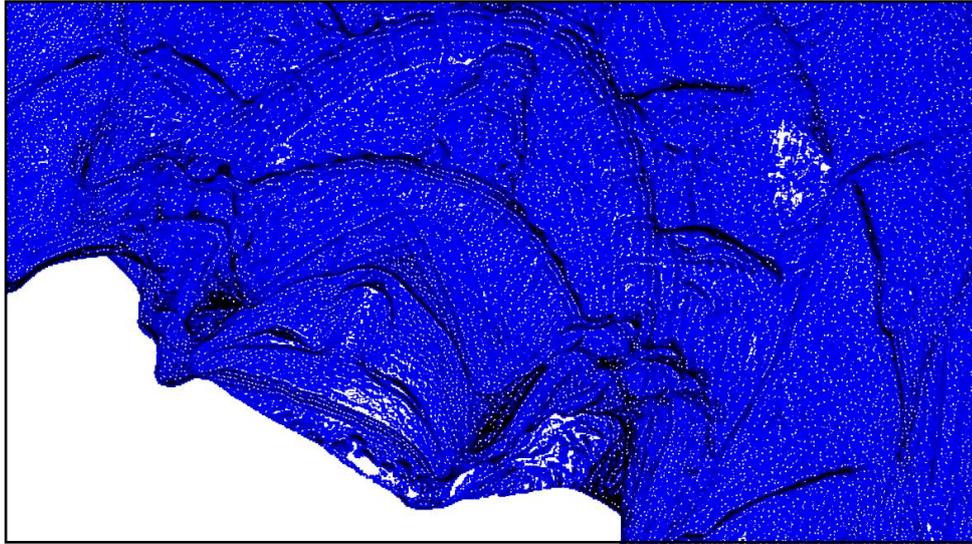
En este caso, se ha trabajado solamente con un color, el rojo, pero en diversos grados de saturación debido a las alteraciones acometidas en la opacidad de los diversos videoclips utilizados y en las diversas pistas-capas configuradas. Además, se ha trabajado todos los modelos en 3D desde un único eje centrar en la pantalla de visualización.

---

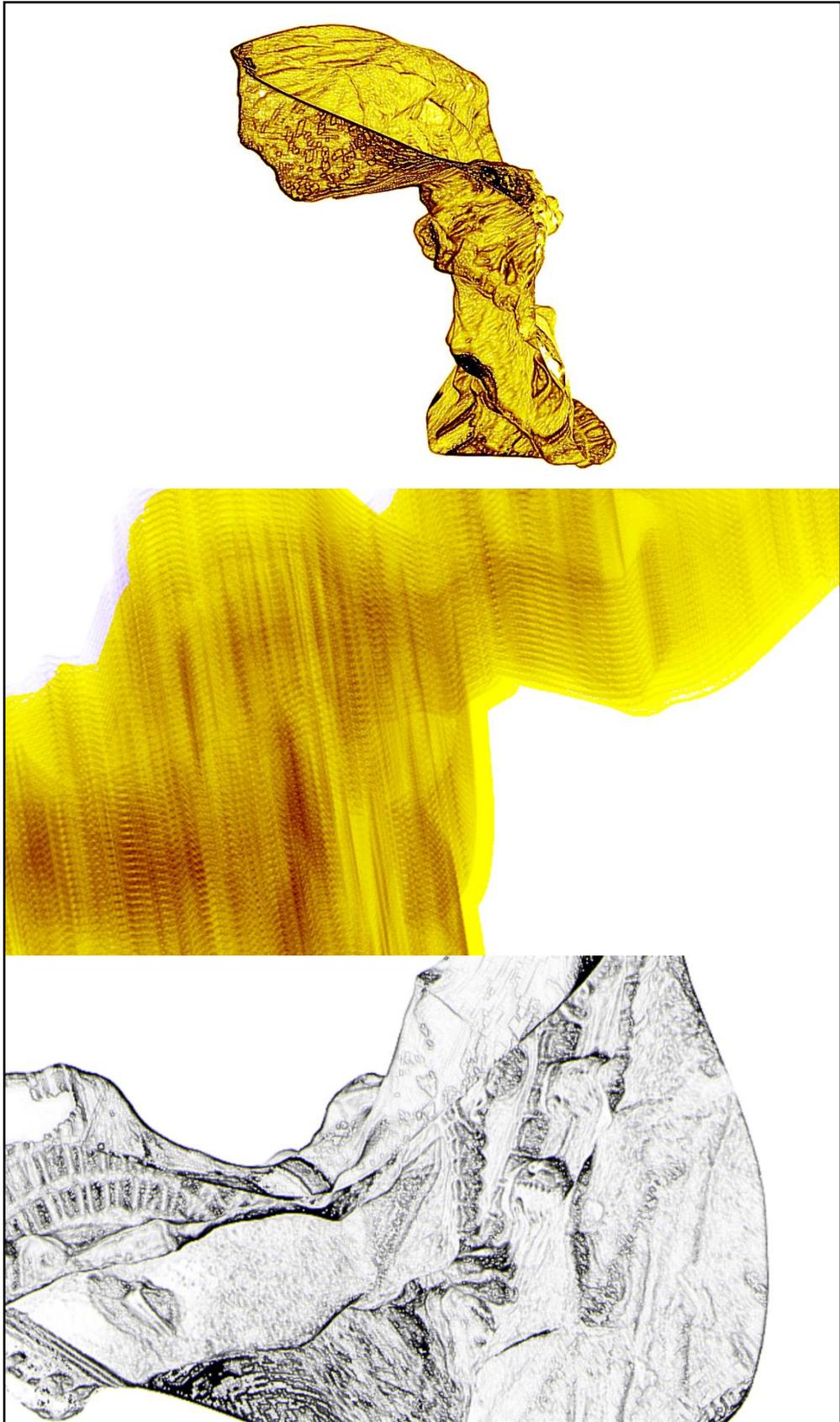
<sup>131</sup> El *Op Art* o *Arte Óptico* es un movimiento artístico abstracto. Según la *TATE Modern* de Londres, “el *Op Art* fue un desarrollo importante de la pintura en la década de 1960 que utilizó formas geométricas para crear efectos ópticos. Los efectos creados por el *Op Art* iban desde lo sutil hasta lo perturbador y desorientador. La pintura *Op* (...) se basó en la teoría del color y la fisiología y psicología de la percepción. Las figuras principales fueron Bridget Riley, Jesús Rafael Soto y Víctor Vasarely” [Traducción propia del inglés]. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/o/op-art>



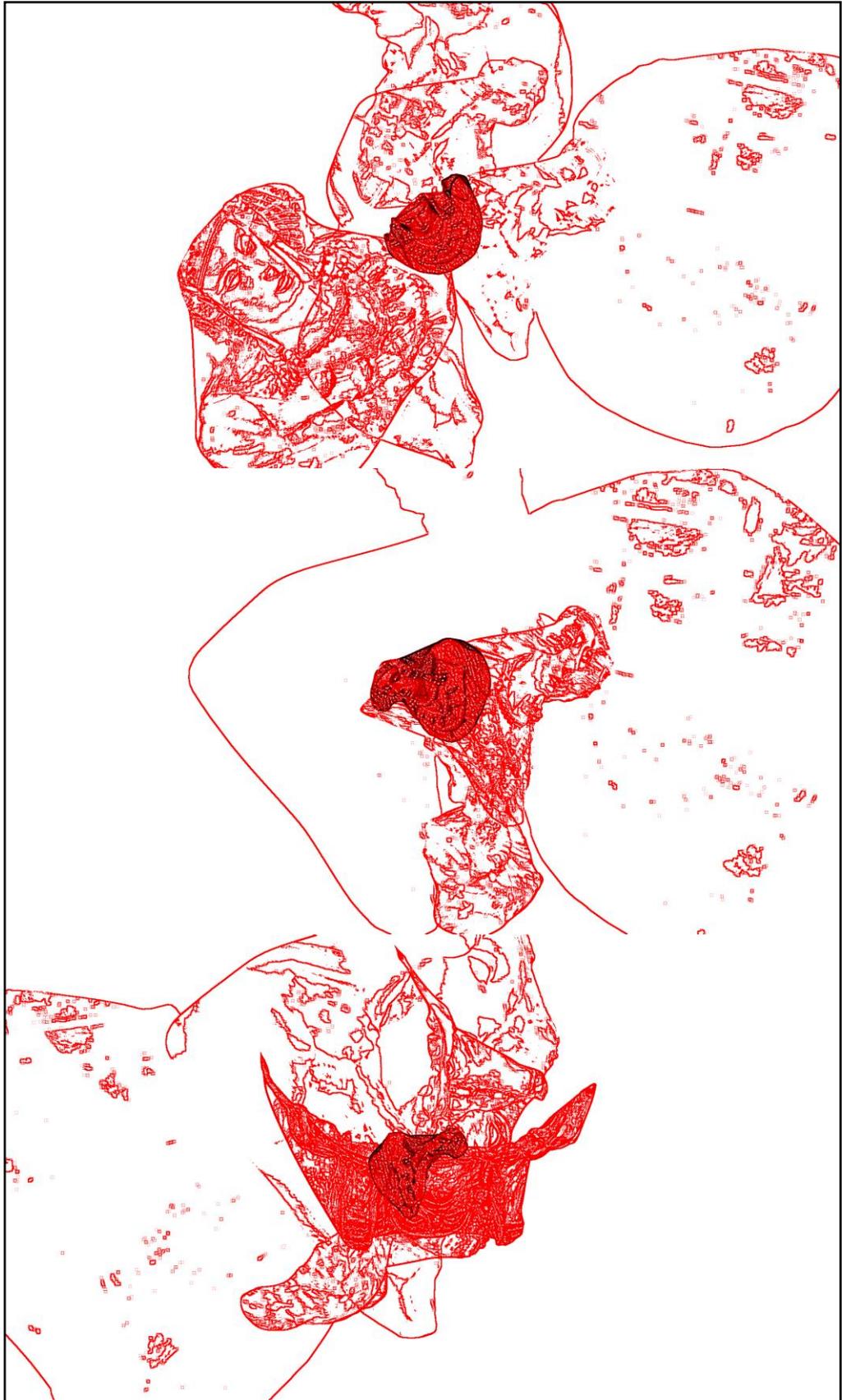
[38] Detalle ampliado de un fotograma de la obra *1971/10/1. Dama de Elche* (2020).



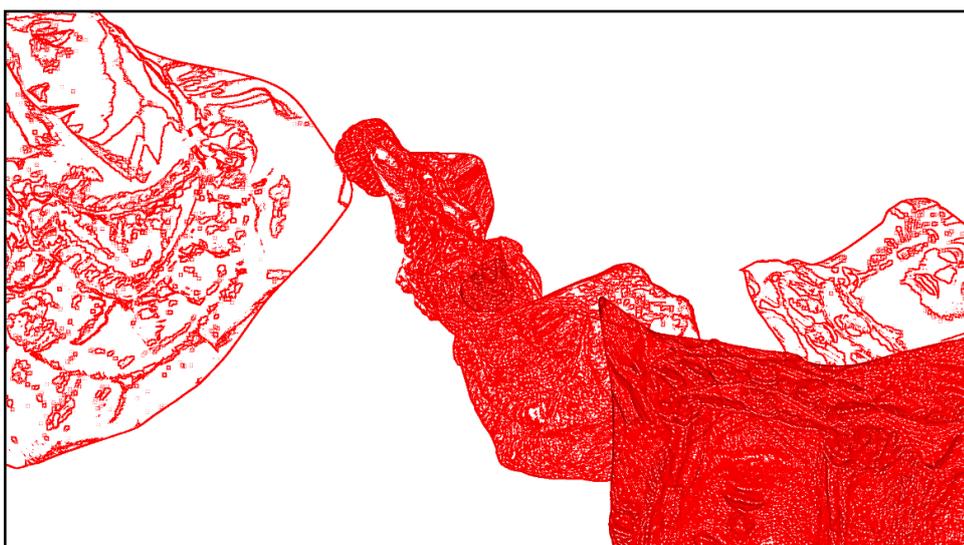
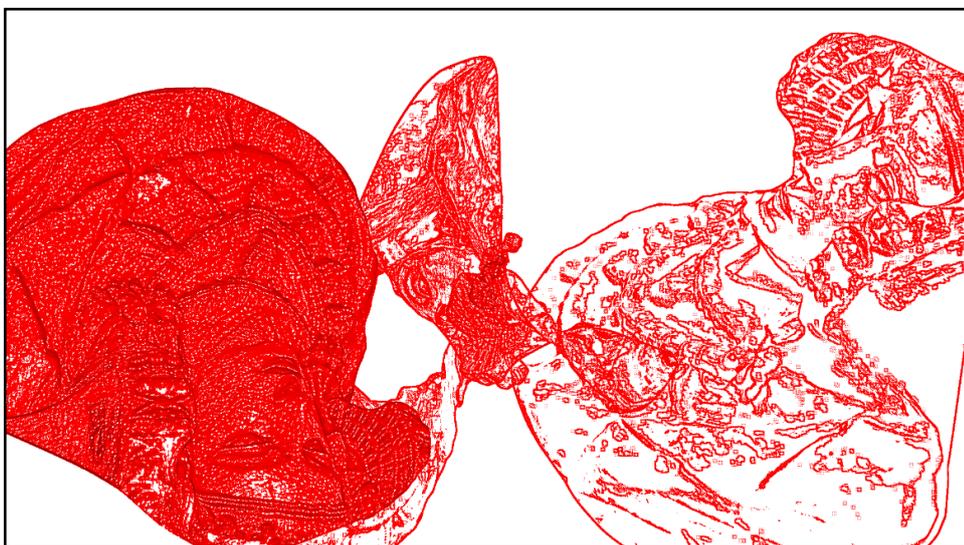
[39, 40 y 41] Fotogramas o *dibujos contemporáneos digitales estáticos* de la obra 1971/10/1. *Dama de Elche* (2020). María Dolores Gallego.



[42] Fotogramas o *dibujos contemporáneos digitales secuenciales* formando una composición de la obra 1971/10/1. *Dama de Elche* (2020). María Dolores Gallego.



[43] Fotogramas o *dibujos contemporáneos digitales secuenciales* formando una composición de la obra AM 859. *Dama de Elche* (2020). María Dolores Gallego.



[44,45 y 46] Fotogramas o dibujos contemporáneos digitales estáticos de la obra AM 859. Dama de Elche (2020). María Dolores Gallego.

Para concluir esta fase del proceso, como hemos observado en los diversos fotogramas expuestos en las páginas precedentes –a modo también de dibujos digitales independientes- y extraídos de las diversas piezas de dibujo contemporáneo en movimiento realizadas, podemos diversificar las primeras conclusiones visuales obtenidas en dos tipos de piezas de dibujo contemporáneo en movimiento diferentes sobre la máscara-molde de la *Dama de Elche* creada en la fase anterior. Por una parte, encontramos una serie de piezas que se caracterizan por representar a la máscara-molde de la escultura íbera en un primer plano y como elemento único compositivo utilizando diversos colores (Figuras 39, 40, 41 y 42) y, por otra parte, observamos una serie de piezas caracterizadas por la superposición de capas y la multiplicación del elemento compositivo principal en diversas escalas y recorridos en órbita diferentes pero en un solo color (Figuras 43, 44, 45 y 46).

Así, pues, vamos a pasar el siguiente apartado donde vamos a detenernos en exponer los principales resultados obtenidos del proceso creador, además de ofrecer una serie de propuestas de exhibición de las obras, flexibles y adaptables a múltiples espacios.

### 2.3. Resultados obtenidos

El proceso de estudio y creación contemporánea que hemos venido desarrollando sobre la *Dama de Eche*, a través de la fotografía, el dibujo y el uso de diversas herramientas digitales, nos ha trasladado a una conciencia temporal de apropiación de la experiencia vivida como ya hicimos en las prácticas de la asignatura-materia *Dibujo, naturaleza y recepción. Métodos y recursos*, del profesor Juan Francisco Acosta Torres.

Este acto de dibujar, este acto íntimo (...) es así un acto de generación de espacios de libertad, de pequeños intervalos donde se nos permite reunir los pedazos de nuestra identidad. La rutina de la gráfica, del trazado, la rutina de escribir y dibujar, son formas de la resistencia de una realidad que se nos aleja, que se dispersa en pantallas fluctuantes (Horcajada, 2012, p. 29).

Por ello, “de la consideración del dibujo como experiencia vital han surgido conceptos de fuerte simbologías que hacen del dibujo una nueva forma de releer la historia” (Jódar Miñarro, 2019, p. 50). Y, es que, “la ciencia no es la única forma de comprender la realidad. Hay otras maneras (...) por ejemplo: el arte” (Wagensberg, 2015, p. 29).

Así pues, como ya comentamos en el apartado denominado *Objetivos*, el objetivo principal de este trabajo de investigación y creación artística ha sido crear un nuevo proyecto artístico basado en el dibujo contemporáneo e inspirado en las formas y la propia superficie de la pieza arqueológica conocida como la *Dama de Elche*, pero también ha servido para “recrearse en la propia búsqueda” (Acosta, 2019, p. 226) de dichos dibujos contemporáneos como obras de arte definitivas que conforman el proyecto artístico final.

Por tanto, los dibujos contemporáneos conseguidos, como sistemas de representación gráfica actuales se caracterizan, según el profesor universitario de dibujo Ricardo Horcajada, por la primacía de lo literario y de la línea; la temporalidad, tanto en la ejecución como en la observación, facilitada por la

inclusión de las tecnologías digitales al dibujo; y el desarrollo de sistemas visuales virtuales (2012, pp. 60-61).

De este modo, podemos afirmar que hemos conseguido realizar un nuevo proyecto artístico sobre la *Dama de Elche* desde una óptica personal. Por consiguiente, el proyecto está conformado por una serie de obras de varias tipologías que detallaremos a continuación.

### 2.3.1. Serie de obras de dibujo contemporáneo digital

El presente proyecto de creación artística actual está constituido por una serie de obras de dibujo contemporáneo de diversos tipos:

- *dibujos contemporáneos digitales estáticos*,
- *dibujos contemporáneos digitales secuenciales*<sup>132</sup>
- *dibujos contemporáneos digitales combinados sin secuencia*<sup>133</sup>
- y *dibujos contemporáneos digitales en movimiento*<sup>134</sup>.

Sea cual sea el tipo de dibujo al que hagamos referencia, su origen es común: las dos tipologías de obras de dibujo digital en flujo generadas a partir de la máscara-molde de la *Dama de Elche* reproducida como modelo 3D en movimiento, tal y como hemos distinguido en la última parte de la fase anterior expuesta.

Sobre los *dibujos contemporáneos digitales estáticos y secuenciales* podemos determinar que se tratan de los diversos fotogramas que componen las obras de dibujo en movimiento creadas y denominadas como *1971/10/1. Dama de Elche* y *AM 859. Dama de Elche*. Como imágenes independientes, cada fotograma o captura de vídeo (*video still*) puede ser extraído individualmente, considerándolo así como un dibujo autónomo y único (*dibujo contemporáneo digital estático*), como un *dibujo en grupo-serie* (*dibujos contemporáneos digitales secuenciales*) -creando de esta forma grupal en cadena una secuencia o narrativa visual como una tira de viñetas de un cómic- o como un *dibujo en grupo-composición autosuficiente* (*dibujos contemporáneos digitales combinados sin secuencia*).

En cuanto a los *dibujos contemporáneos digitales en movimiento* nos referimos a las piezas de dibujo en movimiento generadas al completo y que tienen una duración y temporalidad determinada (*1971/10/1. Dama de Elche* de 5'20"<sup>135</sup> y *AM 859. Dama de Elche* de 2'25"<sup>136</sup>). Al mismo tiempo, fruto del estudio y el

---

<sup>132</sup> Como antecedente y referente de obras secuenciales (concebidas como una sola pieza por diversas partes o formatos), podemos destacar al artista estadounidense Andy Warhol y, más concretamente, a modo de cita visual, podemos destacar la obra-intalación monumental titulada *Shadows [Sombras]* (1978-79), compuesta por 102 lienzos serigrafiados, que ha sido exhibida en multitud de instituciones museísticas internacionales como el Museo Guggenheim Bilbao entre el 26 de febrero al 2 de octubre de 2016 (Guggenheim Bilbao, s.f).

<sup>133</sup> Como ejemplo representativo de este tipo de obras que indicamos podemos señalar la *Composición II sobre la Dama de Elche* (Figura 2, p. 7).

<sup>134</sup> La videocreación de dibujos en 3D denominada *Deforestación* (6'00'', 2016), Premio de Holografía del Festival MADATAC 09, del artista jiennense Fran Pérez Rus, es una clara referencia y cita visual al tipo de obras de *dibujo contemporáneo digital en movimiento* que hemos creado.

<sup>135</sup> Obra disponible en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/454174494>

<sup>136</sup> Obra disponible en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/454186104>

trabajo de composición y descomposición realizado en la *fase tres de edición y montaje visual*, las piezas de *dibujos contemporáneos digitales en movimiento* consideradas como primeras conclusiones parciales pueden funcionar como obras individuales finales y como obras de las que generar otras piezas nuevas aplicando procesos de repetición, simetría, multiplicación, etc. en el software de edición de video utilizado para este trabajo, por ejemplo.

De tal forma que no podemos considerar que el resultado final de este TFM sea un proyecto artístico concluido y cerrado, sino al contrario. Se trata de un proyecto de creación artística abierto, vivo y, aún, en crecimiento.

Por ello, en el siguiente subapartado vamos a proponer diversas formas de exhibición de las piezas generadas para futuros proyectos de exposición – individuales y/o colectivos- ya que consideramos como algo fundamental que se produzca el *acto artístico*, como lo denomina Jorge Wagensberg (2015, p. 37). Es decir, que la obra de arte introduzca la ampliación de una experiencia individual de la realidad vivida por una mente (emisor, creador) en otra(s) (receptores, público).

### 2.3.2. Propuestas de exhibición

A lo largo de este trabajo, entre otras cuestiones tratadas con anterioridad, el dibujo ha sido considerado también como un importante e independiente medio de expresión.

Como comenta la profesora del Departamento de Dibujo de la UGR y del *Máster en Dibujo*, Ana García López, en su capítulo titulado: *Del Carboncillo al Big Data: el dibujo expandido y la hibridación de lenguajes* en el que hace referencia al texto del catálogo de la exposición *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing*<sup>137</sup> de Bernice Rose (1992):

“Aunque cada vez es más independiente, el dibujo también se ha mezclado inextricablemente con otros medios, con la pintura y los dispositivos pictóricos, con el color y con la misma pintura. Las distinciones entre pintura y dibujo –e impresión- se han vuelto borrosas<sup>138</sup> (...) Un nuevo lenguaje de las artes visuales ha surgido en las últimas dos décadas basado en un campo de operaciones expandido para cada una de sus disciplinas” (2019, p. 149).

Así pues, en ese *campo de operaciones expandido*<sup>139</sup>, del que nos habla Rose y cita García López, nos vamos a situar para proponer y visualizar

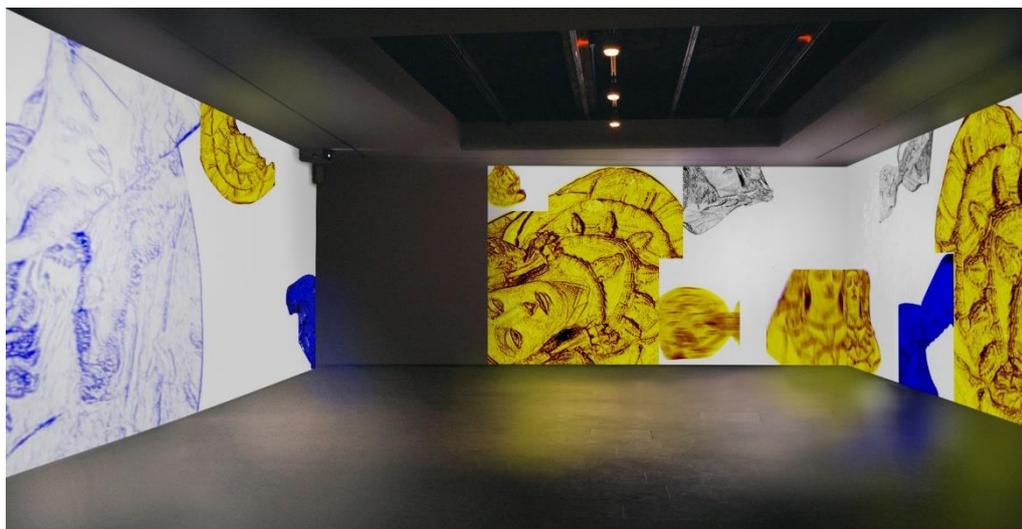
---

<sup>137</sup> La exposición colectiva tuvo lugar en el *MOMA – Museum of Modern Art* de Nueva York entre el 16 de febrero al 5 de mayo de 1992 (MOMA, s.f).

<sup>138</sup> En referencia a este aspecto, es de destacar que a lo largo de mi trayectoria artística profesional he “desarrollado un fértil vocabulario abstracto cercano al diseño siguiendo unos procesos totalmente artesanales. A través del dibujo y la pintura, utilizándolos como punto de partida y combinadamente” he ido realizando los diversos proyectos artísticos que he realizado hasta el momento pero, a diferencia de éste, con materiales físicos y técnicas manuales lejanos del medio digital. Recuperado de <https://mariadoloresgallego.com/bio/>

<sup>139</sup> En cuanto al *campo expandido*, tan característico de la creación contemporánea, es de destacar el pionero ensayo de referencia publicado por primera vez en la primera de 1979: *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss, crítica de arte, profesora y teórica estadounidense.

determinadas formas de exposición<sup>140</sup> de las obras de dibujo contemporáneo digital generadas en este proyecto y que se pueden adaptar a diversos contextos expositivos, a través de la hibridación y fusión de medios y haciendo del espacio una extensión de la propia obra de arte (Krauss, 2002). Por ello, como detallaremos a continuación, en nuestras propuestas de dibujo contemporáneo se desdibujan y mezclan los límites del videoarte, el dibujo contemporáneo y la instalación digital *site-specific*.



[47] Propuesta de exhibición de la obra *1971/10/1. Dama de Elche* en el Espacio Fundación Telefónica<sup>141</sup> de Madrid. Elaboración propia junto a Moisés Belilty.

**- 1971/10/1. Dama de Elche<sup>142</sup> (5'20", 2020):**

Nuestra primera propuesta de exhibición consiste en una *videoproyección mural de dibujos contemporáneos digitales en movimiento*<sup>143</sup> (Figura 47) a

<sup>140</sup> Una exposición, como define el crítico de arte y comisario Martí Manen, es “el dispositivo de presentación más destacado en el campo del arte” (2017, pp. 17-18).

<sup>141</sup> Para la exposición *Jennifer Steinkamp. Naturaleza digital*, de febrero a abril de 2018 y en el marco del *Madrid Design Festival 2018*, el Espacio Fundación Telefónica presentó “cinco vídeo instalaciones de la artista estadounidense en los que transforma el espacio arquitectónico a través de animaciones digitales” (Espacio Fundación Telefónica, s.f.). Así pues, tomando como referencia sus interesantes propuestas, hemos intervenido un par de fotografías publicadas de la muestra (Figuras 47 y 48) para proponer una posible exposición de nuestras piezas en un espacio tan relevante a nivel nacional.

<sup>142</sup> *1971/10/1. Dama de Elche* es una obra que bebe de la producción personal del artista Nam June Paik y, más concretamente, de la pieza *Internet Dream* de 1994 exhibida –junto a otras obras del creador– en la Tate Modern de Londres en 2019 (TATE Modern, s.f.). Pero en nuestro caso, en vez de utilizar diversas pantallas de televisión para conformar un gigantesco mural, utilizaremos un proyector que proyectará la videocreación sobre un muro o pared, ahorrando costes materiales y permitiendo un fácil manejo y traslado de la pieza a diferentes salas expositivas. En cualquier caso, las piezas también pueden ser adaptadas para su visualización en una o varias pantallas pero la experiencia del espectador será totalmente diferente a la planteada en un principio, en la que incidiendo en la monumentalidad de la obra, se pretende involucrar directamente al espectador en la propia pieza y el espacio intervenido por los haces de luz coloreados, parpadeantes en determinados momentos y brillantes.

<sup>143</sup> Las *videoproyecciones murales de dibujos contemporáneos digitales en movimiento* y a gran escala que proponemos como posibles formas de exposición de las piezas realizadas son

modo de alicatado o mosaico pero sin seguir un patrón geométrico regular y estático. Para generar la obra sobre las paredes o muros, se requieren varios proyectores.

En este gran mural digital que planteamos se irán visualizando la pieza en tres vídeos<sup>144</sup> a tiempos diferentes y, en ellas, se irán superponiendo unas vistas y perspectivas con otras. Los colores seleccionados (amarillo, negro, blanco y azul) están aplicados en serie de un vídeo a otro creando un flujo continuo entre fotogramas y videoclips. Además, se juega con las escalas de los vídeos que se reproducen para que en su transcurso y visualización las imágenes se descompongan y compongan jugando con la realidad y la ilusión, con lo definido y lo ambiguo. Así, el espectador, ejercerá una visualización activa<sup>145</sup>.

Además, se intentará que no haya iluminación natural ni artificial en la sala, tan sólo la que ofrezca en el espacio la proyección digital –al igual que la siguiente obra-. Las luces coloreadas crearán una atmósfera particular, convirtiéndose así en otros elementos compositivos más en el espacio de exhibición siguiendo la espectacular estela del artista estadounidense James Turrell<sup>146</sup>. De este modo, se invita al espectador a concentrarse y contemplar en detalle la máscara-molde de la *Dama de Elche* creada desde una nueva óptica personal contemporánea y a través de esta obra digital *site-specific*.



[48] Propuesta de exhibición de la obra *AM 859. Dama de Elche* en el Espacio Fundación Telefónica de Madrid. Elaboración propia junto a Moisés Belilty.

---

parientes directas de las propuestas murales de arte y tecnología a las que estamos acostumbrados del artista contemporáneo español Daniel Canogar como, por ejemplo, *Ripple* (2017) expuesta en el stand del *Periódico El País* en la *Feria ARCO 2017* de Madrid (Canogar, s.f.).

<sup>144</sup> El video o pieza original que será multiplicado para configurar el mural propuesto a gran escala está disponible para su visualización en el siguiente enlace:

<https://vimeo.com/454174494>

<sup>145</sup> Como comenta Martí Manen, “visitar una exposición implica una acción por parte del usuario. Visitar una exposición significa interesarse, aunque sea mínimamente, en buscar una fuente de contenidos o de experiencias culturales” (2017, p.19).

<sup>146</sup> Por ejemplo, como cita visual directa, sería destacar la obra *Aten Reign* (2013) del artista, un proyecto *site-specific* de instalación lumínica que se realizó en el Guggenheim Museum de Nueva York en junio de 2013 (Rosenfield, 2013).

- **AM 859. Dama de Elche**<sup>147</sup> (2'25", 2020):

La segunda pieza de *videoproyección mural de dibujos contemporáneos digitales en movimiento* generada (Figura 48), se caracteriza por reproducir simultáneamente y continuamente -al igual que la anterior- un gran número de vistas y perspectivas diferentes de la máscara-molde de la *Dama de Elche* creada pero en tres ejes centrales<sup>148</sup> en los que orbitan múltiples perspectivas del modelo 3D creado.

Con una reducción y simplificación de colores, el rojo del dibujo digital y el blanco empleado para el fondo, se creará un espacio cálido y un ambiente hipnotizador para que el espectador contemple ensimismado la pieza que tiene una duración no muy larga, para facilitar así su visualización completa en una posible exposición con más obras, tanto propias como de otros artistas. Como mural de *dibujo contemporáneo digital en movimiento* a gran escala, la obra será proyectada con tres proyectores como la anterior y los dibujos en movimiento irán desplazándose en la profundidad ficticia de la obra sobre una superficie plana y uniforme como una pared o muro de grandes dimensiones.

Para ambas piezas, se han empleado una gama cromática limitada (rojo, azul, blanco, amarillo y negro) tomando como base los restos de pigmentos que presenta la *Dama de Elche* y las hipótesis visuales que se han realizado sobre ella, expuestas en el último apartado del capítulo uno. Además, se recomienda que sean exhibidas en salas diferentes, individualmente y en espacios donde predomine el silencio para que los aspectos visuales centren la atención de los espectadores –de diversas edades- produciéndose así el *acto artístico*, íntimo y estrecho, entre creador-obra-receptor.

- **Dibujos contemporáneos digitales estáticos, secuenciales y combinados sin secuencia:**

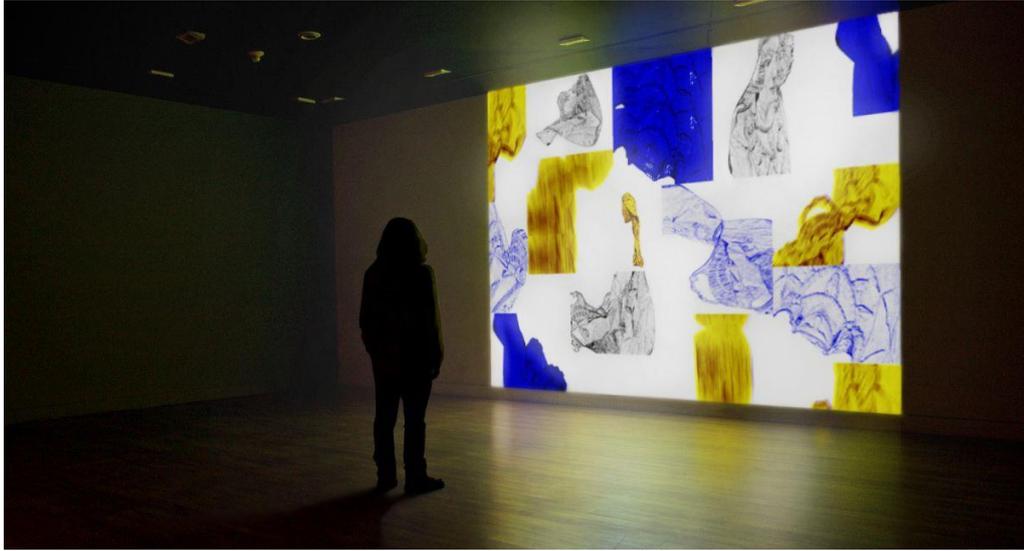
En cuanto a los *dibujos contemporáneos digitales estáticos, secuenciales y combinados sin secuencia* –los fotogramas o *video stills*- creados, éstos pueden ser exhibidos en un contexto físico al ser proyectados como las obras anteriores (Figura 49), se pueden imprimir a modo de postal o póster o como diversos diseños textiles, todos ellos elementos propios de la cultura pop(ular).

---

<sup>147</sup> Esta obra, concretamente recuerda muy directamente a la pieza escultórica de la artista egipcia Ghada Amer titulada *100 palabras de amor* (170,5 x 183 x 172 cm, 2010). En nuestro caso, durante la visualización de la obra de *dibujo contemporáneo digital en movimiento*, visualizamos frente a nosotros 44 videoclips de la máscara-molde de la *Dama de Elche* creada desde diversos puntos de vista y, en la obra de Amer, el espectador recorriendo el perímetro de la pieza, observa frente a sus ojos cien palabras diferentes de amor en árabe que conforman la superficie de la escultura en resina (Karroum, 2016, p. 150). Además, la iluminación de obra desde la base, hace que dichas palabras de líneas curvas e sinuosas –al igual que las líneas que conforman los dibujos de nuestra pieza- sean proyectadas en el espacio hasta la superficie de las paredes de la sala creando sobre ellas dibujos estáticos de líneas orgánicas –como nuestros *dibujos contemporáneos digitales estáticos*-. La *primacía de la línea* (Horcajada, 2012, p. 60) en las obras de dibujo, pintura, escultura o cerámica de Amer ha sido una fuente de inspiración y referencia a lo largo de toda mi producción artística.

<sup>148</sup> Cada eje central hace referencia a un vídeo original de la pieza, el cual será reproducido en diferentes tiempos y las proyecciones se solaparán ligeramente –sin espacio entre ellas- para generar una imagen continua a gran escala y en movimiento compuesta por elementos en órbita de diversas escalas e intensidades. El video original de la pieza está disponible para su visualización en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/454186104>

En el contexto virtual, también pueden ser reproducidos directamente en pantallas de tablets, ordenador o televisión, por ejemplo.



[49] Propuesta de exhibición de *Composición / sobre la Dama de Elche* (dibujo estático). Elaboración propia junto a Moisés Belilty.

Además, ya sea en el medio físico o virtual, también se puede realizar combinaciones y composiciones entre ellos como se muestra en la Figura 1, composición de la propia imagen de la portada de este TFM, creando así una lectura e interpretación diferente de las mismas piezas de *dibujo contemporáneo digital en movimiento* de las que fueron extraídos.

Como archivos digitales, su divulgación es más fácil e instantánea al fácil acceso y el uso de nuestros propios perfiles en las redes sociales (Instagram y Facebook) y/o vía nuestra página web personal ([www.mariadoloresgallego.com](http://www.mariadoloresgallego.com)) ya que:

“La imagen/tiempo o imagen/movimiento permite también un mayor desarrollo de los sistemas simbólicos de posproducción de significado, dado que estas tecnologías están ligadas a su vez a las de la intercomunicación (facebook, twitter, etc.) y los nuevos significados se van reactualizando en la medida en que se van haciendo públicos” (Horcajada, 2012, p. 61).

Transcendiendo y ampliando así los contextos y medios de exposición, pero también de difusión de las obras de arte actuales.

### 3. Conclusiones

Con la realización del presente trabajo teórico-práctico que concluimos, afirmamos que la *Dama de Elche* es una obra de arte de nuestro patrimonio artístico e historia del arte (oficial) convertida totalmente en un icono o mito internacional desde hace décadas -como pieza íbera única de excepcionales características, de enigmático aspecto e incalculable valor- pero también de total actualidad.

Además, desde su descubrimiento, la pieza arqueológica se convirtió en un símbolo de identidad no sólo local, sino también regional y folklórico – concretamente en el contexto fallero valenciano- e, incluso, nacional durante la Dictadura Franquista -como icono patriótico del régimen-. Así, pues, la *Dama de Elche* ha sido utilizada ideológicamente –principalmente por políticos que han expandido su mensaje al amplio espectro de la sociedad popular- para generar una serie de apropiaciones simbólicas de espíritu identitario regionalista y nacionalista. Una práctica bastante común, aún en la actualidad, como expusimos en nuestro anterior trabajo sobre el *ecosistema* del arte emergente *glocal* donde “apreciamos la instrumentalización del arte y la cultura contemporánea para fines políticos [, identitarios] y económicos desde las instituciones públicas locales” (Gallego Martínez, 2019, p. 436) en diversos contextos geográficos.

Por otro lado, y llegados a este momento, podemos afirmar que hemos alcanzado el objetivo principal que nos motivó para realizar el presente TFM ya que, como conclusión principal visual, hemos conseguido desarrollar un nuevo proyecto artístico de dibujo contemporáneo digital sobre la *Dama de Elche*, a pesar de todos los contratiempos que hemos tenido a lo largo de estos meses debido al Covid-19 y, en suma, por adentrarnos por primera vez en el universo de la creación y experimentación digital con herramientas no utilizadas -ni conocidas- con anterioridad (motivo por el cual nos decidimos a realizar este máster) como son: los softwares *Autodesk ReCap Photo* –de escáner y modelado 3D- y *Filmora9* –una aplicación de edición y montaje de video-. Del mismo modo, es de decir que, aunque hemos adaptado nuestra forma de trabajar del tradicional medio físico y material a la interfaz de un programa de ordenador como medio virtual y digital, el proceso creador ha sido muy similar por las diversas fases ejecutadas y tan enriquecedor como los procesos más manuales y tradicionales a los que estamos acostumbrados.

Por tanto, el proyecto de dibujo contemporáneo digital generado –pero no concluido sino en proceso abierto, vivo y en crecimiento- está conformado por una serie de obras de diversos tipos:

- *dibujos contemporáneos digitales estáticos,*
- *dibujos contemporáneos digitales secuenciales,*
- *dibujos contemporáneos digitales combinados sin secuencia*
- *y dibujos contemporáneos digitales en movimiento.*

De esta forma, hemos explorado diversos medios y prácticas artísticas a partir del dibujo (otro de los objetivos específicos planteados). Además, es de destacar que hemos empleado, de forma efectiva, el dibujo y la fotografía como herramientas de estudio, análisis, conservación y transferencia del patrimonio escultórico a la sociedad actual y venidera. A lo largo de todo el trabajo, las

múltiples y diversas imágenes han sido consideradas como valiosas fuentes de información y como instrumentos de investigación imprescindibles y elementales para el trabajo ya que, como comentamos anteriormente, “en un trabajo de *Investigación Basado en las Artes Visuales* es necesario incluir imágenes, citas visuales (...) y un buen Título Visual” (Figura 2) (Roldán y Mena, 2017, pp. 47-48).

El problema nos lo hemos encontrado con la inserción de las *citas visuales literales*<sup>149</sup> (Ibíd., 2017, p. 55) en este trabajo que, al tener que mantener una estructura común para todos los alumnos del máster y establecerse una limitación en el número de páginas del TFM completo, no se han podido incluir en esta memoria la gran mayoría de las citas visuales a las que hemos hecho referencia y que sólo hemos indicado de manera textual, lamentablemente, para cumplir así con los requisitos solicitados.

Por otro lado, consideramos que nuestro trabajo también contribuye a poner en valor y exaltar el legado íbero como fuente inagotable de creación para los artistas contemporáneos –al igual que otros muchos periodos históricos-, ya que esta realidad pasada -que hemos estudiado y analizado- ha encendido una serie de pensamientos en nuestra mente y estos pensamientos a su vez han despertado un completo de emociones que llamamos *experiencia de la realidad* (Wagensberg, 2015, p. 40). Y es que, en el arte, es esencial que la *experiencia de la realidad* que una mente creadora logra sea capaz de compartir con otras mentes. Por ello, como propone Wagensberg, “una obra de arte [como nuestro proyecto de dibujo contemporáneo digital creado] es un pedazo finito de realidad que distorsiona una experiencia del mundo para encender, en la propia mente o en la ajena, una ampliación de tal experiencia” (Ibíd., 2015, p. 43). De manera que, este trabajo de investigación y creación artística contemporánea, contribuye además al desarrollo social y cultural del conjunto de la sociedad, tanto actual como venidera, pero también al disfrute y enriquecimiento personal. El propósito también ha sido el cultivarse una misma sobre un tema de interés y aportar una relectura e interpretación visual sobre una obra de arte, referente y antecedente, desde una óptica personal y poniéndola, aún más si cabe, en valor y actualidad.

A través de este tipo de proyectos de indagación –en los que temas históricos, políticos y culturales se entremezclan y se tratan transversalmente con la interpretación y creación artística personal- reafirmamos que somos capaces de llegar a conocer y entender mejor cuestiones de nuestra propia historia personal y de nuestro territorio de origen. Además, hemos estudiado e investigado sobre nuestro pasado íbero desde la perspectiva de género como nos propusimos, resaltando a lo largo del trabajo y, más concretamente en el primer capítulo, la importante, activa y plural participación de la mujer en la sociedad y cultura íbera como han investigado, reflexionado y publicado otros expertos en la materia con respecto a las relevantes representaciones y elementos simbólicos que decoran y acompañan a las esculturas funerarias femeninas íberas halladas en la Península Ibérica y que hemos consultado. Así, pues, como hemos podido asimilar, las abundantes representaciones de la mujer en multitud de obras funerarias y religiosas en las antepasadas sociedades fenicia, etrusca e íbera -e, incluso, las características propias de dichas obras- reflejan el relevante papel social de las mujeres en estas épocas,

---

<sup>149</sup> Solamente se ha incluido una *cita visual literal* en el trabajo: la Figura 19 de la página 37.

comunidades y en diversos ámbitos (doméstico, religioso, funerario y político) colaborando, de este modo, en el devenir y progreso de estas civilizaciones, así como en la sociedad actualidad.

En suma, como hemos comentado al final del capítulo primero, asumimos que todas las obras de arte son hijas de su tiempo, de un contexto y marco temporal concreto, pero también son hijas de una confluencia de conocimientos técnicos y visuales que su autor o autores pueden haber adquirido de diversos contextos geográficos, históricos y culturales. Por ello, consideramos que no se puede hablar de una cultura u obras de arte *puras, indígenas o nativas* en un contexto como el Mediterráneo. Las culturas van cambiando, las identidades se transforman. Las personas, desde tiempos remotos, hemos viajado y nos hemos ido entremezclado como lo seguimos haciendo hoy en día. Como también expusimos anteriormente, en las últimas décadas, el concepto de *glocalización* (Robertson, 1992) ha adquirido protagonismo en nuestra (supuesta) sociedad globalizada pero, a nuestro parecer y poniendo nuestro foco en la cultura íbera, hemos podido observar -ya en esta época- cómo aspectos globales –de otros territorios y culturas- y locales convivían en un mismo contexto y momento histórico tal y como se ha podido analizar, al menos y concretamente, en la producción de esculturas femeninas en piedra de ámbito funerario. Por tanto, opinamos que es arriesgado e insensato afirmar que dicha mistura no está presente en nuestra cultura actual andaluza, por poner un ejemplo.

Otro de los aspectos que nos gustaría resultar, es el hecho de haber de estudiado una pieza enigmática de nuestro importante patrimonio a través del dibujo (Puerto Fernández y Jódar Miñarro, 2020) y creando a partir del dibujo resituado así, como otros artistas, “el dibujo en el epicentro del campo artístico” (Mazuecos y Bellido Gant, 2018, p. 7), no como una disciplina o medio menor, sino como disciplina, herramienta y lenguaje absoluto. En este trabajo, la consideración del dibujo como experiencia vital ha dado lugar a conceptos y experiencias de fuerte simbologías “que hacen del dibujo una nueva forma de releer la historia” (Jódar Miñarro, 2019, p. 50) totalmente útil y veraz. Y, es que, como decía también Wagensberg, “la ciencia no es la única forma de comprender la realidad. Hay otras maneras (...) [como] por ejemplo: [a través d] el arte” (2015, p. 29).

El arte que se adapta a diversos contextos expositivos, a través de la hibridación y fusión de medios y haciendo del espacio una extensión de la propia obra de arte, desdibujando así en nuestro nuevo proyecto artístico – creado en estos *tiempos líquidos*<sup>150</sup>- los límites entre el videoarte, el dibujo contemporáneo y la instalación digital *site-specific*.

Y, por último, es de destacar que también se ha mantenido una activa actitud durante el proceso de trabajo para ir dando a conocer el proyecto de investigación y creación artística que estábamos llevando a cabo y las diversas conclusiones parciales –textuales y visuales- obtenidas en diferentes eventos de divulgación científica, artística y educativa como han sido:

- las *XII Jornadas Internacionales Educación Artística en clave web 2.0* (Mayo 2020) de la *Universidad Autónoma de Madrid – UAM* (Ver Anexo 2).

---

<sup>150</sup> Bauman, Z. (2007). *Tiempos Líquidos*. Tusquets Editores.

- y el *CIVARTES 2020, I Congreso Internacional Virtual de Artes: Diálogos entre las Artes Plásticas y Visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación* (Julio 2020) organizado por AASA, el Grupo de Investigación HUM-862 y la Universidad de Jaén (Ver Anexo 3).

Apostando así por la transferencia universitaria continua –a través de comunicaciones virtuales en tiempos del Covid-19- y por desarrollar una labor docente comprometida y con entusiasmo como hemos desarrollado paralelamente en la Universidad de Almería<sup>151</sup>. Con lo que podríamos afianzar que, en a lo largo de estos meses y tanto en este trabajo como en el aula – física y virtual-, hemos desempeñado una metodología *A/R/Tográfica* –como metodología de investigación visual- ya que se trata de una “investigación enmarcada dentro de la *Investigación Basada en la Práctica* [Artística o Artes Visuales] que incluye las prácticas del artista (...), el investigador (indagador) y el educador (profesorado/alumnado) (Sinner et ál., 2006)” (Irwin, Golparain y Barney, 2017, p. 135).

Por lo que me siento bastante satisfecha con los frutos y resultados obtenidos, además de haber sido capaz de alcanzar los objetivos propuestos.

---

<sup>151</sup> Desde febrero de 2020 he compaginado la realización de este *Proyecto de Investigación y Creación Artística sobre la Dama de Elche* con mi labor como artista; investigadora, en el *Grupo de Investigación Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo HUM-611*; y docente, en el *Área de Didáctica de la Expresión Plástica del Departamento de Educación de la UAL*, Almería.

## 4. Referencias

- Abia Maestre, A. (2016). *Visibilizando a la mujer fenicia. Una aproximación metodológica al análisis de género en la Bahía de Cádiz en época fenicio-púnica* [Tesis doctoral]. Universidad de Cádiz.  
<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarseleccion.do>
- Alarcón, E., Colomer, L., De Miguel, M.P., Delgado, A., Díaz-Zorita, M., García Luque, A., González Marcén, P., Herranz, A., Hornos, F., Jardón, P., Masriera, C., Masvidal, C., Picazo, M., Rísquez, C., Rueda, C., Sánchez Romero, M. y Soler, B. (s.f.). *Mujeres en comunidades fenicias y púnicas*. Proyecto Pastwomen.net – Historia Material de las Mujeres.  
<http://www.pastwomen.net/mujeres-en/fenicio-punico>
- Almagro Gorbea, M. (2009). La Diosa de Galera, fuente de aceite perfumado. *Archivo Español de Arqueología*, 82, pp. 7-30.  
<http://aespa.revistas.csic.es/index.php/aespa/article/view/57>
- Almagro Gorbea, M., López Rosendo, M.E., Mederos Martín, A. y Torres Ortiz, M. (2010a). Los sarcófagos Antropoides de la Necrópolis de Cádiz. *Revista Mainake*, XXXII (I), pp. 357-394.  
[https://www.academia.edu/6478998/Los\\_sarc%C3%B3fagos\\_Antropoides\\_de\\_la\\_Necr%C3%B3polis\\_de\\_C%C3%A1diz](https://www.academia.edu/6478998/Los_sarc%C3%B3fagos_Antropoides_de_la_Necr%C3%B3polis_de_C%C3%A1diz)
- Almagro Gorbea, M., López Rosendo, M.E., Mederos Martín, A. y Torres Ortiz, M. (2010b). *El sarcófago femenino de Cádiz* en Almagro Gorbea, M. y Torres Ortiz, M. (coeds.). *La escultura fenicia en Hispania*, pp.39-48. Real Academia de la Historia.
- Almagro-Gorbea, M. (1993). Ritos y cultos funerarios en el mundo Ibérico. *Revista AnMurciu*, 9-10, pp. 107-133.  
<https://revistas.um.es/apa/article/view/64011/61681>
- Aranegui Gascó, C. (2018). *La Dama de Elche. Dónde, cuándo y por qué*. Marcial Pons Historia.  
[https://www.academia.edu/42224359/La\\_Dama\\_de\\_Elche\\_D%C3%B3nde\\_cu%C3%A1ndo\\_y\\_por\\_qu%C3%A9](https://www.academia.edu/42224359/La_Dama_de_Elche_D%C3%B3nde_cu%C3%A1ndo_y_por_qu%C3%A9)
- Asselman, A. (2019). *Zellige y creación contemporánea en Marruecos y España: El Zellige (Alicatado) como soporte identitario en el arte y el diseño* [Tesis Doctoral]. Universidad de Vigo.  
<http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/1374>
- Autodesk. (s.f.). *Autodesk ReCap Photo*. Autodesk.com. Consultado el 19 de agosto de 2020.  
<https://www.autodesk.com/products/recap/overview?plc=RECAP&term=1-YEAR&support=ADVANCED&quantity=1>
- Barone, T. y Eisner, E. (2012). *Arts Based Research*. Sage.
- Betancourt, M. (2016). *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. Taylor & Francis Group.
- Bianchi Bandinelli, R. y Torelli, M. (2000). *El arte de la Antigüedad clásica: Etruria-Roma*. AKAL.

- Blázquez Martínez, J.M. (1976). Arte y religión entre los iberos. *Cuadernos de Historia* 16, n. 1, pp.89-94. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-y-religin-entre-los-iberos-0/>
- Blázquez Martínez, J.M. y González Navarrete, J. (1988). Arte Griego en España. Las esculturas del Obulco (Porcuna, Jaén). *Goya. Revista de Arte*, n.205-206, pp. 2-14. [https://www.academia.edu/19594680/Arte\\_griego\\_en\\_espaa\\_las\\_esculturas\\_de\\_obulco\\_porcuna\\_jan\\_0](https://www.academia.edu/19594680/Arte_griego_en_espaa_las_esculturas_de_obulco_porcuna_jan_0)
- Bonazzoli, F. y Robecchi, M. (2014). *De Mona Lisa a Los Simpson: por qué las grandes obras de arte se han convertid en iconos de nuestro tiempo*. LUNWERG.
- Cabrera, P. (2012). *Los griegos en occidente*, en Centro Iberia Graeca – CIG. *Iberia Graeca. El legado arqueológico griego en la Península Ibérica*, pp.17-24. Centro Iberia Graeca. [https://web.iberiagraeca.net/descargas/iberiagraeca\\_esp\\_cat.pdf](https://web.iberiagraeca.net/descargas/iberiagraeca_esp_cat.pdf)
- Celestino Pérez, S. y Rodríguez González, E. (2017). La llegada de los fenicios a la península Ibérica en Celestino Pérez, S. (coord.) *La Protohistoria en la península Ibérica*, pp. 44-62. Akal. <https://books.google.es/books?id=jSHwDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Centro de Estudios Andaluces – CEA. (2011). Dossier: Iberos, 600 años de historia de Andalucía. *Revista AH. Andalucía en la historia*, n.32. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/los-iberos-principes-y-guerreros-ah-32>
- Chapa Brunet, T. (2018, 17 de enero). *Los Iberos* [conferencia]. Ciclo de conferencias “Iberia antes de Roma. Los pueblos que habitaron la península”, Fundación Juan March, Madrid, España. <https://www.youtube.com/watch?v=npurYRPN9Zo>
- Collado, B. (2016, 28 de abril). ¿Por qué se salvó la Dama de Elche de la destrucción?. *Revista National Geographic*. [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/por-que-se-salvo-dama-elche-destruccion\\_10315/1](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/por-que-se-salvo-dama-elche-destruccion_10315/1)
- Corradini, L. (2015, 24 de mayo). *Del museo al supermercado: la obra de arte como ícono global*. Periódico LaNacion.com. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/del-museo-al-supermercado-la-obra-de-arte-como-icono-global-nid1795512>
- Cultura Inquieta. (2019, 14 de mayo). Miguel Ángel Vázquez Vera. Artista conceptual e investigador en *¿De qué están hechas estas criaturas creativas?*. Culturainquieta.com. <https://culturainquieta.com/es/lifestyle/item/15507-de-que-estan-hechas-estas-criaturas-creativas.html>
- D’Olhaberriague, C. (2011, 31 de marzo). UNED – Turismo cultural. *Tipología histórico-artística. Un viaje por tierras de la antigua Etruria (I)*. UNED-Radio 3. <https://www.rtve.es/alacarta/audios/uned/uned-turismo-cultural-tipologia-historico-artistica-viaje-tierras-antigua-etruria-1-31-03-11/1061497/>

- Domínguez Monedero, A. (2019, 10 de enero). *Mujer y maternidad en la Grecia antigua* [conferencia]. Fundación Juan March, Madrid, España.  
<https://www.march.es/videos/?p0=11682>
- Elvira Barba, M.A. (s.f.). *Dama de Elche* [anónimo]. Enciclopedia online del Museo del Prado. Consultado el 4 de agosto de 2020.  
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/dama-de-elche-anonimo/09752f1a-9ea2-49e8-9c10-33f75dbf4d33>
- Espacio Fundación Telefónica. (s.f.). *Jennifer Steinkamp. Naturaleza digital*. Espacio.fundaciontelefonica.com. Consultado el 25 de agosto de 2020.  
<https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/jennifer-steinkamp/>
- Espín, M., Pérez Tornero, J.M. y Valdés, S. (direc.) (2014, 21 de abril). *El misterio de las damas*. La aventura del saber - Programa de La 2 de RTVE.  
<https://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-21-04-14/2521713/>
- Factum Arte. (2005). *Facsimile of the Dama de Elche* [Facsímil de la Fama de Elche]. Factum-arte.com. <https://www.factum-arte.com/pag/47/>
- Fernández, A. (2017, 7 de septiembre). *Antonio Martínez Camacho: «La Dama de Elche nos identifica a todos»*. Periódico AquíenElche.com.  
<https://elche.aquimediosdecomunicacion.com/2017/09/07/la-dama-elche-nos-identifica-todos/>
- Fundación Universitaria de Investigación Arqueológica La Alcudia de Elche. (2012, 26 de enero). *La Dama de Elche, lugar donde se descubrió*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ilTF0MICYro>
- Galería Nicodim. (s.f.). *Ciprian Mureșan: Debandadă istorică*. Nicodimgallery.com. Consultado el 22 de agosto de 2020.  
<http://www.nicodimgallery.com/exhibitions/ciprian-muresan-debandada-istorica>
- Gallasz, S. (s.f.). *Ciprian Mureșan: All the images from a book about Matthias Grünewald*. Artcenter.hugovoeten.org. Consultado el 22 de agosto de 2020.  
<http://artcenter.hugovoeten.org/en/highlights/article/467-ciprian-muresan#/>
- Gallego Martínez, M.D. (2013). *Textiles Alhambrescos. Aplicación del proyecto artístico personal al diseño textil contemporáneo* [Trabajo Fin de Máster inédito] Universidad de Granada.
- Gallego Martínez, M.D. (2019a). *El sistema del arte emergente glocal. Trayectorias artísticas y mecanismos de legitimación en Andalucía (España) y el estado de São Paulo (Brasil)* [Tesis Doctoral]. Universidad de Granada.  
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/55981?locale-attribute=en>
- Gallego Martínez, M.D. (2019b). *Cuerpos Coloreados. Un proyecto site-specific de pintura expandida*. *Afluir. Revista de investigación y creación artística*, n.3, pp. 10-19. <https://www.afluir.es/index.php/afluir/article/view/8>
- García Cardiel, J. (2011). *Reflexiones en torno al banquete funerario ibérico*. *Revista ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades*, 9, pp. 119-153.  
<https://ojs2017.uc3m.es/index.php/ARYS/article/view/5327/3760>

- García Gómez, M.C. y Ordaz Romay, J. (2005). *Materiales para la Historia de España*. AKAL.
- Gimeno, M. (s.f.). *Queridas Viejas. Proyecto*. Mariagimeno.com. Consultado el 22 de agosto de 2020. <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO>
- González Olaya, V. (2019, 30 de agosto). El misterio del hombre que encontró la Dama de Elche". Periódico EIPaís.es. [https://elpais.com/cultura/2019/08/30/actualidad/1567161378\\_228817.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/30/actualidad/1567161378_228817.html)
- Gracia Alonso, F. (coord.) (2008). *De Iberia a Hispania*. Ariel.  
Guggenheim Bilbao. (s.f.). *Andy Warhol. Sombras* [exposición individual]. Consultado el 24 de agosto de 2020. Warhol.guggenheim-bilbao.eus. <https://warhol.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>
- Hidalgo Rodríguez, M.C. y Belda Mercado, N. (coords.) (2019). *Los Procesos del Dibujo*. Ayuntamiento de Granada.  
- Jódar Miñarro, A. *Dibujo de Patrimonio. El Dibujo: la sombra de la subjetividad*, pp. 48-59.  
- García López, A. *Del Carboncillo al Big Data: el dibujo expandido y la hibridación de lenguajes*, pp. 148-174.  
- Acosta, F. *Dibujo, Naturaleza y Recepción. Sobre el dibujo como campo abierto*, pp. 219-229.
- Horcajada, R. (2012). Contexto-Devenir. En Horcajada González, R y Torrego Graña, J. F. *Estrategias gráficas contemporáneas*. Cuadernos de Bellas Artes/03, pp. 11-61. Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Izquierdo Peraile, I. y Prados Torreira, L. (2004). Espacios funerarios y religiosos en la cultura Ibérica: lecturas desde el género en arqueología. *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología*, 13, pp. 155-180. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/666179/espacios\\_izquierdo\\_spal\\_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/666179/espacios_izquierdo_spal_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Jiménez, J. (2014, 5 de febrero). *De obras maestras del arte a iconos de la cultura pop*. Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/noticias/20140205/obras-maestras-del-arte-iconos-cultura-pop/870500.shtml>
- Joric, C. (2019, 2 de julio). *La odisea de la Dama de Elche*. Pedriódico La Vanguardia.com. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-antigua/20190626/47311992574/la-odisea-de-la-dama-de-elche.html>
- Karroum, A. (2016). *Looking at the World Around You: Contemporary Works from Qatar Museums* [catálogo de exposición]. Fundación Banco Santander.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido (5ª ed.) (1985 1ª ed.) en Fortes, H. *La Posmodernidad*, pp- 59-74. Kairós. <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>
- Llobregat, E.A. (1982). Iberia y Etruria: notas para una revisión de las relaciones. *Revista Lucentum*, n.1, pp.71-91. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4518>

- 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, pp. 419-424. <https://link.springer.com/article/10.1007/BF02479310#citeas>
- Luxán, M.P. et al. (2011). Human bone ashes found in the Dama de Elche (V-IV century B.C.) reveal its use as an ancient cinerary urn. *Journal of Cultural Heritage*, 12 (3), pp. 310-316. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207411000045?via%3Dihub>
- Manen, M. (2017). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Consonni.
- Marín Viadel, R. (2017). *Reivindicación de cinco piezas etruscas del Museo Arqueológico de Granada: Una exposición de Ricardo Marín Viadel*. Universidad de Granada y Ayuntamiento de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/48498?locale-attribute=fr>
- Marín Viadel, R. (2017). *Reivindicación de cinco piezas etruscas del Museo Arqueológico de Granada* [catálogo de exposición]. Universidad de Granada y Ayuntamiento de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/48498?locale-attribute=fr>
- Marín Viadel, R. y Jódar Miñarro, A. (2016). *Arqueología y Dibujo Contemporáneo en el Museo de Cádiz*. Universidad de Granada y Museo de Cádiz.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2012). *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación*. Aljibe.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2017). *Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística*. Universidad de Granada.  
 - Martín, V. *A/R/Tografía Social: un enfoque metodológico en el contexto de las investigaciones sobre Artes Visuales y Educación*, pp. 30-45.  
 - Roldán, J. y Mena, J. *Instrumentos de Investigación Basados en las Artes Visuales en Educación Artística*, pp. 46-69.  
 - Irwin, I., Golparain, S. y Barney, D.T. *A/R/Tografía como Metodología para la Investigación Visual*, pp. 134-164.
- Marín, R. (ed.) (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Universidad de Granada.
- Martínez de la Torre, M.C., Storch de Gracia, J., Vivas Sainz, I. (2016). *Arte de las grandes civilizaciones clásicas. Grecia y Roma*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Mazuecos, B. y Bellido Gant, M.L. (2018). El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: La Sala Caballeros XXIV de la Madraza de Granada, en Jódar Miñarro, A. *El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: La Sala Caballeros XXIV de la Madraza de Granada* [catálogo de exposición], pp. 7-9. Universidad de Granada. <https://patrimonio.ugr.es/publicacion/el-dibujo-contemporaneo-como-interprete-del-patrimonio-la-sala-de-caballeros-xxiv-en-la-madraza-de-granada/>

- Medina García, E., Sánchez Matos, Y., Rey, W. y Naung, Y. (2012). La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio. *Revista CCCSS Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Mayo 2012.  
<https://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.html>
- Moffitt, J.F. (2005). La Dama de Elche tras diez años polémicos. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, nº 10, julio-diciembre, pp. 185-209.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374924>
- Molinos Molinos, M. y Ruiz Rodríguez, A. (2007). *El hipogeo íbero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén)*. Editorial de la Universidad de Jaén.
- MOMA. (s.f.). *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing* [exposición colectiva]. Moma.org. Consultado el 25 de Agosto de 2020.  
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/360>
- Moradi, I., Scott, A., Murphy, C. y Gilmore, J. (2009). *Glitch: Designing Imperfection*. Mark Batty Publisher.
- Morales, M. (2018, 30 de octubre). *La Dama de Elche, de reina mora a icono patriótico del franquismo*. Periódico El País.com.  
[https://elpais.com/cultura/2018/10/17/actualidad/1539790920\\_448962.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/17/actualidad/1539790920_448962.html)
- Moreno Martín, F. J. (coord.) (2017). *El franquismo y la apropiación del pasado el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Editorial Pablo Iglesias.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=694853>
- Morris, D. (2002). *El animal humano: una visión personal de los seres humanos*. Debolsillo.
- Museo Arqueológico Nacional - MAN. (s.f.). *Guía Breve Protohistoria*. MAN.es. Consultado el 16 de julio de 2020.  
<http://www.man.es/man/dam/jcr:117ec058-950f-4e89-a0fe-4dfae0d9154d/man-guia-breve-protohistoria-es.pdf>
- Museo Arqueológico Nacional. (s.f.). *Dama de Elche*. MAN.es.  
<http://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/protohistoria/dama-elche.html>
- Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia – ETRU. (s.f.). *Sarcófago degli sposi [Sarcófago de los esposos]*. Museoetru.it.  
<https://www.museoetru.it/capolavori/sarcofago-degli-sposi>
- Ordóñez, A. (2018, 7 de noviembre). *20 años de 'Viaje al tiempo de los íberos'*. Periódico Ideal.es. <https://www.ideal.es/culturas/jaen/anos-viaje-tiempo-20181107013902-ntvo.html>
- Paris, P. (2001). *La escultura antigua* [1º edición publicada en Francia en 1888]. Editorial Maxtor.  
<https://books.google.es/books?id=p7NYqxihl7kC&pg=PA83&dq=escultura+fenicia&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjGx7mq8oPrAhWPlxQKHZCdBKcQ6AEwAXoECAIQAg#v=onepage&q=escultura%20fenicia&f=false>

- Parodi Álvarez, M.J. (2012, 24 de diciembre). *La fundación de Cádiz por los Fenicios, la primera ciudad de Occidente*. National Geographic. [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fundacion-cadiz-por-fenicios-primer-a-ciudad-occidente\\_6853/1](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fundacion-cadiz-por-fenicios-primer-a-ciudad-occidente_6853/1)
- Peñalver, C. (2015, 3 de diciembre). *La Dama de Elche*. La Mitad Invisible – Programa de La 2 de RTVE. <https://www.rtve.es/television/20151203/mitad-invisible-se-acerca-historia-simbolo-dama-elche/1266700.shtml>
- Pérez Castillo, R. (2018, 9 de marzo). *El hombre es un lobo para el hombre*. Plataformadeartecontemporaneo.com. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/hombre-lobo-hombre/>
- Pérez Rus, F. (s.f.) *Deforestación* [obra de arte]. Franperezrus.com. Consultado el día 24 de agosto de 2020. <https://franperezrus.com/works/deforestacion/>
- Pop, M. (ed.) (2015). *Ciprian Muresan: Drawings 2015-2004*. Hatje Cantz.
- Prados Martínez, F. (2012). Reseña: La escultura fenicia en Hispania (2010) de Martín Almagro-Gorbea y Mariano Torres Ortiz. *Revista Complutum*, vol. 23 (1), pp. 240-241. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/39603>
- Prados Torreira, L., Izquierdo Peraile, I., Sánchez Fernández, C., Santos Velasco, J.A., López Ruiz, C., Grací Castañeda, A. y Parra Camacho, J. (2011). Arqueología y género. Mujer y espacio sagrado: Haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de época ibérica. Universidad Autónoma de Madrid e Instituto Universitario de Estudios de la Mujer. <http://www.inmujer.es/areasTematicas/estudios/estudioslinea2011/docs/arqueologiayGenero.pdf>
- Prados, L. e Izquierdo, I. *Arqueología de Género: La imagen de la mujer en el mundo ibérico*, pp. 10-29.
  - Chapa Brunet, T. e Izquierdo, I. *La Dama de Baza en la historia de la investigación de la Cultura Ibérica*, pp. 68-87.
  - Prados Torreira, L. *Género e identidad en los contextos funerarios ibéricos (siglos V-I a. C.)*, pp. 201-220.
- Puerto Fernández, M.I. y Jódar Miñarro, A. (2020). Estudio del patrimonio a través del dibujo: hipótesis visual sobre las imágenes de las virtudes en el Peinador de la Reina. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 28, N° 99, pp. 98-119. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7276671>
- Puig Mestres, E. (2006). *ALEAR: Arte procesual-arte aleatorio. La aleatoriedad en el "computer art"* [Tesis doctoral]. Universitat de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/1262#page=1>
- Pulido, N. (2014, 19 de enero). *Cuando el arte llega a ser un icono*. Periódico EIPaís.es. <https://www.abc.es/cultura/arte/20140119/abci-obras-arte-iconos-sagrados-201401162213.html>
- Ramos Folqués, A. (1950). Influencia del arte griego, etrusco y púnico sobre el ibérico. *Crónica del VI Congreso Arqueológico del Sudeste*, pp. 195-198. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/influencia-del-arte-griego-etrusco-y-pnico-sobre-el-ibrico-0/>
- Ramos Folqués, A. (1974). *La Dama de Elche* [Edición por el autor]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-dama-de-elche-0/>

- Ramos Molina, A. (2013). *La Dama del siglo XXI*. Fundación La Alcudia.  
<https://fundacionlaalcudia.wordpress.com/2014/01/29/la-dama-del-siglo-xxi/>
- Rico, A. (2018, 21 de febrero). *¿Puede citar una obra de Caravaggio?*. Periódico La Opinión de Málaga.  
<https://www.laopiniondemalaga.es/opinion/2018/02/21/citar-obra-caravaggio/988284.html>
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. SAGE Publishing.
- Robertson, R. (2003). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad en Monedero, J.C. (Coord.), *Cansancio del Leviatán. Problemas políticos en la mundialización*, pp. 261-283. Trotta.
- Robles Tardío, R. (s.f.). *Fuera de la pintura, dentro de la creación. El Museo del Prado acoge una exposición de 10 cuadros de Pablo Picasso a través de los cuales recorreremos toda su trayectoria*. Unpaseoporelprado.elmundo.es. Consultado el 4 de agosto de 2020.  
<https://unpaseoporelprado.elmundo.es/picasso/fuera-de-la-pintura-dentro-de-la-creacion>
- Ronda Femenia, A.M. (2018). Revisión de los testimonios y documentos sobre el lugar del hallazgo de la Dama de Elche. La "fita" de Pedro Ibarra y la recreación de Ramos Folqués. *Archivo Español de Arqueología*, 91, pp. 279-303. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/76192>
- Rosenfield, K. (2013, 24 de mayo). *Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright se transforma temporalmente bajo la intervención de Turrell*. Plataformaarquitectura.cl. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-262655/museo-guggenheim-de-frank-lloyd-wright-se-transforma-temporalmente-bajo-la-intervencion-de-turrell>
- Rueda Galán, C., Rísquez Cuenca, C., Herranz Sánchez, A.B., Hornos Mata, F. y García Luque, A. (2016). *Las edades de las mujeres íberas. La ritualidad femenina en las colecciones del Museo de Jaén* [catálogo de exposición]. Universidad de Jaén, Diputación de Jaén, Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Jaén, Junta de Andalucía, Museo de Jaén.  
[https://www.researchgate.net/publication/311081462\\_Catalogo\\_de\\_Exposicion\\_Las\\_edades\\_de\\_las\\_mujeres\\_iberas\\_La\\_ritualidad\\_femenina\\_en\\_las\\_colecciones\\_del\\_museo\\_de\\_Jaen](https://www.researchgate.net/publication/311081462_Catalogo_de_Exposicion_Las_edades_de_las_mujeres_iberas_La_ritualidad_femenina_en_las_colecciones_del_museo_de_Jaen)
- Ruíz de Arbulo, J. (2019, 8 de marzo). *Emporion, una ciudad griega llamada "mercado"* [conferencia]. Ciclo de conferencias "Ciudades de la antigüedad mediterránea". Fundación Juan March, Madrid, España.  
<https://www.youtube.com/watch?v=KagbOjmUkuM>
- Sánchez Pérez, M.L. (2018). Repetición y azar, un diálogo en el proceso creativo contemporáneo [Tesis Doctoral]. Universidad de Granada.  
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/51858>
- Schianchi, A. (2014). *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Universidad del Cine y El Aleph.  
<https://ucine.edu.ar/media/src/elerrorenlosaparatosaudiovschianchialejandro.pdf>

- Soto, A. (2017, 13 de diciembre). *Jaén, capital de los íberos*. Periódico Laverdad.es. <https://www.laverdad.es/sociedad/jaen-capital-iberos-20171213012217-ntvo.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Studio Daniel Canogar. (s.f.). *Ripple El País* [obra de arte]. Danielcanogar.com. Consultado el 25 de agosto de 2020. <http://www.danielcanogar.com/es/obra/ripple-el-pais>
- TATE Modern. (s.f.). *Nam June Paik. Exhibition Guide* [exposición individual] Tate.org.uk. Consultado el 26 de Agosto de 2020. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/nam-june-paik/exhibition-guide>
- Torres, S. (s.f.). La indumentaria, ¿reflejo de lo que somos?. *MAKMA. Revista de Artes Visuales y cultura contemporánea*. <https://www.makma.net/la-indumentaria-reflejo-de-lo-que-somos/>
- Trancho, G. y Robledo, B. (2010). La Dama de Baza: análisis paleoantropológico de una cremación ibérica. En Chapa, T. en Izquierdo I. (eds.). *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, pp. 119-136. Ministerio de Cultura.
- Vázquez Vera, M.A. (2012). *Estudio del patrimonio artístico para su posterior aplicación en dibujo narrativo contemporáneo* [Trabajo Fin de Máster]. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/29444>
- Vázquez Vera, M.A. (2017). *Posibilidades del dibujo griego en un contexto creativo contemporáneo: piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica* [Tesis Doctoral]. Universidad de Granada. <https://hera.ugr.es/tesisugr/26666601.pdf>
- Vera Cañizares, S. (2004). *Proyecto artístico y territorio*. Universidad de Granada.
- Viaje al tiempo de los íberos. (s.f.). *Los íberos*. Consultado el 14 de julio de 2020. <https://www.viajealtiemposdelosiberos.com/los-iberos/>
- Vives Boix, F. (2020). *El billete de 100 pesetas de 1938 de la Dama de Elche*. Universitat Miguel Hernández y Cátedra Dama de Elche. <http://damadeelche.me/el-billete-de-100-pesetas-de-1938-de-la-dama-de-elche-catalogo/>
- Vizcaíno Estevan, A. (2016). Una dama para la región. La Dama de Elche como símbolo del regionalismo valenciano. *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet*, Vol. 17, Nº. 1 (Ejemplar dedicado a: Nacionalismos y usos políticos de la Arqueología en España), pp. 163-181. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6957869>
- VV.AA. (2008). *Una tirada de dados: sobre el azar en el Arte Contemporáneo. XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*. Editorial Comunidad de Madrid. Publicaciones Oficiales.
- Wagensberg, J. (2015). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Tusquets Editores.
- Wondershare. (s.f.). *Filmora9*. Filmora.wondershare.net. Consultado el 20 de Agosto de 2020. <https://filmora.wondershare.net/es/editor-de-video/>

## 5. Acerca de la autora

Nombre y Apellidos: **María Dolores Gallego Martínez**

Título académico: **Licenciatura en Bellas Artes**

Dirección electrónica: **madogamar@hotmail.com**

Página web: **www.mariadoloresgallego.com**

ORCID iD: **<https://orcid.org/0000-0003-3876-405X>**



Artista visual, investigadora y profesora del Área de Didáctica de la Expresión Plástica de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Almería (2020) Doctora en Historia y Artes con Mención Internacional por la Universidad de Granada – UGR (2019). Miembro de la Unión de Artistas Visuales de Andalucía – uavA (desde 2013) y del Grupo de Investigación *Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo HUM-611* (desde 2017).

Desde 2008, en su trayectoria como artista visual, podemos destacar que sus obras han sido exhibidas –individual y/o colectivamente- en galerías, espacios alternativos, museos, centros de arte, bienales, ferias de arte y otros eventos culturales de España, Portugal, Italia, Grecia, Jordania y Estados Unidos; y ha sido galardonada con diversos premios y distinciones (nacionales e internacionales).

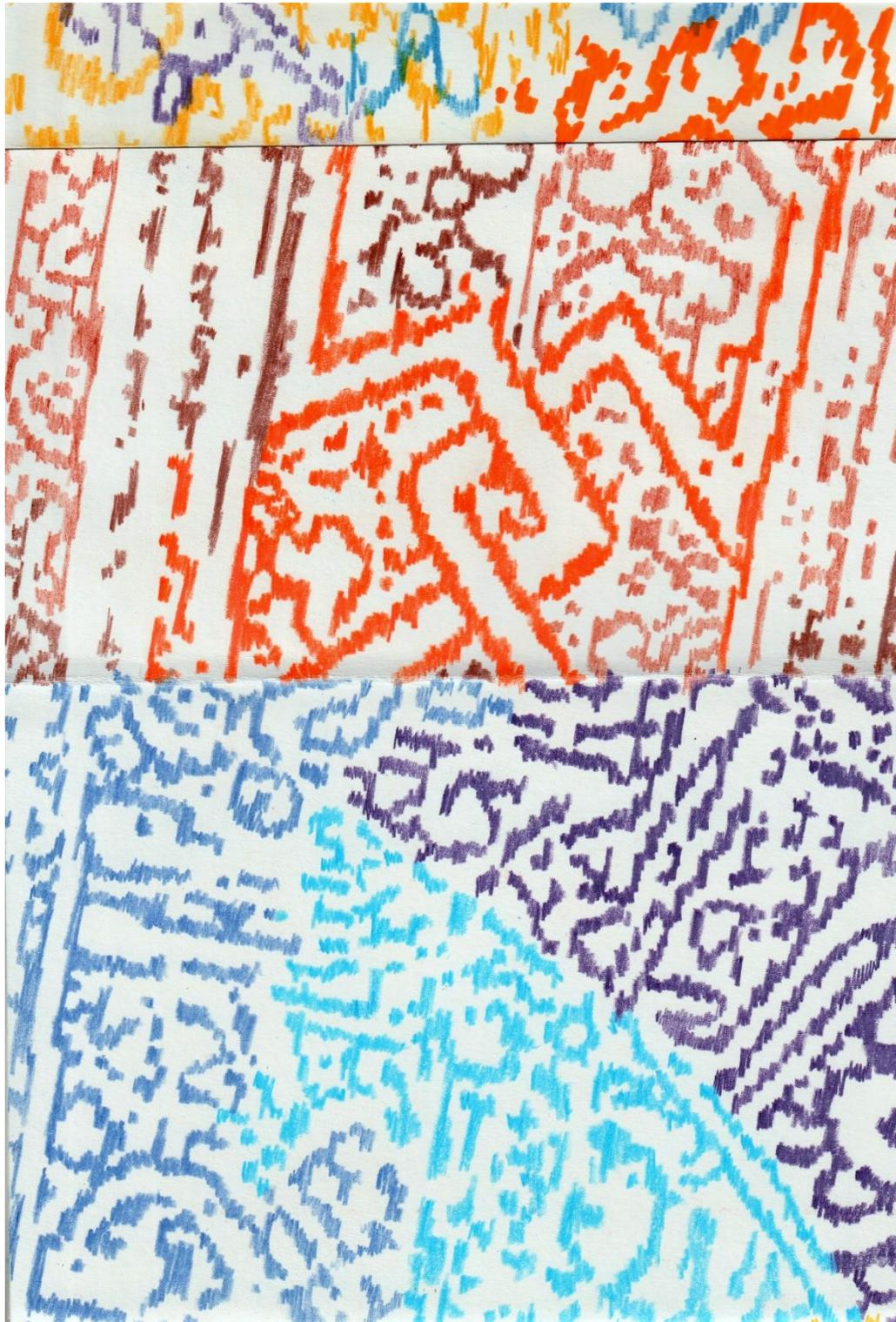
Como investigadora, desde 2013, ha participado en varios proyectos de I+D+i obtenidos en convocatorias públicas y competitivas financiados por programas europeos, nacionales y autonómicos sobre diversos aspectos del *ecosistema* del arte contemporáneo y emergente *glocal* y los nuevos materiales empleados en las producciones artísticas actuales; ha realizado diversas estancias internacionales en relevantes centros de investigación y educación artística superior de Grecia (2009-10), Italia (2014-15) y Brasil (2016); y cuenta con múltiples publicaciones (artículos, capítulos de libros) y ponencias de autoría propia que han tenido lugar en importantes instituciones universitarias y culturales de España, Polonia, Reino Unido, Portugal y Jordania.

## 6. Anexos

Anexo 1: Dibujos que, junto a la Figura 6, completan la obra titulada *Libro de artista, inspiración nazarí* (2020)



[50] *Libro de artista, inspiración nazarí* (detalle), 2020. Ejemplar único desplegable. María Dolores gallego. Lápices de colores sobre papel. 16 x 22 cm (caja-contenedor).



[51] *Libro de artista, inspiración nazarí* (detalle), 2020. Ejemplar único desplegable. María Dolores gallego. Lápices de colores sobre papel. 16 x 22 cm (caja-contenedor).

## Anexo 2

### Comunicación virtual n.1:

AUTORA: Gallego Martínez, María Dolores

TÍTULO: *Trabajar el error estético. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs*

ENTIDAD ORGANIZADORA: Universidad Autónoma de Madrid (UAM)

CONGRESO: *XII Jornadas internacionales Educación Artística en clave 2.0 (2020). Arte y Participación (#JornadaMESOB)*

COORDINACIÓN: Ángeles Saura

FECHA CELEBRACIÓN: 11-31 Mayo 2020

ENLACE JORNADAS: <https://xijornadaeducacionartistica.blogspot.com/>

ENLACE COMUNICACIÓN: <https://www.youtube.com/watch?v=fkPVPvNKtAY>

#### RESUMEN:

Propuesta docente, a modo de *#edupíldoraartística*, lista para ser aplicada en el aula. Así pues, la actividad propuesta usa recursos artísticos como el dibujo, la fotografía y el vídeo. Además, se trata de un proyecto formativo de transferencia universitaria generado en la Facultad de Bellas Artes de Granada – UGR y por la artista María Dolores Gallego para su puesta en práctica por los propios docentes de las asignaturas de Educación Artística y Educación Plástica, Visual y Audiovisual en colegios e institutos.

xijornadaeducacionartistica.blogspot.com/search/label/Trabajar%20el%20error%20estético%20METODOLOGÍA%20DIBUJO%20FOTO%20VÍDEO%...

### XII Jornadas Educación Artística en clave 2.0

INICIO Convocatoria Jornada virtual > 11 mayo 2020 > Arte y Participación

Mostrando entradas con la etiqueta Trabajar el error estético METODOLOGÍA DIBUJO FOTO  
VÍDEO 4:32 Mª Dolores Gallego (Granada/España). [Mostrar todas las entradas](#)

viernes, 24 de abril de 2020

#### Trabajar el error estético METODOLOGÍA DIBUJO FOTO VÍDEO 4:32 Mª Dolores Gallego (Granada/España)

TRABAJAR EL ERROR ESTÉTICO. Pr...  
Ver más ta... Compartir

### TRABAJAR EL ERROR ESTÉTICO. Propuesta docente en torno al dibujo y el uso de las herramientas TICs

Dra. María Dolores Gallego Martínez  
Artista, Investigadora y Profesora de la Universidad de Almería, Dept. de Educación – Área Didáctica de la Enseñanza Plástica, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=fkPVPvNKtAY>

Título: "Trabajar el error estético". Propuesta docente en torno al dibujo y TIC  
Duración: 4:32.  
País: España.  
Ciudad: Granada.  
Centro educativo: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.  
AÑO: 2020.

Seleccionar idioma

INSEA ENDORSED

InSEA President

## Anexo 3

### Comunicación virtual n.2:

AUTORA: Gallego Martínez, María Dolores

TÍTULO: *Arqueología y Dibujo Contemporáneo. Investigación artística con interpretaciones visuales del Patrimonio Íbero*

ENTIDAD ORGANIZADORA: Asociación Cultural Acción Social y Arte - AASA, en colaboración con el Grupo de Investigación HUM-862 y la Universidad de Jaén.

CONGRESO: *I CIVARTES 2020, I Congreso Internacional Virtual de Artes: Diálogos entre las Artes Plásticas y Visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación*

LÍNEA DE PARTICIPACIÓN: Línea 1 - Prácticas artísticas intermedias en la educación/investigación artística

FECHA CELEBRACIÓN: 20-22 Julio 2020

ENLACE JORNADAS: <https://www.civartes.com/>

ENLACE COMUNICACIÓN: <https://congresoaasa.wixsite.com/linea1pagina2/98>

#### RESUMEN:

Nuestro legado cultural sigue siendo una fuente inagotable de inspiración para los creadores actuales. Así pues, el presente proyecto artístico de dibujo contemporáneo se inspira en piezas del patrimonio arqueológico íbero. Siguiendo una *Metodología de Investigación Basada en las Artes Visuales (Arts-Based Research)*, en este trabajo de pesquisa y creación artística, el dibujo y la fotografía son las herramientas empleadas para el estudio, análisis y conocimiento del arte de estos pueblos prerromanos de la Península Ibérica para desarrollar, a posteriori, una labor de expresión, preservación y transferencia de este relevante patrimonio a la sociedad actual y venidera desde una óptica personal y artística. Además, este trabajo aporta una reflexión e interpretación visual sobre nuestro pasado íbero desde la perspectiva de género, visibilizando y resaltando así la importante, activa y plural participación de la mujer en la sociedad y cultura de esta época a través de una serie de obras de nueva creación.



