

EL EMPLEO DEL COLOR EN LAS ESCULTURAS IBÉRICAS

del Museo
Arqueológico
Nacional



CRÉDITOS

IDEA Y TEXTOS:

Teresa Chapa Brunet
Universidad Complutense de Madrid

María Belén Deamos
Universidad de Sevilla

Alicia Rodero Riaza
Museo Arqueológico Nacional

Pedro Saura Ramos
Universidad Complutense de Madrid

Raquel Asiaín Román
Universidad Complutense de Madrid

MAQUETACIÓN Y DISEÑO:

Musaraña Gestión Integral de Museos S.L.
Sandra Márquez.

Esta publicación se enmarca dentro de las actividades de la Semana de la Ciencia 2020 y del convenio entre el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Museo Arqueológico Nacional. Ha contado con la financiación del programa Cuenta la Ciencia de la Fundación General CSIC y ha sido realizado en el marco del Proyecto PGC2018-093600-B-I00 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

CÓMO CITAR:

Chapa Brunet, T.; Belén Deamos, M.; Rodero Riaza, A.; Saura Ramos, P.; Asiaín Román, R., 2020: *El empleo del color en las esculturas ibéricas del Museo Arqueológico Nacional*. Semana de la Ciencia y la Tecnología 2020. <http://hdl.handle.net/10261/222495>



EL RECONOCIMIENTO DEL COLOR EN LA ESCULTURA ANTIGUA

El paso del tiempo tiene efectos muy negativos en la conservación de las esculturas de piedra y afecta en primer lugar a su superficie, que pierde progresivamente colores y pátinas. El resultado es que cuando se producen hallazgos de este tipo en un yacimiento arqueológico, nos encontramos casi siempre con una imagen directamente tallada en la piedra, sin vestigios de otros tratamientos, por lo que identificamos la tonalidad de la escultura con el color de su soporte. Por ello, si cerramos los ojos y pensamos en las magníficas producciones griegas, romanas, y por supuesto ibéricas, lo que nos viene a la mente es un repertorio de figuras blancas, dado que fueron realizadas en mármol o caliza muy clara.

Pero hay un elemento más que refuerza esta visión monócroma “natural”. Y es que la concepción tradicional de la Historia del Arte, en la que todavía nos movemos en parte, ha estado muy influenciada por J.J. Winckelmann, un importante estudioso que a mediados del s. XVIII señalaba cómo la belleza de la estatuaria antigua no solo había que buscarla en las formas y proporciones armónicas, sino en la pureza del blanco del mármol, que imprimía a las piezas brillo, luminosidad y elegancia, conceptos concordantes con la estética artística de la época. La presencia del color, que se venía documentando paralelamente en los hallazgos de muchas excavaciones, no encajaba con estos estándares y quedó sumergida en los registros y anotaciones de los estudios, sin que llegara a cambiar la forma dominante de valorar el color de las figuras a partir de la tonalidad de la piedra en la que estaban realizadas.

Poco a poco, las investigaciones del s. XIX, arrastradas por las crecientes pruebas arqueológicas que documentaban la presencia de colores vivos en las esculturas, llegaron a generar un cierto estado de opinión en favor de su reconocimiento como un rasgo estructural de las imágenes. La publicación de otro gran estudioso, M. Collignon, sobre la policromía en la escultura griega, resume este nuevo punto de vista, aunque no desbanca, ni mucho menos, las propuestas anteriores (Sánchez, 2017).

EL RECONOCIMIENTO DEL COLOR EN LA ESCULTURA ANTIGUA

Habrá que esperar a finales del s. XX para que se produzca un reconocimiento generalizado de la policromía escultórica y se desarrolle un interés activo por sus características y significados. El desarrollo de tecnologías analíticas no destructivas que permiten no solo reconocer las tonalidades, sino detectar su composición e identificar así los pigmentos utilizados, ha apoyado en gran medida este proceso, como también lo ha hecho la fotografía digital y su capacidad para jugar con los diferentes componentes de la imagen, entre ellos, el color.

Estudios claves en este sentido fueron los desarrollados por Brinkmann (2009), materializados en exposiciones itinerantes en las que se mostraban copias de estatuas griegas y romanas revestidas con sus colores originales, lo que suponía un vívido contraste con las apreciaciones que teníamos de las mismas. En España la muestra tuvo lugar en el Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares en 2009/2010, con el título "El color de los dioses", mientras que en otras sedes, como los Museos Vaticanos, fue sugerentemente titulada "Los colores del blanco"



1.

Portada del catálogo "El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua". Museo Arqueológico Regional. Madrid, 2009.



EL COLOR DE LOS DIOSSES

PRIMERAS APRECIACIONES DE COLOR EN ESCULTURAS IBÉRICAS DEL MAN

Entre las esculturas que se exhiben en el Museo Arqueológico Nacional, es imprescindible empezar hablando de la Dama de Elche, la más conocida de todas ellas. Encontrada de forma casual en 1897, fue inmediatamente reconocida como una obra maestra de la escultura antigua, lo que provocó su rápida adquisición por parte del Museo del Louvre. Sin embargo, ya en las primeras apreciaciones de la obra se advierte la presencia de color en su superficie. El erudito ilicitano Pedro Ibarra constató pintura roja en los labios, mitra y túnica, y su comprador, el arqueólogo francés Pierre Paris, señaló que el color amarillento de su superficie podía ser fruto, no solo del tiempo transcurrido, sino de la descomposición de los colores que habían cubierto su superficie, y se lamentaba de la escasa capacidad de la fotografía para registrar estos importantes detalles. En una carta a su colega A. Engel, señala: “La fotografía no muestra la admirable expresión del rostro (...). Es piedra con color rojo en los labios, en la banda frontal, en las vestimentas” (González Reyero, 2007a: 287). La Dama, en todo caso, no fue valorada por estos vestigios, sino por la calidad excepcional de su talla, algo que venía reforzado necesariamente por su primera documentación gráfica, mediante dibujo, grabado y fotografía en blanco y negro, la única disponible en aquel momento.

Como sabemos, la Dama de Elche regresó a España en 1941, como parte del intercambio que el gobierno de Franco, apoyado por el mando alemán, pactó con el gobierno francés de Vichy durante la Segunda Guerra Mundial (García Bellido, 1943). Aunque asignada en principio al Museo del Prado, fue trasladada y reasignada al MAN en 1971. Las analíticas realizadas recientemente han dado resultados sorprendentes sobre su pigmentación, y permiten aportar nuevos datos a lo ya expuesto por P. Paris, detectando ocre amarillo, oropimente y oro en los rodetes y las joyas. Mostraría así una riqueza que resaltaría la magnífica labra de la figura (Gómez et al, 2008).

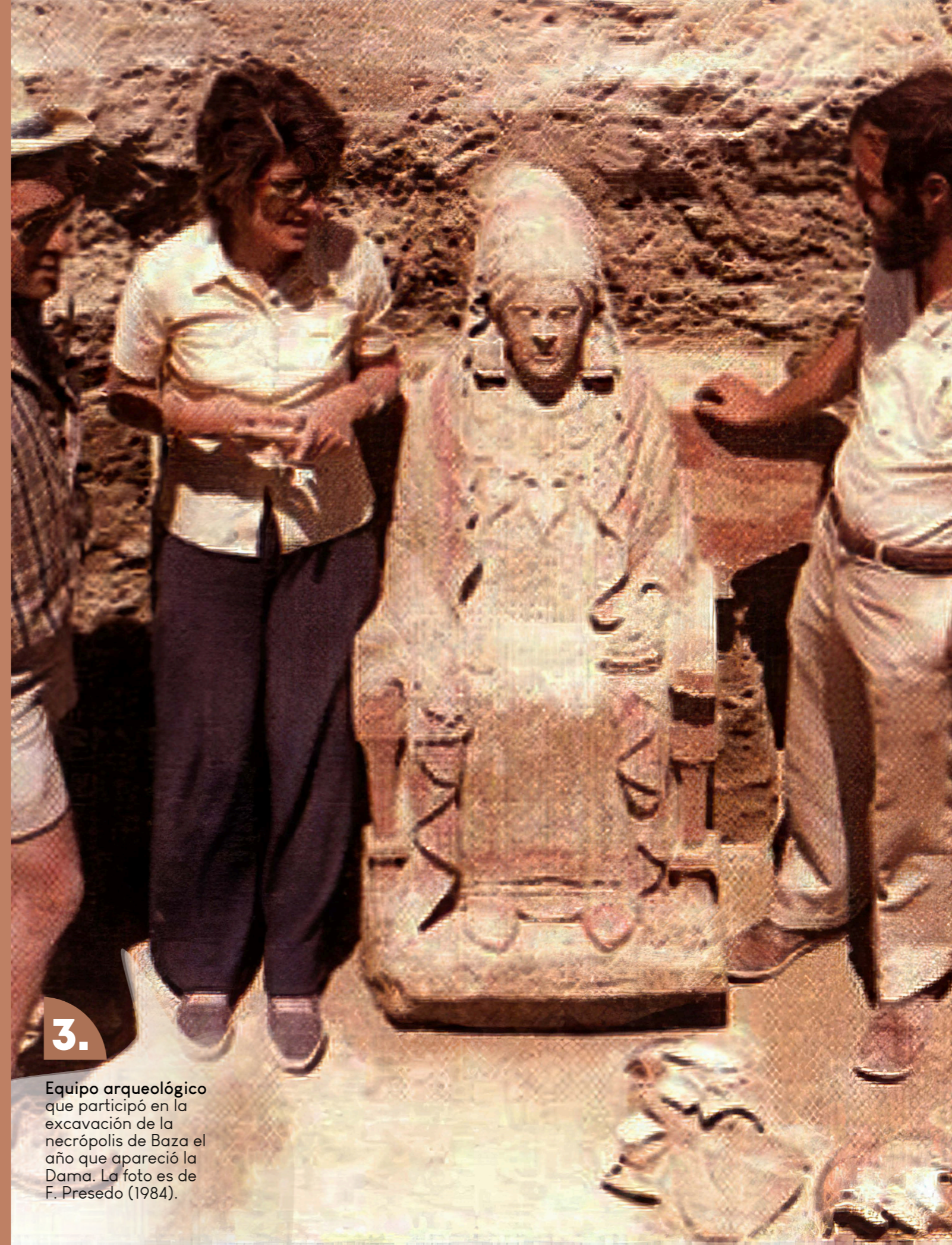


UN CAMBIO RADICAL EN LA VALORACIÓN DEL COLOR: EL DESCUBRIMIENTO DE LA DAMA DE BAZA

Como no podía ser de otra manera, los estudios sobre la escultura ibérica reconocían los ligeros indicios de policromía que ocasionalmente aparecían en su superficie, pero su levedad y la tendencia general de la investigación, hacían que estos detalles se limitaran a formar parte del aparato descriptivo, pero no de la interpretación más extensa de las piezas.

Sin embargo, el día 20 de julio de 1971, a las 10 de la mañana, en la excavación que dirigía F. Presedo, catedrático de la Universidad de Sevilla, en la necrópolis ibérica de Baza, se produjo un hallazgo tan inesperado como excepcional. En una zona de tumbas muy destruidas por los expoliadores y que daba muy pocas esperanzas, apareció contra todo pronóstico una sepultura, la nº 155, en la que se descubrió una figura femenina sentada completa, de tamaño algo menor que el natural. Si el hecho era ya de por sí extraordinario, no menos sorpresa causó en los excavadores que la escultura conservara vivos colores en toda su superficie. La responsabilidad del director de los trabajos y su experiencia previa en Egipto, consiguieron que la conservación fuera excelente, siendo trasladada de forma inmediata a Madrid y tratada durante meses por técnicos del entonces denominado “Instituto Central de Restauración”, hoy “Instituto del Patrimonio Cultural de España” (IPCE) (Presedo, 1973; 1982).

3.



3.

Equipo arqueológico que participó en la excavación de la necrópolis de Baza el año que apareció la Dama. La foto es de F. Presedo (1984).

UN CAMBIO RADICAL EN LA VALORACIÓN DEL COLOR: EL DESCUBRIMIENTO DE LA DAMA DE BAZA

Estos trabajos intentaron despojar a la piedra de su humedad, eliminar los fijadores que se habían utilizado en la excavación para que el color no se perdiera, y consolidar el yeso y la pintura que recubre a la estatua. Precisamente data de ahora la primera identificación de los pigmentos utilizados para el color. El azul era una preparación conocida como “azul egipcio”, un pigmento sintético fabricado con silicato de cobre, que se obtenía cociendo cuarzo con cobre y calcio a temperaturas superiores a los 1000°C. Para el rojo más vivo, utilizado en la vestimenta, se recurrió al cinabrio. Aunque en los textos romanos era descrito como un “color rico”, que debía ser aportado por el cliente, en la Península Ibérica era frecuente en algunos lugares, por lo que su uso fue más generalizado. De hecho existen afloramientos en la cercana Sierra de Baza. Un tono más oscuro de rojo se emplea en el sillón, y fue definido como efecto del empleo de tierras rojas de color ocre. El negro del pelo se atribuyó a carbón de huesos, y se consideró que el aglutinante para los pigmentos sería el propio yeso utilizado para recubrir la figura y servir de base a los colores (Cabrera, 1972).

Estudios posteriores han revisado estas determinaciones utilizando tecnologías avanzadas como el Espectrómetro de Rayos X, que ha ratificado los primeros estudios, aportando además una novedad importante. Sobre los aderezos de la frente, anillos y brazaletes se detectó una finísima lámina de estaño, que daría un aspecto metálico a estas superficies y las presentaría como joyas de plata (Gómez et al. 2010).



LA APLICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL AL ESTUDIO DEL COLOR DE LAS ESCULTURAS IBÉRICAS

Las fotografías, se tomen cuando se tomen, son por sí mismas un documento histórico, ya que captan seres vivos, objetos, edificaciones o paisajes en un momento determinado, a partir del cual todo va a sufrir cambios. Como se ha señalado al principio, la documentación gráfica de las esculturas se basó durante mucho tiempo en la fotografía analógica en blanco y negro, de una calidad a menudo excelente. Sus ventajas son muchas: consiguieron captar imágenes de las esculturas poco después de su descubrimiento, conservándolas en soportes materiales que han llegado a nuestros días. Aunque con numerosos precedentes, la fotografía analógica en color no se popularizó hasta mediados del siglo XX y, en sus dos versiones de negativos y diapositivas, comenzó a complementarse con el blanco y negro en los trabajos arqueológicos.

En la transición hacia el s. XXI se produjo un desarrollo accesible de la fotografía digital, cuyas propiedades han acabado por sustituir prácticamente a la variante analógica. Con ella, los programas de almacenamiento y procesado de imágenes se han hecho más versátiles y sofisticados. La discusión entre si es mejor la fotografía analógica o la digital ha alcanzado al mundo de la Arqueología, resaltando los defensores de la primera su calidad, menor capacidad de manipulación y carácter material, generando archivos que pueden ser conservados a lo largo del tiempo. Además, sus negativos o positivos pueden escanearse, pasando a tener las ventajas de la digitalización. Por su parte, las fotografías digitales han conseguido niveles muy altos de calidad, su visualización es inmediata y su almacenaje ocupa un espacio muy reducido o totalmente virtual. Además, ya sea ventaja o desventaja, según los casos, permite un alto nivel de manipulación informática. En nuestro caso, lo consideramos una ventaja, ya que jugando con las posibilidades que nos ofrecen programas como Photoshop o D-Strech, se pueden apreciar mucho mejor los detalles pintados de algunas piezas. Pongamos dos ejemplos:

a. EL SILLAR DE LOS GUERREROS DE OSUNA

Adquirido por A. Engel en 1902 a la persona que había practicado excavaciones junto a la muralla de la antigua Vrso antes de las campañas dirigidas por aquel investigador y P. Paris (Engel y Paris, 1906). Como la Dama de Elche, fue enviado al Museo del Louvre y volvió a España en 1941. El guerrero situado en la cara izquierda del sillar viste una túnica corta, que en la zona del cuello muestra un pespunte blanco de tiras cruzadas que delimita el color rojo de la túnica. La excelente foto en blanco y negro publicada por García y Bellido (1943: Lám. XXI), probablemente algo retocada en este punto, nos revela las tiras cruzadas pero no puede reproducir el color. Este puede advertirse con una observación directa de la pieza, aunque la iluminación y la pátina no permiten apreciar su vivacidad. Una fotografía digital convencional da prueba de este hecho, mientras que otra, iluminada con luz polarizada cruzada, aplicando un filtro tanto al foco como a la cámara, resalta los colores evitando los brillos.

5.

b. LA DAMA DE BAZA

Al llegar a Madrid, la Dama fue fotografiada con detalle tras el proceso de restauración. La primera publicación, en 1973, asumió el coste de las fotografías en color por la novedad que suponía este hallazgo, pero más adelante, cuando se publica la Memoria completa de la excavación en 1982, las imágenes incluidas, aunque excelentes, son todas en blanco y negro. La descripción que hizo F. Presedo en la primera obra fue muy completa, atendiendo al conjunto de los aspectos iconográficos de la figura. Sin embargo, no todos los detalles pudieron apreciarse entonces con claridad. Ya se ha señalado la presencia de estaño sobre la joyería, un aspecto casi indetectable a simple vista. En general, la presencia de otros rasgos de color también quedaba muy matizada por la pátina exterior de la escultura, y en su inspección directa, solo llega a determinar algunas “rayas rojas” entre los colgantes de los collares, “formando un trazado geométrico” (Presedo, 1973: 43). La fotografía digital ha permitido definir esa decoración como cordones rojos con cuentas o nudos, que forman un dibujo sobre el lado derecho del busto y se prolongan bajo las lengüetas del collar.

Hoy día sigue siendo difícil apreciar esta decoración a simple vista, salvo que estemos advertidos de que existe, pero tanto con D-Strecht como con Photoshop el resalte del color rojo permite apreciarla con total claridad y abordar su naturaleza y finalidad, que en principio entendemos como un elemento profiláctico.

6.

1.



2.



3.



5.

GUERRERO DE OSUNA

1. Imagen en blanco y negro (García y Bellido, 1943, Lam. XXI);

2. Fotografía sin tratar (Autora: Teresa Chapa);

3. Fotografía aplicando luz polarizada (Autor: Pedro Saura).

BUSTO DE LA DAMA
DE BAZA

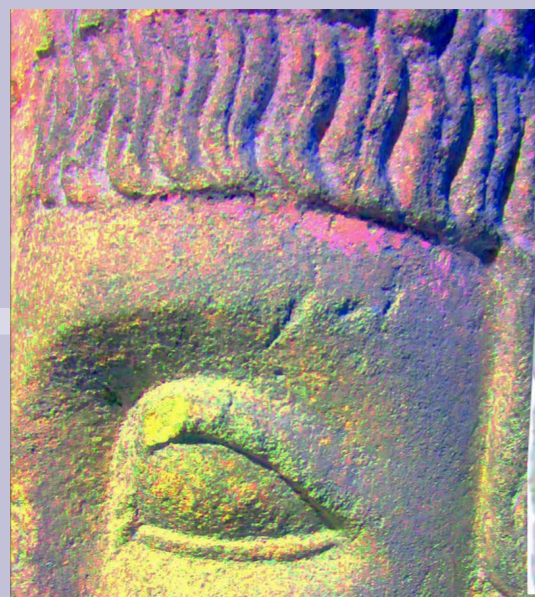
1. Fotografía con luz polarizada
(Autor: P. Saura);
2. Imagen aplicando el filtro YRD de D-Stretch;
3. Imagen con resalte diferencial del color rojo en el programa Adobe Photoshop
(Autor: P. Saura).



OTRAS ESCULTURAS CON EFECTOS DE COLOR

Teniendo en cuenta lo que llevamos visto hasta ahora con las piezas comentadas, lo que debemos pensar es que todas las esculturas que podemos admirar en el MAN estaban en su día ricamente coloreadas. Aunque hayan perdido ahora su pigmentación en gran medida, lo cierto es que varias presentan todavía algunos vestigios. Podemos empezar por la **Dama del Cerro de los Santos**, en cuyo cuello y frente los trabajos de conservación y limpieza realizados han permitido documentar la presencia de color rosáceo, indicando la tonalidad de la piel (Blanco et al, 2015). Este hecho anima a pensar que todos los exvotos depositados en este santuario fueron pintados más o menos delicadamente para aproximarse lo más posible a la imagen de los fieles que allí acudían.

7.



7.

GRAN DAMA
OFERENTE DEL
CERRO DE LOS
SANTOS

Derecha: Línea de color sobre el cuello de la túnica resaltada mediante D-Stretch LAB;

Izquierda: Zona de color rosáceo en la frente. D-Stretch filtro YBK. Fotos: (MAN).

OTRAS ESCULTURAS CON EFECTOS DE COLOR

Ya se ha citado el caso de la esfinge de El Salobral (Albacete), que formaba pareja con otra similar, todavía conservada en el Museo del Louvre. El tratamiento que se llevó a cabo implicó la detección de pintura en su superficie. El color ¿pardo-rojizo?, que debió considerarse adecuado para un cuerpo de felino, se extiende sobre el cuerpo, mientras que en el ala apenas quedan vestigios. Los trabajos desarrollados en el MAN llegaron a tomar muestras de las zonas coloreadas, documentando algo de yeso y tierras rojas ferruginosas (Manso et al. 2001).

8.

Igualmente, las tareas de conservación y montaje realizadas con motivo de la reforma del MAN entre 2008 y 2014, se centraron en el monumento de Pozo Moro (Albacete), una obra fundamental para entender los procesos de formación ideológica del mundo ibérico. Se diseñó una nueva estructura de soporte y se siguieron las investigaciones centradas en su arquitectura e iconografía para su remontaje. Uno de los resultados de la limpieza aplicada a los sillares del monumento fue la detección de levísimas manchas de colorante rojo que, como en el caso anterior, fueron identificados como la aplicación de cinabrio y tierras rojas (Jabaloyas y Guerra-Librero, 2015). Impresiona pensar en el aspecto que tendría el monumento recién realizado, con sus sillares y figuras pintados de vivos colores.



8.

ESFINGE DE EL SALOBRAL

1. Color resaltado mediante Adobe Photoshop;
2. Resalte de color mediante D-Stretch LAB.
Fotos: T. Chapa.

OTRAS ESCULTURAS CON EFECTOS DE COLOR

Podríamos seguir hablando de esculturas con el mismo tipo de colorantes documentados, como la Dama de Galera en su trono entre esfinges (González Reyero, 2007b), pero vamos a terminar este trabajo con otro tipo de fórmula utilizado en la escultura ibérica para realzar las figuras talladas dándoles color y luminosidad. Se trata de los elementos añadidos a las imágenes, no conservados en ningún caso, pero cuya huella seguimos por las marcas que su inserción ha dejado en algunas piezas.

Podemos señalar entre ellas dos ejemplos alicantinos. El **grifo de Redován**, que debió ser una pieza excelente. Aunque ha llegado a nosotros muy mutilada, presenta un orificio de 3 cm de profundidad situado sobre la palmeta que corona su frente (García y Bellido, 1943: 145-146). Su forma y localización evidencian una intencionalidad en su realización, posiblemente relacionada con la inserción de un elemento de vástago cilíndrico que complementara la citada palmeta.

9.

9.

CABEZA DE GRIFO
DE REDOVÁN

Se aprecia el
orificio realizado
sobre el centro de
la palmeta frontal
(Foto: Fernando
Velasco Mora.
MAN).



OTRAS ESCULTURAS CON EFECTOS DE COLOR

También la **esfinge de Agost** (Olcina y Ramón, 2009) debió de llevar al menos un elemento añadido, situado entre la frente y la diadema. La marca que ha dejado es horizontal, algo más ancha en la zona frontal. Por las huellas de raspado que ha dejado y que seguramente se produjeron al ponerla y sobre todo al quitarla, podría tratarse de una pieza metálica que complementara la decoración de la diadema, enriqueciendo a la figura.

10.

Volviendo a la pintura, terminamos esta revisión de piezas, que ni mucho menos agota los ejemplos que podríamos aducir para la escultura ibérica, con la **cierva de Toya** (Cabré, 1925). En este caso no se conservan restos de pigmentación apreciables a simple vista, pero ciertos detalles nos llevan a pensar en que tuvo una decoración pintada. Observando la pieza con detalle, veremos dos líneas paralelas que marcan la parte superior de la espalda del animal, así como numerosos rebajes más o menos circulares que se distribuyen tanto entre las líneas como por los laterales de la figura. Si aplicáramos imaginariamente pintura sobre líneas y rebajes, el diseño coincidiría con la coloración blanca que presentan los cervatillos en los primeros meses de vida. El tamaño de la pieza y la longitud voluntariamente exagerada de las patas, parece confirmar que el escultor quiso representar un animal muy joven, marcando con incisiones las zonas que, en el caso de buscar una representación más realista, se rellenarían de color blanco, resaltando sobre el resto de la figura.

11.



10.

DETALLE DE LA CABEZA DE LA ESFINGE DE AGOST

Se aprecia la marca dejada por la diadema (Foto: T. Chapa).



11.

CIERVA DE TOYA

Se marcan las tenues líneas y se aprecian los rebajes realizados sobre su cuerpo (Foto: T. Chapa).



CONCLUSIONES

Hace no tanto tiempo estudiábamos las esculturas ibéricas como fruto de artistas que se limitaban a extremar la calidad de su talla. Sin embargo, ahora sabemos que sus talleres no debieron concebir que una obra se considerara terminada y fuera entregada sin llevar una rica decoración pintada. Esta tenía como objetivo acercar la figura representada a la realidad en el caso de las representaciones humanas y animales, y al aspecto imaginado en el caso de los animales fantásticos. Parece que la escultura de la Dama de Baza busca aproximarse lo más posible a su modelo humano, y que tanto su fisonomía como sus vestimentas y el trono en el que se sienta responderían a unas características reales. Por extensión, podríamos pensar lo mismo de las otras damas, de Elche y Cerro de los Santos, reconociendo que la riqueza y complejidad de sus adornos y ropajes estaría resaltada por las tonalidades que los cubrían. Buscar los colores apropiados no siempre fue sencillo y conocer las técnicas para la obtención de los pigmentos sería motivo para otro estudio, como también lo sería el indagar sobre el simbolismo que los diversos colores tenían en la imaginería ibérica. Sin duda, son objetivos para un próximo trabajo.

REFERENCIAS

Blanco, M.; García, M. A.; Montero, J.; del Egado, M.; Antelo, T.; Bueso, Anaya, M. A.; Marco, L.; García Martínez, E.; Moreno Cifuentes, M.A. 2015: "Metodología y estudios analíticos en la intervención de la Gran Dama Oferente del Santuario del Cerro de los Santos, Montealegre del Castillo (Albacete)". *La Ciencia y el Arte V. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*. Ministerio de Educación, Cultura y Departe. Madrid: 102-120.

Brinkmann, V., 2009: "La investigación sobre la policromía de la escultura en la Antigüedad. Introducción a la exposición". En *El color de los dioses. Catálogo de la Exposición*. Museo Arqueológico Regional (18-diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: 21-32.

Cabré, J., 1925: "Arquitectura Hispánica. El sepulcro de Toya". *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1: 73-101.

Cabrera Garrido, J.M., 1972: *Conservación y restauración de una escultura en piedra policromada del s. IV a.C Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*. 12: 23-34.

Engel, A.; Paris, P., 1906: "Une forteresse ibérique à Osuna (Fouilles de 1903)". *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*. XIII (4): 357-491.

García Bellido, A., 1943: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Gómez, M.; Juanes, D.; Navarro, J. V.; Martín de Hijas, C.; del Egado, M.; Algueró, M.; González, E. y Arteaga, A., 2008: "Revisión y actualización de los análisis de la policromía de la Dama de Baza. Comparación con la Dama de Elche". *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español* 8: 211-221.

Gómez, M.; Navarro, J. V.; Martín de Hijas, C.; del Egado, M.; Algueró, M.; González, E.; Arteaga, Á., 2010: "La escultura de Baza: materias, pátinas y policromía". En T. Chapa e I. Izquierdo (Coords): *La Dama de Baza. Un viaje*

femenino al más allá. *Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, 27-28 de noviembre 2007)*. Ministerio de Cultura. Madrid. 103-117.

González Reyero, S., 2007a: *La fotografía en la Arqueología Española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Real Academia de la Historia. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

González Reyero, S., 2007b: "La Dama de Galera. Creación, transformación iconográfica e incidencia en las dinámicas sociales". *Rivista di Studi Fenici* 35: 141-160.

Jabaloyas Grau, J. D. y Guerra-Librero Fernández, F., 2015: "Monumento funerario ibérico de Pozo Moro. Desmontaje, conservación, restauración y nuevo montaje". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 33: 67-97.

Manso Martín, E.; Moreno Cifuentes, M.A.; Rodero Riaza, A.; Navarro Gascón, J.V., 2001: "La esfinge de El Salobral. Análisis y tratamiento de restauración". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 19: 42-49.

Olcina Doménech, M. y Ramón Sánchez, Julio J. (eds), 2009: *Huellas griegas en la Contestania Ibérica*. MARQ Museo Arqueológico de Alicante. Alicante.

Presedo Velo, F., 1973: *La Dama de Baza*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Presedo Velo, F., 1982: *La Necrópolis de Baza. Excavaciones Arqueológicas en España* 119. Ministerio de Cultura, Madrid.

Presedo Velo, F., 1984: "Así encontré la Dama de Baza". *Los Iberos. Cuadernos de Historia* 16 nº 31: 28-31.

Sánchez Fernández, C., 2017: "Los blancos mármoles de Grecia". En Juan Piquero Rodríguez y Jesús Quílez Bielsa (eds.): *Desmontando mitos ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?* Sociedad Española de Estudios Clásicos. Madrid: 73-90.