

Teresa CHAPA BRUNET ^a e Isabel IZQUIERDO PERAILE ^b

Talleres de escultura ibérica en piedra: a propósito de algunos ejemplos del sureste peninsular

RESUMEN: Este trabajo estudia la definición arqueológica de los talleres de escultura ibérica en piedra. Este tema se valora a través de un caso de estudio: los cipos decorados con relieves procedentes de las necrópolis del Corral de Saus (Moixent, Valencia) y Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). Se propone la presencia de un mismo escultor o taller que desarrolló un prototipo de jinete con encargos en ambos lugares. Este caso se analiza desde una perspectiva regional dentro del marco de relaciones de los talleres del sureste peninsular durante el Ibérico Pleno y discute la posible movilidad de artistas y artesanos en esta zona.

PALABRAS CLAVE: Edad del Hierro, Cultura Ibérica, escultura en piedra, talleres de escultura, movilidad de artesanos, Sureste de España, Corral de Saus, Coimbra del Barranco Ancho, El Cigarralejo, Cabecico del Tesoro.

Iberian sculpture workshops in stone: some examples of the peninsular Southeast

ABSTRACT: This paper studies the archaeological definition of stone sculpture workshops during the Iron Age Iberian Culture. This topic is valued through a case study: the four-sided stelae decorated with reliefs found at the Iberian cemeteries of Corral de Saus (Moixent, Valencia) and Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). We propose the presence of a sculptor or workshop working at both sites, developing a successful iconographic model of a horseman that was requested at several places. This case is analyzed within a regional perspective focused on the South-East of the Iberian Peninsula, between the fourth and third centuries BC., discussing the mobility of these specialized artists and craftsmen.

KEY WORDS: Iron Age, Iberian culture, Stone sculpture, Sculpture Workshops, Artisan Mobility, Southeast Spain, Corral de Saus, Coimbra del Barranco Ancho, El Cigarralejo, Cabecico del Tesoro.

a Universidad Complutense de Madrid | tchapa@ghis.ucm.es
Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto “Escultura ibérica: estudio iconográfico, tecnológico e historiográfico” (HUM2007-60074) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

b Ministerio de Cultura, Madrid | Isabel.izquierdo@mecd.es
Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “De lo real a lo imaginario. II. Aproximación a la fauna ibérica de la Edad del Hierro” (HAR2008-03010) (www.florayfaunaiberica.org) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Agradecemos a Helena Bonet y Manuel Gozalbes su apoyo en el estudio del cipo de Corral de Saus en Valencia. Igualmente, agradecemos a Emiliano Hernández y Enrique Baquedano las facilidades dadas para el estudio del cipo de Coimbra del Barranco Ancho durante su exhibición temporal en el Museo Arqueológico Regional de Madrid (agosto 2011).

1. INTRODUCCIÓN: LOS TALLERES ESCULTÓRICOS Y SU RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO

La palabra “taller” tiene, en los diccionarios más conocidos, españoles e internacionales, dos acepciones que son relevantes en el estudio de la escultura. La primera se refiere al “sitio donde se trabaja en una actividad manual” y la segunda, al “conjunto de colaboradores de un maestro”.¹ Ambas han sido empleadas en el estudio de los talleres escultóricos ibéricos. A la primera responde la definición de Ruano y Blech (1999: 597): “... un lugar en el que trabajan varias personas con el mismo material... y dirigidas por un artesano con mayores conocimientos dentro de los marcos de la tradición”. A la segunda se aproxima la de Izquierdo (2000: 372): “... un conjunto de artesanos que trabajan bajo la supervisión de un maestro que diseña, inspira o da personalidad a toda la producción, que puede pasar de una generación a otra”. Revisaremos el empleo de ambas acepciones por parte de los especialistas, así como las evidencias arqueológicas que las sustentan, para pasar finalmente a proponer un ejemplo específico en el que podría reconocerse un taller concreto en el área sureste peninsular.

Comenzando con la acepción del taller como un lugar de trabajo, coincidimos con Heilmeyer (2004) al afirmar que son muy escasos los estudios que intentan sistematizar las características propias de este tipo de espacios, siendo una excepción el trabajo de Tournavitou (1988) para el contexto palacial micénico. Según esta autora, la mayoría de los talleres están a nivel del suelo y tienen acceso a la luz solar. Su reconocimiento arqueológico no se basará en las características de su estructura arquitectónica, sino más bien en su contenido. En ellos puede haber materia prima para afrontar los encargos, piezas a medio trabajar, materiales desechados, objetos terminados e instrumental, que dado su carácter valioso sólo se encontrará en caso de destrucción brusca del edificio. En éste y otros contextos sociales, es frecuente que el dueño o encargado del taller viva en el mismo lugar.

La presencia de estancias, áreas o construcciones en las que los escultores ibéricos trabajaran de forma permanente sigue siendo una incógnita, aunque esto se deba en gran medida a la falta de excavaciones en extensión en los asentamientos y, sobre todo, en sus áreas marginales o suburbiales, más adecuadas a la disponibilidad de medios de acceso y de espacio para introducir y trabajar la materia prima. Estas características también han afectado a zonas mejor conocidas, como la propia Grecia, donde esta actividad estaba muy extendida, tanto en los núcleos urbanos como en los santuarios. Cabe citar los ejemplos de Atenas (Young, 1951: 160), Paros (Efstratiou, 2000), Olinto (Cahill, 2002: 128), Afrodiasias (Rockwell, 1991) o Delos, donde se pudieron determinar tres tipos de talleres diferentes, cada uno de ellos dedicados a trabajos específicos (Jockey, 1995). Como se señalaba antes, su reconocimiento arqueológico se ha debido a la presencia conjunta de esculturas a medio trabajar, esbozos, desechos de talla y almacenamiento de productos finalizados.

Desde luego, esta primera definición ceñida al lugar, admite muchas matizaciones, puesto que en general el trabajo de los escultores no se limita al uso de talleres permanentes. Por ello, algunos autores como Heilmeyer (2004: 404) prefieren hablar de “sitios de trabajo”. Son tres los principales ámbitos, normalmente complementarios, en los que los escultores desarrollan su oficio: la cantera, el taller propiamente dicho y el lugar de destino de las obras. A ello habría que añadir, en algunos casos, la prospección necesaria para localizar los afloramientos adecuados de materia prima, lo que no es un aspecto que deba ser minusvalorado. En el caso ibérico, la única pieza que nos informa sobre la posible fase de desbastado de las esculturas directamente en cantera es una cabeza inacabada localizada en la zona de El Ferriol, al norte de Elche (fig. 1, 1). De estos afloramientos, como confirman las analíticas, se extrajo la piedra para muchas de las esculturas ibéricas de esta zona (Rouillard et al., 2010). Esto parece confirmar que las imágenes podían pasar por un primer trabajo de desbaste junto al área de extracción de los bloques de piedra, lo que presenta grandes ventajas al proceso de producción, al disminuir el tamaño del bloque a transportar y aliviar significativamente su peso.

En cuanto a la presencia de espacios dedicados específicamente al trabajo de la piedra, todavía no se ha localizado en la geografía ibérica ninguno que pueda interpretarse como un taller permanente. Finalmente, en lo que se refiere al trabajo a pie de obra, contamos con escasos ejemplos demostrables, aunque suficientes para

1 Las definiciones se han consultado en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (RAE) y en el Diccionario de Uso del Español de María Moliner.

atestiguar que era una actividad habitual. En el monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea, 1983: lám. 30) se recuperó un león inacabado (fig. 1, 2) cuya superficie no llegó a pulirse, mostrando indicios claros del cincel utilizado en la labra. Tampoco se habían definido detalles, como los dedos de la garra trasera. Todo esto indica que las esculturas se labraron allí total o parcialmente, siendo fácil que en una necrópolis de empedrados tumulares los restos de talla se enmascaren en el material constructivo de estas estructuras. Un ejemplo de aprovechamiento es el que presenta el túmulo que recubría la cámara de Toya (Fernández Miranda y Olmos, 1986: 11 y 14), donde se habían incluido los fragmentos de piedra derivados del tallado de los sillares de la obra. También en la necrópolis del Corral de Saus se advirtió la presencia de abundantes restos de talla durante el proceso de excavación, especialmente entre las dos grandes tumbas escalonadas (Aparicio, 1984: 195), restos pertenecientes probablemente a su reutilización o adecuación para ser amortizadas en las estructuras tumulares, tras su vigencia en un paisaje monumental anterior.

Entre las dos definiciones básicas de taller que hemos recogido, una de ellas centrada en el espacio de trabajo y la otra en el equipo humano, hay una diferencia fundamental implícita, vinculada a la movilidad reconocida para los escultores, que en el primer caso estarían básicamente radicados en un centro, mientras que en el segundo se desplazarían siguiendo las ofertas de la clientela, sin tener necesariamente una oficina abierta de carácter permanente (Burford, 1972: 80). Ambos modelos admiten matizaciones que no les hacen incompatibles, y en cualquier caso deben ser coherentes con el modelo político y socioeconómico del grupo que encarga y emplea las esculturas y sus monumentos.

En este sentido cabe introducir el concepto “tecno-estilístico” de taller. Y es que junto al reconocimiento de un maestro específico y sus aprendices o imitadores, hay que tener también en cuenta los estilos que definen a las ciudades y territorios, fruto de la interacción de la originalidad y habilidad individual, su nivel técnico, los gustos de una población y/o de su élite, y los condicionantes que imponen las materias primas locales. Todo ello da lugar a producciones que se consideran como auto-representativas, formando parte del conjunto de rasgos identitarios del grupo social o, al menos, de parte de él.

En un modelo teórico, la hipótesis de que las manifestaciones escultóricas deben ajustarse a unos modelos y gustos pre-establecidos, reduce la presencia de escultores foráneos, acostumbrados a otros estándares y no familiarizados con la materia prima local, lo que es un factor limitador de importancia. Por tanto, probablemente

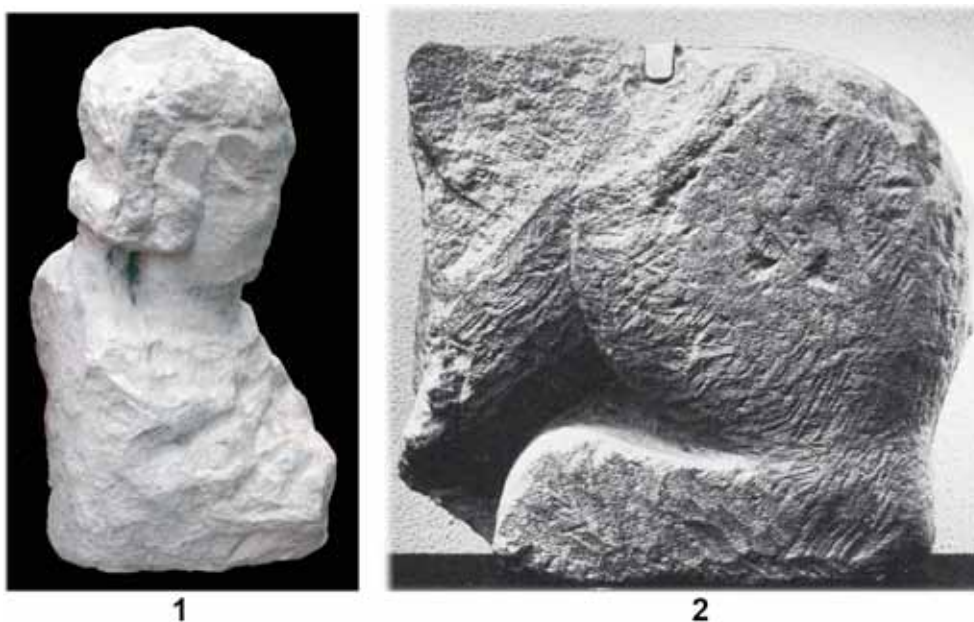


Fig. 1. Esculturas inacabadas: 1. Busto de El Ferriol, Elche. Museo Monográfico de La Alcudia de Elche (foto: T. Chapa); 2. Cuerpo de león inacabado de Pozo Moro, Albacete (foto: Almagro-Gorbea, 1983: lám. 30d).

sólo en casos excepcionales se encargaron monumentos a escultores procedentes de otros territorios. En estas circunstancias se encontrarían aquellos encargos que buscaran estándares de calidad fuera del alcance de los artesanos locales, los que necesitaran incorporar un mayor número de escultores de los disponibles localmente a causa de la envergadura de la planificación constructiva, o aquellos que desearan ajustarse a patrones foráneos por causas que pudieron ser variadas. Lo más habitual sería, por tanto, la existencia de un grupo de escultores lo suficientemente numeroso como para hacer frente a la demanda ordinaria, y dada su capacidad de movilización, esta demanda debería proceder de un territorio que, aunque pudiera ser amplio, tendría en general una coherencia, o al menos una compatibilidad, tanto política como técnica y estética.

El reconocimiento individual de los maestros escultores ibéricos no puede basarse en sus firmas, práctica desconocida en este territorio, e incluso excepcional en ambientes como el griego, mucho más acostumbrados al empleo de la escritura sobre piedra (Goodlett, 1991; Viviers, 2006). Por tanto, la definición de los talleres regionales debe fundamentarse en el reconocimiento de determinados modelos técnicos, formales y estilísticos comunes, que se asumen con variaciones limitadas en un entorno geográfico próximo. Dentro de esta “cultura común” podría reconocerse un maestro o taller concreto si podemos detectar ciertos diseños y fórmulas de trabajo que muestren una cierta originalidad desarrollando un “sello de autor”.

Esta metodología de estudio de los talleres escultóricos es, en palabras de Ridgway (1977: 284), la más viable –puesto que depende del análisis de la obra final conocida–, pero también la más subjetiva. No hay que olvidar que son muchos los factores que interaccionan en la manufactura de un monumento escultórico, como la determinación canónica de unos modelos ajustados a la norma artística e ideológica, los gustos particulares de los clientes, las capacidades técnicas y creativas del escultor, y por supuesto, la disponibilidad de fondos, materia prima, espacio adecuado y tiempo necesario para su realización.

Basándose generalmente en paralelismos formales y estilísticos, son varios los autores que han propuesto la existencia de talleres o, más exactamente, de “centros de producción” de arquitectura y estatuaria ibérica. Almagro-Gorbea (1987: 215 y 228) define el triángulo formado por Mula-Murcia-Jumilla como un área de distribución de pilares-estela de la misma tipología, añadiendo a este grupo el hallazgo de Corral de Saus. Sin embargo, considera prematuro dictaminar si se trata de un mismo taller o de la plasmación de un mismo modelo por talleres diferentes. En esta misma zona (fig. 2), León (1998: 36-49) individualiza el taller de Verdolay-Murcia-Mula, que entroncaría con el de Elche-Alicante. Alude como prueba de ello a las semejanzas entre el león de Coy (Murcia) y el grifo de Cabezo Lucero (Alicante), o a los cercanos vínculos entre los exvotos equinos de El Cigarralejo y los caballos del cipo de Jumilla (Murcia).

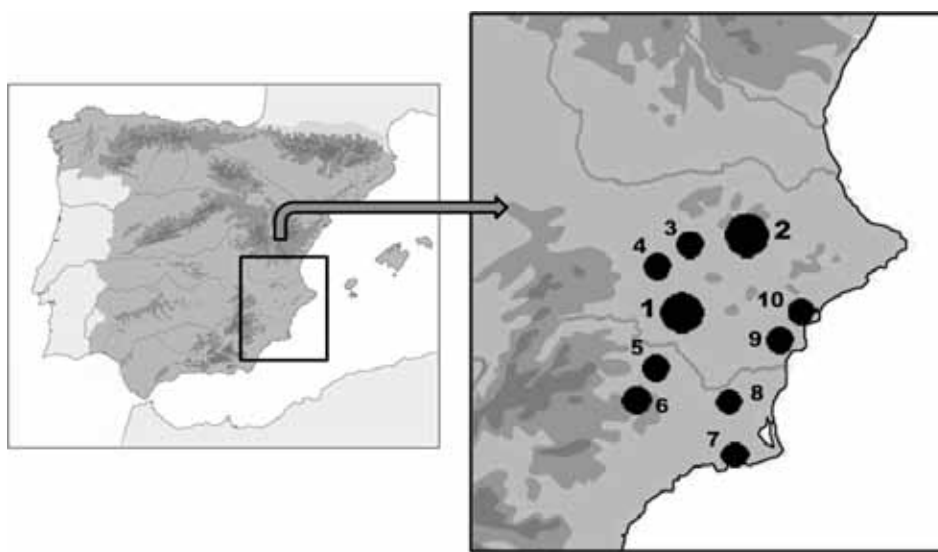


Fig. 2. Mapa con los principales yacimientos citados 1. Coimbra del Barranco Ancho; 2. Corral de Saus; 3. Cerro de los Santos; 4. Pozo Moro; 5. El Cigarralejo; 6. Coy; 7. Los Nietos; 8. Cabecico del Tesoro; 9. El Ferriol; 10. La Albufereta.

Por su parte, Izquierdo (2000: 379-380) reconoce un taller con centros en Verdolay (Cabecico del Tesoro) y Mula (Cigarralejo), con los que se relacionarían mediante artesanos itinerantes otros yacimientos, como los de Jumilla (Coimbra del Barranco Ancho y El Prado), Cerro de los Santos, Corral de Saus, Los Nietos y Coy. La presencia repetida en todos ellos de pilares-estela con morfologías y decoraciones muy cercanas sería uno de los argumentos para reconocer esta “comunidad escultórica”, aunque pueden enumerarse otros rasgos más específicos, como el gusto por ciertas decoraciones vegetales, la presencia de figuras humanas “tumbadas”, la decoración en relieve o los remates zoomorfos. En este trabajo seguiremos estas pistas, pero centrándonos en un tipo de monumento más concreto, como es el cipo con relieves.

2. UN CASO DE ESTUDIO: LOS CIPOS DE CORRAL DE SAUS (MOIXENT, VALENCIA) Y COIMBRA DEL BARRANCO ANCHO (JUMILLA, MURCIA)

Estas dos piezas son bloques prismáticos rectangulares con decoración, al menos, en uno de sus lados largos (fig. 3, 1 y 2). El hallazgo valenciano, que se remonta a 1971, fue el primero que se dio a conocer, y en su momento fue calificado como “estela”, “losa” o “bloque paralelepípedo”, término éste que ya subrayaba su carácter cúbico. El bloque presenta evidentes huellas de cincel en todas sus caras, que han borrado la superficie



Fig. 3. 1. Cipo de Corral de Saus (foto: Museu de Prehistòria de València); 2. Reconstrucción del monumento al que pertenece el cipo de Jumilla (foto: J. Gómez Carrasco en García Cano y Page del Pozo, 2011: 169).

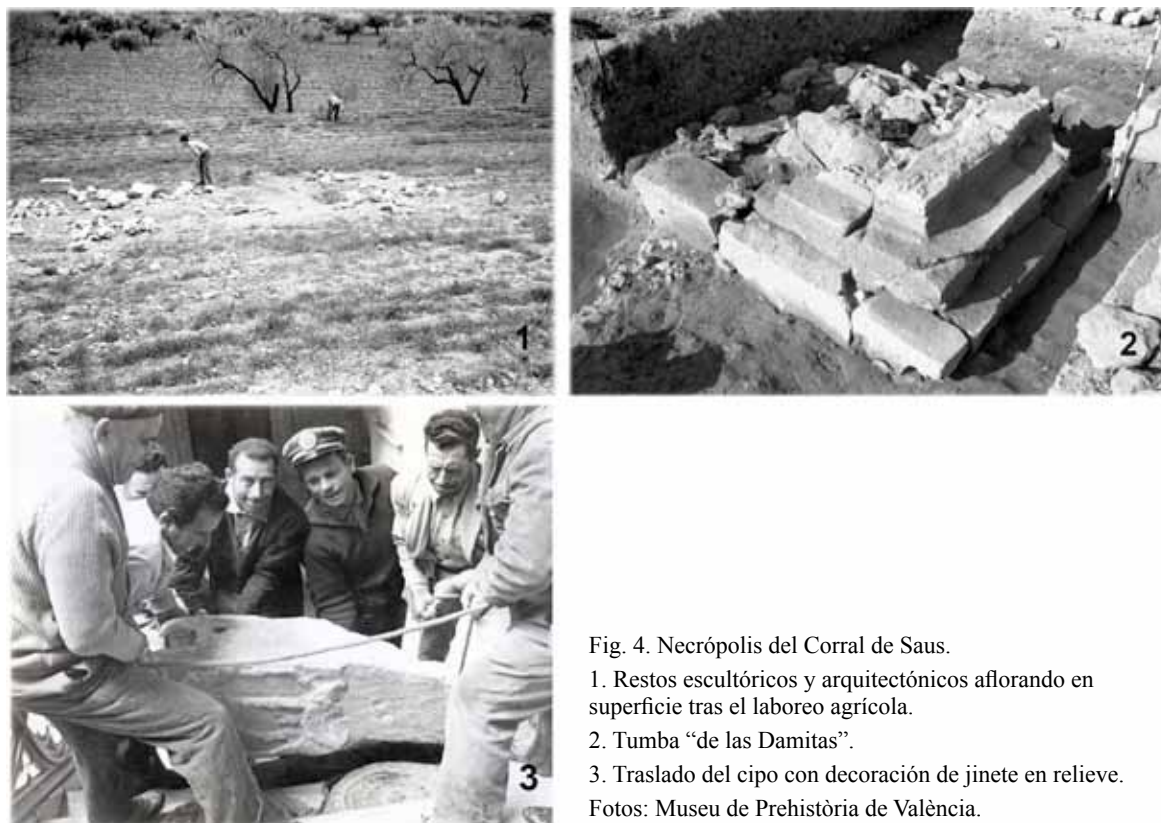


Fig. 4. Necrópolis del Corral de Saus.

1. Restos escultóricos y arquitectónicos aflorando en superficie tras el laboreo agrícola.

2. Tumba “de las Damitas”.

3. Traslado del cipo con decoración de jinete en relieve.

Fotos: Museu de Prehistòria de València.

original. Sólo en uno de sus lados se ha conservado parte de una figura en relieve. Esta acción destructiva impide saber si la decoración se limitaba únicamente a esta cara o si los relieves se extendían también por los demás lados.

Diez años después, en julio de 1981, fue localizado el ejemplar de la necrópolis del Poblado, en el conjunto de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). Desde el comienzo se denominó a esta pieza como “cipo” (Muñoz, 1987: 231, con la bibliografía anterior), a pesar de que pronto se apreció que formaba parte de una estructura arquitectónica más compleja del tipo “pilar-estela” (García Cano, 1994; Izquierdo, 2000: 100-104). La similitud estructural de ambas piezas no ha pasado desapercibida, por lo que el término “cipo” se ha aplicado también al hallazgo del Corral de Saus (Izquierdo, 2000: 278). Nuestra intención es subrayar el hecho de que las coincidencias entre ellas se extienden también a los aspectos decorativos, de forma que podemos estar ante una producción de taller o al menos ante la repetición canónica de un modelo en dos monumentos diferentes. Revisaremos con detalle cada uno de los casos, para luego analizar esta correlación basándonos en los datos disponibles.

2.1. Corral de Saus (Moixent, Valencia)

El hallazgo

La necrópolis del Corral de Saus es conocida en la literatura especializada desde principios de la década de los setenta cuando el Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia emprendió una serie de campañas de excavación prácticamente sucesivas (1972-1979), bajo la dirección de D. Fletcher y E. Pla, con la presencia sobre el terreno de J. Aparicio. Al margen de numerosas publicaciones, estas actuaciones

generaron las correspondientes memorias en *La Labor del SIP y su Museo* (1974-1980), recogidas en Aparicio (2007). Esta necrópolis de reducidas dimensiones –en torno a 360 m²–, queda separada de su correspondiente poblado –El Castellaret– por el barranco del Agua, y se emplaza estratégicamente junto a una vía natural de comunicaciones en época ibérica y romana, la Vía Augusta, heredera de la antigua Vía Heraclea (Almagro-Gorbea, 1987: 200; Izquierdo, 2001). El conjunto se inserta además en el ambiente de la Contestania, en un área donde el horizonte ibérico queda representado por sitios emblemáticos como *Saitabi* o la Bastida de les Alcusses, a los que se suman la Mola de Torró o el Pic del Frare (Pérez Ballester y Borreda, 1998), cercanos a la necrópolis, en pleno valle del río Cànyoles, eje articulador de esta comarca. Las sepulturas excavadas se fechan entre principios del siglo III y finales del II a.C. por los elementos de su ajuar. El espacio funerario se organiza en torno a dos grandes estructuras cuadrangulares de empedrado tumular –conocidas como tumbas de ‘las damitas’ y ‘las sirenas’–, alrededor de las cuales se depositan cremaciones en hoyo, fosa o cista (fig. 4, 1 y 2).

Del conjunto de elementos esculpidos en piedra descubiertos en la necrópolis destaca la presencia del conocido bloque labrado, en una de cuyas caras (que aquí denominaremos A) se conserva parcialmente el relieve de un jinete. La pieza fue extraída durante los trabajos agrícolas efectuados en diciembre de 1971 por Vicente Saus, propietario del terreno, junto a restos de ajuares funerarios y otros materiales arquitectónicos y escultóricos. La primera visita comisionada por la Diputación Provincial de Valencia, realizada en febrero de 1972, pudo recuperar parte de los materiales, pero se comprobó que el bloque con el jinete ya no se encontraba en el terreno de la necrópolis. Aparicio (2007: 187) indica que se había trasladado a la Font de la Figuera, de donde finalmente pasó al Museo de Prehistoria de Valencia (fig. 4, 3). El testimonio del dueño permitió saber que esta pieza, junto con otras procedentes del desfonde superficial realizado por el tractor, correspondían al sector que ocupaba la denominada “gran sepultura”, excavada parcialmente en la primera campaña de 1972 (Pla, 1976: 729). La existencia de elementos arquitectónicos y escultóricos aprovechados en su encachado hace pensar que este bloque decorado también había sido incluido en la estructura de esta tumba. Sus características y las circunstancias del hallazgo aparecen recogidas en numerosas publicaciones (Aparicio, 1977: 23, lám. V; 1982: 3, lám. IV; 1984: 185; 2007: 187; Castelo, 1995: fig. 6, c; Chapa, 1980: 118-119; 1985: 38; 1986: 100; Fletcher y Pla, 1977: 59, fig. 9; Izquierdo, 2000: cuadro 18, 278-284, figs. 145-147, láms. 78-80; Pla, 1976: 729-730; 1977: 730, fig. 5).

Descripción de la pieza

Se trata de un gran bloque² prismático rectangular, fragmentado y parcialmente reintegrado (Izquierdo, 2000: Anexo I, núm. 18). Es la pieza conservada de mayores dimensiones del conjunto arquitectónico y escultórico recuperado en la necrópolis (104 cm de altura x 45,4 cm de anchura máxima x 38 cm de profundidad). Toda su superficie se encuentra regularizada mediante golpes de cincel de boca ancha, que sólo en una cara han respetado parcialmente un relieve decorativo preexistente. Se aprecia, aunque abierto por fractura, un orificio circular en su cara superior y otro en la parte baja de una de sus caras laterales (fig. 5).

La cara A, que conserva el relieve, presenta una forma bastante regular salvo en la base. La mitad superior, alisada con cincel, está adelgazada respecto a la zona en la que se conserva el relieve decorado. Éste se sitúa sobre un resalte con forma de plinto de 19,5 cm de altura y 0,8 cm de profundidad. Su estado de conservación es deficiente dado que, además de la acción del cincel para alisar la superficie, la erosión ha actuado intensamente sobre el área del relieve, deformando su morfología. Del caballo que decoraba esta cara tan sólo se conservan las patas y la parte inferior del cuerpo, y del personaje que lo montaba sólo se aprecia un pie y su tobillo. Este pie ha perdido volumen y la erosión en la zona del vientre del caballo ha provocado la pérdida del volumen que correspondería a la pierna, dando la falsa impresión de tratarse de un pie derecho, cuando en realidad se trata del izquierdo. El talón está bien diferenciado respecto a la planta, que marca bien su arco cóncavo. La punta parece que llega a tocar la pata delantera izquierda del caballo.

2 Conservado en el Museo de Prehistoria, S.I.P. de Valencia, con núm. de inventario 13.568.



Fig. 5. Caras A, B y D del cipo de Corral de Saus (fotos: Museu de Prehistòria de València).

El équido muestra el arranque del pecho y un vientre curvo que gira y marca el arco que define el muslo de la pata trasera izquierda. Todo el volumen trasero de esta pata está recortado para adaptar el bloque a un uso posterior. Se reconoce el arranque del casco y la curva correspondiente al corvejón. La parte superior de la pata trasera derecha queda delineada mediante una curva hasta el corvejón. A partir de éste se adelgaza hasta la zona del casco, que queda sobreelevado respecto a la base. Aunque no puede definirse con detalle, el casco parece pisar algún elemento indeterminado, cuya huella apenas se conserva sobre el resalte de la base. La pata delantera izquierda es rectilínea y está ligeramente adelantada, sin apenas marcar la rodilla. Se aprecia el arranque del casco, pero una fuerte incisión que cruza toda la base afecta también a esta zona, impidiendo una mejor definición. Por su parte, la pata delantera derecha se representa en movimiento, con la rodilla elevada y formando un ángulo recto entre la parte superior e inferior. Presenta un engrosamiento en su extremo inferior, aunque la corona del casco está completamente perdida. Esta pata podría estar apoyada sobre otro elemento indeterminado que no es posible definir. La posición de las patas coincide con la del cipo de Jumilla, y los elementos que se sitúan bajo los cascos son posiblemente pequeños animales o cabezas humanas, al igual que en aquel ejemplar.

La cara siguiente (B) presenta su superficie alisada mediante el uso de un cincel, con una anchura de boca de 2 cm. No conserva huella alguna de relieves, aunque su mitad inferior –hasta 62 cm de la base, a la altura de la grupa del caballo en la cara A–, es más ancha que la superior. Su remate está regularizado y presenta una reintegración moderna en su zona superior derecha. Bajo esta reintegración, se distingue una superficie preparada, más alisada, con restos incisivos de tres finas líneas rectas paralelas y trazos inclinados. En esta cara se aprecian en superficie partículas de hierro como intrusiones en la masa pétreo.

La cara C es regular en su forma, estando totalmente alisada. Presenta reintegración en su parte superior derecha y alguna lasca apreciable en el tercio superior. A continuación, la cuarta cara lateral (D) presenta una

forma bastante irregular, estando fragmentada su base. Su parte superior izquierda permanece abierta con partes faltantes y reintegraciones modernas. La parte conservada está alisada. Se aprecian huellas del instrumental empleado en su alisado, sobre todo en la parte inferior derecha. Una línea incisa en sentido vertical marca el arranque de estos restos del trabajo del cincel en este lado. Esta cara presenta un orificio circular irregular, situado en su parte inferior central-izquierda, de 6 cm de diámetro. Este orificio gira interiormente en ángulo recto, conectándose con el situado en la parte inferior del cipo, como vieron en su momento Fletcher y Pla (1977: 59).

La cara superior (E) presenta una superficie conservada de 37,2 x 26,5 cm y también está alisada, siendo muy evidentes las huellas del trabajo de cincel. Falta el lado correspondiente a la cara D, lo que deja abierto actualmente un gran orificio de bordes erosionados y tallados a cincel, de 12,5 cm de diámetro. Finalmente, en la cara inferior (F) aparecen tallados una serie de surcos semicirculares que se disponen de forma paralela en dos ejes longitudinales y otro perpendicular cruzados.

La materia prima: los datos de la petrología

Una primera revisión macroscópica realizada por T. Orozco sobre esta pieza propuso que su estructura pétreo, más compacta, no coincidía con el resto de los materiales empleados en la escultura y arquitectura de Corral de Saus (Orozco, 2000: 496). Sin embargo, esta autora ha vuelto a revisar la pieza y propone reconsiderar esta afirmación: "...a tenor de las dificultades de observación y muestreo en aquellos momentos, cabe señalar que una reciente revisión de la pieza, en la que se ha podido observar el resto de superficies (también a nivel macroscópico), conlleva la necesidad de rectificar dicha determinación.

"Si bien en ambos laterales el trabajo de la superficie tampoco permite una observación detallada de los rasgos texturales, en el tercio inferior posterior unas fracturas recientes permiten apreciar una litología de tono amarillento claro, de grano fino y poco cementada, que puede asimilarse a las areniscas definidas para la mayor parte de los elementos líticos de Corral de Saus. Se trata de un material muy permeable, poroso, del que cabe suponer necesitó de un revestimiento o tratamiento, al menos de la superficie decorada, caso de que recibiera aplicaciones de colorante. Si bien la simple determinación a escala macro de este litotipo no permite establecer una relación directa con un ámbito litogénico, debe valorarse la probabilidad de su procedencia del entorno cercano al yacimiento, donde aforan materiales terciarios de naturaleza semejante. Se hace necesario profundizar en las determinaciones de estos elementos escultóricos, ensayando la aplicación de diversas analíticas, al tiempo que se amplía el estudio de las posibles áreas fuente".³

El segundo cipo

Dentro del conjunto de materiales conservado *in situ* en la necrópolis se localizó un segundo cipo de características parecidas al primero (Izquierdo, 2000: fig. 147, láms. 81 a 83), recogido en la documentación gráfica de la tumba 'de las damitas' (Pla, 1977: fig. 5; Aparicio, 1984: figs. 15 y 19, entre otros) (fig. 4, 2). Estaba dispuesto longitudinalmente en la cara norte del empedrado de esta tumba. Se trata de una pieza que morfológicamente es idéntica al cipo con bajorrelieve de jinete, diferenciándose de ella en sus menores dimensiones –81 cm x 40 cm x 36 cm–. Sin embargo, presenta el mismo sistema de orificios: uno circular en la cara superior de 15 cm de diámetro y 15 cm de profundidad y otro del mismo diámetro en la cara inferior. Este último se comunica en ángulo recto con otro más pequeño, de 5,5 cm de diámetro y 20 cm de altura respecto a la base, emplazado en una de sus caras laterales.

La pieza, como consecuencia de su exposición a la intemperie, se encuentra en proceso de avanzada erosión (Aparicio 2007: 31, fig. 8), pero su coincidencia formal con los ejemplares antes descritos hace más que probable la existencia original de relieves en su superficie. Aunque su reutilización como sillar en una nueva tumba implicó un drástico proceso de cincelado en dos de sus caras, pudieran quedar evidencias de los antiguos relieves en las otras dos que no quedaron tan expuestas. Este aspecto deberá confirmarse en el futuro, ya que la pieza se dejó *in situ* al no apreciarse en principio restos decorativos.

3 Teresa Orozco, comunicación personal. Agradecemos la información de este trabajo, actualmente en curso.

2.2. Coimbra del Barranco Ancho

El hallazgo

El denominado “Conjunto Arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho” incluye diversos yacimientos prehistóricos y un intenso poblamiento ibérico que se materializa en el poblado de Coimbra del Barranco Ancho, las necrópolis del Poblado, la Senda y el Barranco, y el santuario de Coimbra (García Cano et al., 1995: 221). Aunque las excavaciones en el asentamiento habían comenzado en 1977 dirigidas por A.M. Muñoz, algunos hallazgos casuales llevaron a desplazar los trabajos a la necrópolis del Poblado entre 1980 y 1983 (García Cano et al., 2008: 3). La localización de los elementos arquitectónicos y escultóricos se produjo el primer día de la campaña de julio de 1981, y tanto Muñoz (1987: 233-234) como García Cano (1997: 263; García Cano y Page, 2011: 161-162) nos han relatado los pormenores del hallazgo.

El bloque con las figuras en relieve, conocido habitualmente como “cipo”, se encontró tumbado, aflorando la parte más sobresaliente de una de sus caras (que aquí denominamos “cara D”) sobre la superficie del terreno. Esto explica que su preservación sea deficiente, al contrario que la de su lado opuesto (“cara B”), bien protegida por estar incrustada en la tierra. Las otras dos caras del bloque quedaban en sentido vertical y tienen un grado de conservación intermedio. Lo que sería originalmente su base coincidía con la línea exterior que delimitaba el empedrado pétreo de la tumba 22 de esta necrópolis, y a un lado y otro del bloque se disponían un fragmento de gola decorada y otros correspondientes a una escultura de toro, mientras que el morro de este animal apareció bajo el cipo. A una distancia de 1,5 m en dirección noreste se localizó una nacela con figuras masculinas en relieve que permanecía caída en posición vertical. Muñoz (1987: 232) y García Cano (1997: 263) consideran que esta posición forzada se debe a que la pieza rodó desde una cota más alta, por lo que su situación debe considerarse involuntaria, al contrario de lo que sucede con el cipo, la gola y los fragmentos de toro, que se dispusieron ordenadamente para favorecer la nivelación del terreno de la necrópolis, una vez que el monumento había caído desde su emplazamiento original (fig. 6).

La adscripción del monumento con esculturas y relieves a una de las sepulturas de la necrópolis ha provocado discrepancias entre los autores citados (fig. 7). Muñoz (1987: 232) considera probable que, puesto que los restos conservados del cipo y del toro eran colindantes con la tumba 22, deberían relacionarse con ella. Por el contrario, García Cano (1997: 264-265) propone su pertenencia a la sepultura 70 basándose en que junto a la esquina suroeste de su encachado apareció un cuarto de sillar con un pequeño resalte interior que pudo formar parte de la base del pilar-estela. También apareció en este lugar una cabeza masculina fragmentada que asocia a los guerreros tumbados de la nacela. El empedrado de la tumba 22, sin embargo, no proporcionó ningún resto constructivo ni escultórico que pueda relacionarse con el pilar. Ambas sepulturas tienen una gran entidad dentro del conjunto de la necrópolis y el problema de la localización del monumento/s todavía no ha quedado definitivamente resuelto.



Fig. 6. Hallazgo del cipo con relieves en la necrópolis del Poblado de Jumilla, Murcia (foto: Muñoz Amilibia, 1987: 255).

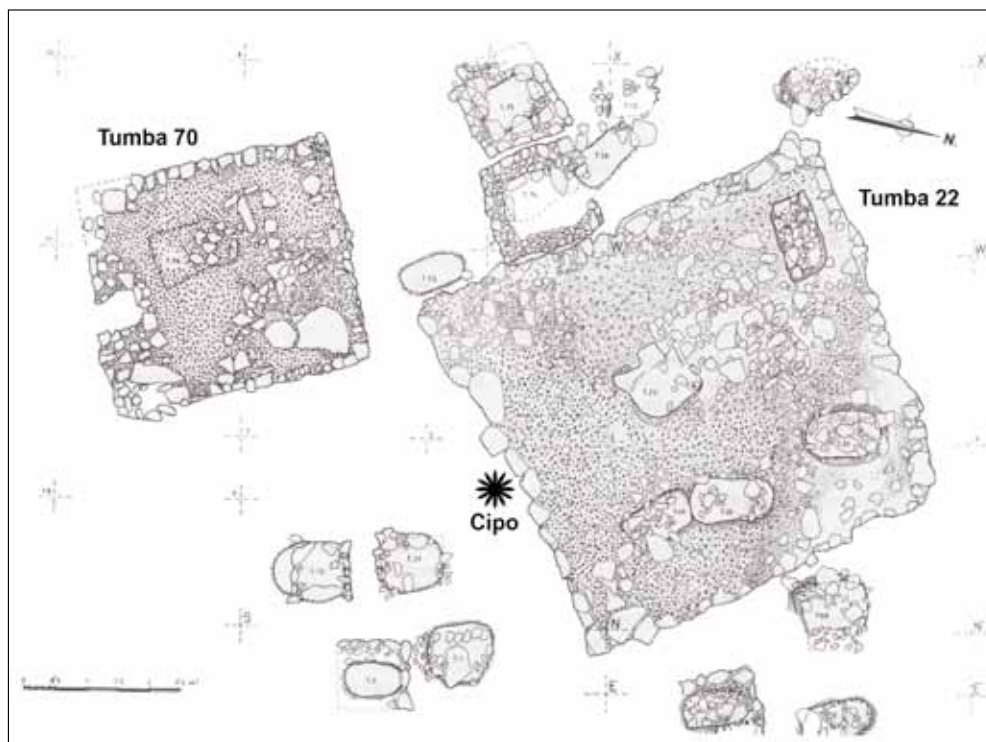


Fig. 7. Plano de situación de las tumbas nº 22 y 70 de la necrópolis del Poblado, Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla) con indicación de la posición que ocupaba el cipo en el momento de su hallazgo (García Cano, 1997: 80).

Descripción de la pieza

El cipo con figuras en relieve es un bloque de 93 cm de altura, 51 cm de anchura máxima y 305 kg de peso,⁴ que presenta altorrelieves con figuras humanas y animales en todos sus lados largos (fig. 8). Nuestra descripción general será sumaria, puesto que la complejidad de las representaciones y la riqueza de sus detalles alargarían demasiado este apartado. Puede consultarse en este sentido el estudio de García Cano (1999: 47-49).

La cara A presenta probablemente una escena de despedida, en la que un personaje masculino que mira hacia su izquierda se representa sentado sobre un taburete de tijera, con los pies descansando sobre un escalón. Posa su mano derecha, de largos dedos, sobre la cabeza de un niño o personaje de menor tamaño, mientras que su izquierda se apoya sobre la rodilla y parece cubrir la mano izquierda del niño. Aunque la superficie está erosionada, se aprecia que lleva una túnica de manga corta con rebordes o brazaletes de cuatro espiras sobre el codo. Un manto que deja libre el brazo izquierdo le cubre hasta los pies, formando pliegues que muestran su ajuste al asiento. Su cabeza está muy dañada, pero conserva parcialmente la superficie pétreo original en la que se han dibujado los mechones del cabello mediante resaltes angulosos planos y paralelos. Los ojos, de globo ocular prominente, destacan bajo el resalte de las cejas, mirando aparentemente hacia un punto externo y oblicuo al bloque.

El infante está de pie y se representa en sentido opuesto al personaje sedente. Su cabeza muestra el mismo dibujo del pelo que la primera figura, aunque el peinado continúa en la parte posterior con mechones escalonados hasta el final del cuello. Su pequeña oreja parece llevar un pendiente. Los rasgos faciales son

4 Conservado en el Museo Arqueológico Municipal "Jerónimo Molina" de Jumilla (Murcia), con nº de inventario COI-NB-299-A. Agradecemos a Emiliano Hernández sus informaciones.

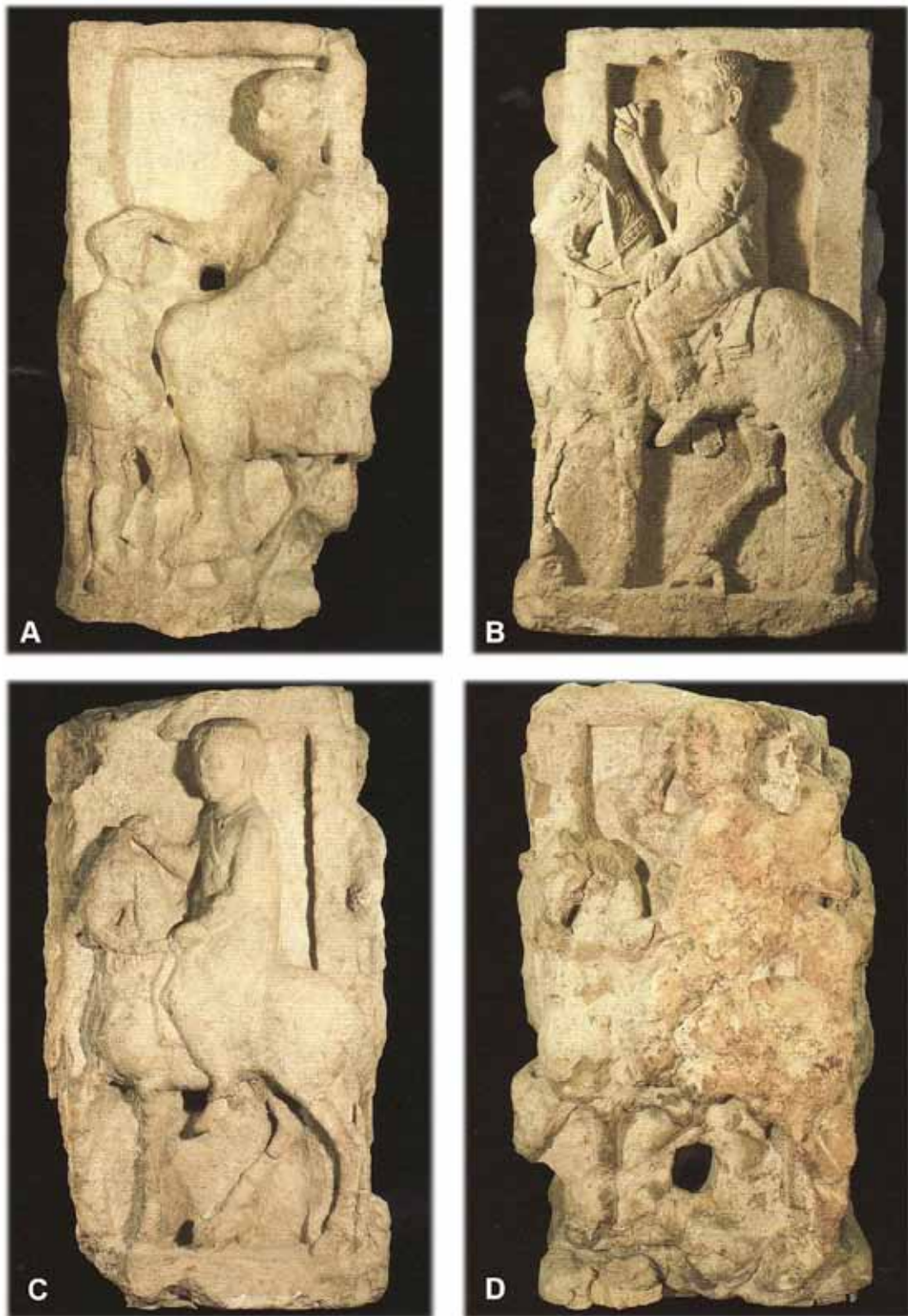


Fig. 8. Cipo de Jumilla por sus cuatro caras (fotos: J. Gómez Carrasco en García Cano y Page del Pozo, 2011: 166).

suaves, como correspondería a una figura infantil y la ausencia de manto parece reforzar esta identificación. Va vestido con túnica corta ceñida con cinturón y de nuevo se han indicado rebordes o brazaletes de dos espiras al finalizar la manga sobre el codo. Su mano izquierda parece descansar sobre la rodilla del personaje sedente, mientras que en la derecha porta un objeto que no podemos identificar. La figura parece subida en un escalón, con la pierna izquierda adelantada y el pie elevado, en posición de descanso o ascensión hacia el escabel en el que apoya los pies el varón sedente.

La cara B nos muestra un jinete que se aleja de la escena anterior, cabalgando hacia la izquierda. El caballo, cuyo sexo está indicado, parece ir al paso, adelantando las dos patas del lado derecho. En realidad se trata de una posición convencional que le permite pisar con el casco delantero de este lado una cabeza humana y con el trasero un ave. La cabeza tiene ojos y cejas prominentes, denotando un cierto aplastamiento, mientras que el ave desploma tanto su cabeza como la cola sobre el suelo, asumiendo en ambos casos su papel de víctimas, orientadas en sentido contrario a la marcha del caballo. Por su parte, la pata delantera izquierda del equino se mantiene rigidamente vertical, mientras que la trasera se flexiona aportando una cierta sensación de movimiento. El cuerpo es corto y termina en una cola larga, hoy fracturada, que llegaba hasta el suelo. Se cubre con una manta de varias capas, adornada con borlas, que hace las veces de silla, y tanto la cabeza como el cuello y la crin han sido labrados con un gran detalle, rasgo extensible al complejo y rico atalaje de cabzada, bocado y riendas.

El personaje masculino tuerce la cabeza hacia la izquierda, apreciándose bien la frente rasurada y el pelo dividido en mechones curvos y paralelos, escalonados sobre la nuca. Existe un parecido entre el tratamiento del peinado del varón y la labra del pelo del caballo, con posible representación de telas sobrepuestas. Sobre la parte derecha de la frente se aprecia un resalte terminado en punta, mientras que los ojos presentan los párpados superiores ligeramente cerrados, dirigiendo la vista hacia un nivel inferior. Frente, labio y mandíbula están bien dibujados, al igual que la larga oreja izquierda, de la que cuelga un pendiente amorcillado. El cuerpo se viste con una túnica de escote en “V” y un manto que pasa sobre el hombro derecho y bajo la axila izquierda. Sobre los codos y muñecas parecen indicarse brazaletes y pulseras, aunque estas últimas también pueden indicar el borde de una manga larga. La postura de las manos está muy estudiada. La izquierda sujeta las riendas extendiendo hacia abajo el dedo índice, mientras que la derecha, cuyas uñas se han indicado cuidadosamente, se eleva sujetando un báculo o bastón cuya empuñadura se bifurca. Los dedos del personaje se adaptan a esta forma, situando el pulgar, anular y meñique en los laterales, y corazón e índice sobre la parte superior. Sólo esta parte de la representación queda limitada al espacio que define el marco exterior, mientras que el resto del personaje y su caballo lo desbordan, tanto en su perímetro exterior como en el volumen de su relieve. Como en el ejemplo de Corral de Saus, se observa el pie izquierdo del jinete, calzado, que sobresale por debajo de la línea del vientre del caballo.

La siguiente cara (C) muestra también un jinete con el caballo en la misma posición, aunque pueden resaltarse algunas diferencias notables. En primer lugar, la figura debe adaptarse a una anchura menor, lo que obliga a reducir y en cierta medida estilizar la representación. El caballo es similar al ya descrito, y aunque el extremo de su pata delantera derecha se ha perdido, se aprecia cómo con la pata trasera pisotea a un animal de pequeño tamaño –en este caso un posible conejo–. El personaje no muestra tonsura en la frente, pero lleva el mismo pendiente que el jinete de la cara B, mientras que los rasgos de su rostro evidencian un cierto grado de erosión que impide observar los detalles. Sobre el cuello lleva una cinta de la que pende un colgante que quizás contara con una pieza adherida, ya que su centro está vaciado. La vestimenta repite las características del personaje anterior, pero las manos se han tallado de forma diferente. La izquierda, aunque sujeta las riendas, no presenta la extensión rígida del índice; por su parte la derecha se cierra sobre la nuca del animal y parece tocarle el extremo de la oreja.

La cuarta cara (D) permaneció en superficie largo tiempo, y en consecuencia se ha visto muy afectada por los agentes erosivos. Sus características parecen seguir la pauta de las caras B y C, con un caballo de diseño similar y un personaje que, de nuevo, sujeta las riendas con la mano izquierda. Al contrario que los otros, su mano derecha se dirige en este caso hacia la cabeza, lo que parece indicar un gesto de lamentación. Es posible que llevara un casco y un manto o capa que se elevara hacia atrás, pero estos detalles no pueden quedar definitivamente confirmados.

Finalmente, las caras superior (E) e inferior (F) del bloque son lisas, midiendo la primera 44 x 48 cm de lado. Cada una presenta un orificio central, que en el caso de la superior tiene 10 cm de diámetro y 12 cm de profundidad, y unos 12 cm de diámetro el de la inferior. Ésta conserva todavía una pieza de yeso de forma cilíndrica que permite la inserción de un vástago central de sujeción (Muñoz, 1987: 240, lám. VI) (fig. 9).

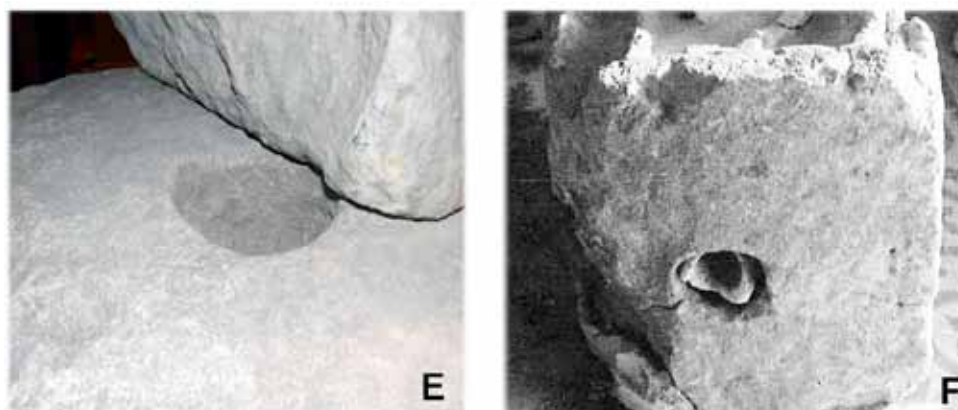


Fig. 9. Orificios superior e inferior del cipo de Jumilla (fotos: I. Izquierdo y Muñoz Amilibia, 1987).

Los orificios laterales del bloque

El cipo presenta orificios de forma cuadrangular en todas sus caras laterales, siendo relativamente similares los de las caras A, B y C, mientras que el de la D se separa claramente del resto (tabla 1). La única hipótesis interpretativa que ha sido planteada hasta el momento es la ofrecida por Muñoz (1987: 241), considerando que pudieron marcar el lugar que, tras la correspondiente ampliación, estaría destinado a recibir las cenizas de nuevos difuntos. Esta propuesta se entiende mejor en la medida en que esta autora consideraba el orificio de la cara D, mucho más grande y comunicado además con el de la cara inferior, como el receptáculo de una cremación al estilo de la que quedada tallada en el lateral del trono de la Dama de Baza.

Sin embargo, el espacio interior del orificio mayor del cipo de Jumilla, situado en la cara D, se reduce drásticamente poco después de la zona superficial, por lo que su capacidad sería inadecuada para este fin. Por su parte, los orificios de las caras restantes son muy regulares y el de la cara A, la mejor conservada, mantiene un tapón hecho con yeso que disimularía su presencia cuando la pieza se encontrara completamente decorada. Por tanto, resulta evidente que todos ellos se han practicado cuando los relieves decorativos ya habían sido labrados y quizá, incluso pintados. Se entiende así su posición, evitando cuidadosamente afectar a cualquier figura. Este hecho explica también la posición que ocupa cada uno, en un lugar diferente de cada cara. La función de estas perforaciones debió estar ligada, por tanto, a algún proceso que se llevara a cabo tras la finalización de la obra. Planteamos la hipótesis de que los orificios pudieron tener relación con el transporte y/o con el izado del bloque a su posición definitiva (cf. Izquierdo, 2000: 394-5).

Tabla 1. Dimensiones en centímetros de los orificios practicados en el cipo de Jumilla.

	Cara A	Cara B	Cara C	Cara D	Cara sup.	Cara inf.
Altura	4,5	4,8	3,3	7	10	12
Anchura	4,5	4,8	3,8	7	10	12
Profundidad	9,5	8,5	6	12	12	24 aprox.

Aunque los sillares de una obra pueden ser levantados simplemente con ayuda de cuerdas o cintas, el alzado de una pieza como ésta resulta mucho más complicado (fig. 10). Por un lado, su peso resulta notable y por otro, cualquier manipulación y encintado con cuerdas podría causar daños irreparables en una pieza caracterizada por los altorrelieves e incluso por elementos que sobresalen de los límites laterales del bloque, como parte de las cabezas de los caballos. Su movimiento se convirtió, por tanto, en un tema delicado. Sería más seguro sostenerla verticalmente, empleando pocos puntos de apoyo que alejaran cualquier peligro de rozamiento sobre los relieves.

Podríamos imaginar que el transporte hasta su instalación en la necrópolis pudo realizarse mediante la inclusión en cada uno de los orificios de elementos resistentes de sección cuadrada, posiblemente de hierro, que sobresaldrían lo suficiente como para proteger los relieves de cualquier soporte o estructura, tal vez de madera, que se enganchara en ellos. Esto serviría igualmente para fijar los cordajes que permitirían izar el bloque. El hecho de que los orificios se sitúen a distinta altura, aunque siempre en una posición central de cada cara, nos hace pensar que la estructura de protección se diseñaría en sentido vertical, lo que minimizaría la desventaja del diferente nivel de los orificios. Además, en su transporte la posición vertical también parece obligada, ya que es la única que evita el peligro de rozamiento de la decoración. El traslado de la escultura pudo realizarse desde el taller siguiendo el camino que llega al sur de la necrópolis del Poblado.⁵ La presencia de orificios para el izado de los elementos arquitectónicos, decorados o no, es por ahora desconocida en la escultura y la arquitectura ibérica, pero hay que subrayar que tampoco existe un paralelo exacto del cipo de Jumilla, con altorrelieves en sus cuatro caras. La pieza y las soluciones adoptadas para su movilización siguen siendo, en el momento actual de la investigación, un caso único, aunque probablemente no lo fue en su época.

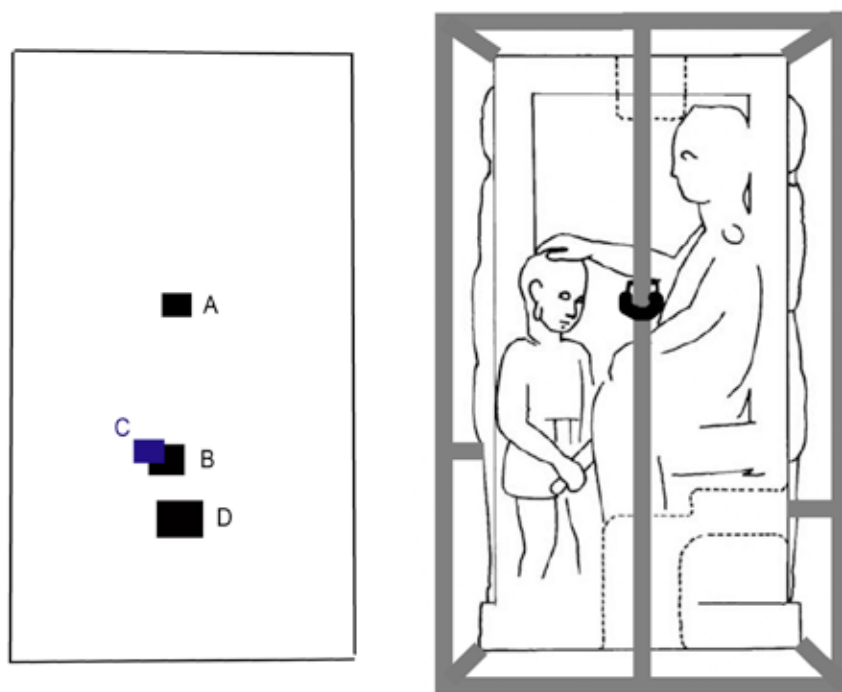


Fig. 10. Localización en un mismo plano de los orificios practicados en las cuatro caras del cipo de Jumilla (según Ícaro Vallejo) y propuesta de sujeción en una estructura metálica a la que se añadirían tablonces u otros elementos de protección.

5 Agradecemos a José Miguel García Cano sus informaciones al respecto. El citado camino, no excavado en extensión, conduce al acceso oriental del hábitat.

Respecto a los cipos de Corral de Saus, sólo se ha documentado en ambos casos un orificio lateral⁶ que comunica con el más grande situado en su cara inferior. Por tanto, si se alzara el bloque mediante cuerdas aprovechando la conexión entre los orificios lateral y basal, la pieza quedaría invertida, dificultando notablemente su posado definitivo. Como ejemplo podemos aportar los orificios situados en la parte alta de las placas de piedra del templo de Apolo en Bassae (Dinsmoor, 1956: fig. 14 y 145), localizados también junto a las figuras en relieve, pero sin llegar a afectarlas. Hay que recordar en este sentido que la parte inferior del cipo con el relieve de jinete muestra una labra singular, advirtiéndose una serie de surcos semicirculares que se disponen de forma paralela en dos ejes longitudinales y otro perpendicular. Caso de que estos surcos no fueran resultado de su reutilización posterior en el enchachado de la ‘tumba de las sirenas’, cosa que parece poco probable, podría hipotetizarse que son preparaciones para el encaje de rollizos de madera que facilitarían el traslado, siempre en posición vertical (Izquierdo, 2000: 281, fig. 185).

3. TALLERES REGIONALES DEL SURESTE PENINSULAR

Como se ha indicado en la introducción, la relación entre las producciones del área murciano-alicantina, junto con Corral de Saus y el Cerro de los Santos, ha sido ya resaltada por diversos autores como Almagro Gorbea (1987: 215-228), León (1998: 36-49) o Izquierdo (2000: 379-380) entre otros. Como veremos a continuación, en todas estas zonas se aprecian elementos comunes de tipo tecno-estilístico que revelan formas expresivas compartidas e incluso maneras de vestir y códigos de representación similares. Sin embargo, en este trabajo pretendemos ir más allá y proponer la presencia de un mismo maestro o taller en dos emplazamientos distintos: Jumilla y Corral de Saus.

3.1. Un diseño escultórico

Los hallazgos de los cipos con relieves de jinetes en Jumilla y Corral de Saus han seguido trayectorias diferentes. Mientras el primero se encontraba semi-enterrado y fue localizado en una excavación sistemática que extremó las medidas para su adecuada conservación, el segundo fue intensamente mutilado para su reutilización en época ibérica y apareció sin control arqueológico durante la realización de labores agrícolas. Las deformaciones causadas por el “borrado” de la pieza con cincel y la fuerte erosión superficial causaron algunos errores de apreciación. En un principio, la curvatura del vientre del caballo fue tomada por un posible escudo (Izquierdo, 2000: 280) y la pierna del jinete se atribuyó a su lado derecho, cuando con toda seguridad es la izquierda (Chapa, 1980: 117). A pesar de las alteraciones sufridas por la pieza del Corral de Saus, es posible que desde un principio fuera decorada sólo por una cara, de manera que estamos ante dos monumentos tipológicamente diferentes, un bloque decorado por las cuatro caras en un caso y una posible estela o parte de un relieve lineal en otro. Es en el aspecto iconográfico donde el parecido entre los jinetes del cipo de Jumilla y el de Corral de Saus es sorprendente, detalle que ya ha sido señalado en la bibliografía (García Cano, 1994: 186). Sin embargo, un estudio escultórico pormenorizado permite reconocer un grado de similitud tan alto entre las figuras de ambos yacimientos que podría justificarse su atribución a un mismo maestro o taller.

Tomaremos como modelo conceptual de referencia los relieves de Jumilla, puesto que al estar completos nos permiten estudiar adecuadamente el planteamiento y resolución de la obra. Las dos caras con representación de jinetes que podemos valorar por su buen estado de conservación (caras B y C del cipo) son unidades autónomas pero relacionadas. Cada personaje tiene rasgos que lo individualizan, pero forman indudablemente una fila o sucesión que debe entenderse como un cortejo fúnebre, y así ha sido asumido por la investigación (Olmos, 1996: 96-97). El escultor ha incluido a cada jinete en un marco que, como las estelas áticas del siglo IV a.C., es desbordado por las figuras. En los casos griegos, éstas se enmarcan en una edificación rematada con un tímpano, y con este recurso se transmite la sensación de que se encuentran en el exterior de un templo. Por

6 Los orificios de las caras superiores, tanto en Corral de Saus, como en Coimbra, parecen responder a la sujeción de un perno de unión para un bloque superior que remataría el monumento.

el contrario, los marcos del cipo de Jumilla son puramente formales y funcionan sólo para centrar los cuerpos de los jinetes, puesto que en la mitad inferior no mantienen ni su línea ni su profundidad, faltando también en la parte superior izquierda de la cara C.

La distinta anchura de las caras obliga al escultor o escultores a adaptar los relieves mediante ciertos cambios en sus proporciones. El jinete que porta el báculo (cara B) es más ancho y proporcionalmente más corto que el de la cara C. Además, sus piernas están más recogidas, quedando su pie más próximo al vientre del caballo. Las líneas maestras de la composición quedan muy claras y suponen un diseño marcadamente original (fig. 11).

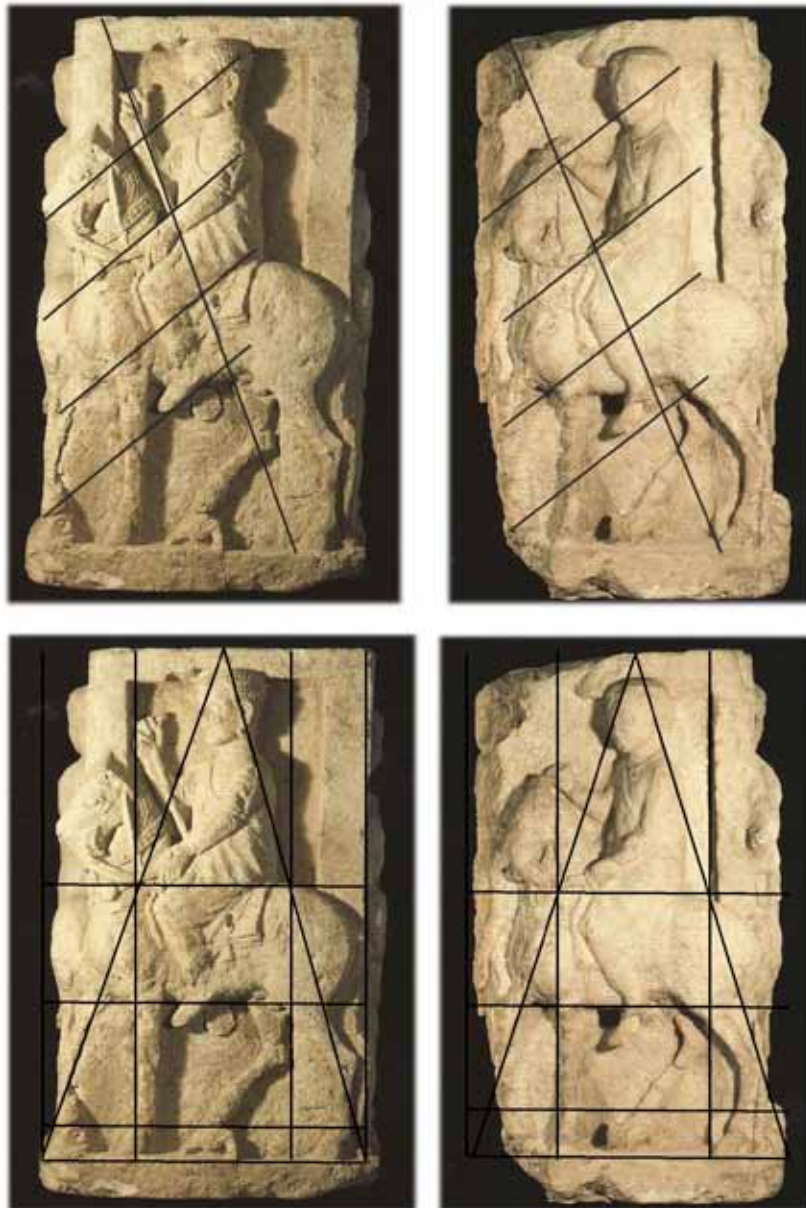


Fig. 11. Líneas oblicuas, verticales y horizontales de encaje y diseño de la obra.

- *Línea diagonal descendente*: Desde la esquina superior izquierda a la inferior derecha, que relaciona las anteriores e indica los límites de la composición, por lo que resulta especialmente clave en la realización de la obra. Como subrayan los estudios de percepción visual en el arte, es ésta la diagonal principal cuando el sistema de escritura sigue la dirección izquierda-derecha (Arnheim, 2002: 47)⁷ y constituye, por tanto, un hábito cultural y no fisiológico. No cabe duda que el escultor que diseñó estas figuras empleó esta línea maestra. En la cara B del cipo, el personaje la marca con el báculo y nos lleva, a través del cuerpo del caballo, a señalar la parte superior de su pata derecha y a definir el punto delantero del casco. Sirve también esta línea para indicar el arranque de la mano izquierda del personaje y la dirección paralela de la pierna del mismo lado. En la cara C, más estrecha, indica también la dirección de la pierna doblada sobre el vientre del caballo, así como la posición en la que las manos del jinete tocan las orejas y las riendas del animal.

Tras esta primera percepción descendente, la representación nos dirige hacia la izquierda siguiendo la dirección de la marcha de los animales. Ello se consigue con una serie de líneas diagonales paralelas marcadas por la mirada del personaje y por la inclinación de su brazo, muslo y pie izquierdo, así como por la dirección de la pata trasera derecha del caballo. El autor ha estudiado la marcha propia de estos équidos y nos muestra que se mueven a paso lento (conocido en la terminología más especializada como “paso de ambladura” o de “andadura”⁸), consistente en mover a la vez la mano y el pie del mismo lado.

- *Líneas verticales y horizontales*: Las primeras quedan definidas por el marco, el cuerpo de los jinetes y la pata delantera izquierda de los caballos, mientras que las segundas recorren fundamentalmente el marco inferior que actúa como suelo, y el cuerpo de los equinos. Resulta llamativa la composición piramidal que sitúa su cúspide en la cabeza de los personajes. Su tamaño relativo es considerable, puesto que supone 1/4 de la altura de su cuerpo, lo que puede quedar justificado por su posición de monta. Aun así, su posición central y dominante es un acto voluntario, y el detalle con el que están realizados sus peinados y el adorno de su oreja parece indicar que se identifica no sólo a un personaje genérico con un rango especial, sino a una persona concreta. En cuanto al caballo, cuyo engalanamiento revela que formaba parte importante del estatus de su poseedor, tiene una envergadura aparentemente pequeña en relación con los jinetes. Tiene razón Quesada cuando afirma que la iconografía ajusta las dimensiones a los intereses de la representación, pero lo cierto es que la alzada de estos caballos no desentona de la media que parece marcarse en los estudios sobre los restos osteológicos, y que se sitúa entre 1,30 y 1,40 m en la cruz (Quesada, 2004: 85-86).

La zona inferior de los relieves también requiere una importante atención de los espectadores, aunque se produzca en un segundo movimiento que lleva desde la cúspide (cabeza masculina) a la base de la pirámide. El marco horizontal actúa como línea de suelo y sobre él no sólo se apoyan los cascos de los caballos, sino unas pequeñas figuras –una cabeza humana, un ave, un conejo– que son pisados por aquellos. No vamos a entrar en la posible significación simbólica de estas representaciones, aunque seguramente a ella se debe la importancia que tienen en la composición general. Iconográficamente, su presencia refuerza la línea basal consiguiendo que la mirada se detenga en ella apreciando la acción e identificando a sus protagonistas, exigiendo así una atención mucho más pormenorizada de la obra, lo que realza notablemente su importancia. Este recurso, unido a todo lo que ya se ha indicado, revela la originalidad del maestro escultor e identifica lo que debió ser “marca de la casa” de un taller.

Ciertamente, las representaciones de caballos en relieve se hacen frecuentes en el área ibérica a partir del siglo IV a.C. y en especial en el siglo siguiente (fig. 12). Como prueba tenemos los numerosos exvotos ofrecidos en los santuarios de esta zona geográfica, como Cigarralejo y Cerro de los Santos, que ya han sido relacionados con los del cipo de Jumilla en anteriores estudios (León 1998: 36-49). Sin embargo, una revisión detallada de los mismos nos muestra que existen importantes diferencias en su concepción y diseño, lo que subraya una vez más la originalidad de los ejemplares de Jumilla. En el caso de las figuras votivas, el movimiento se reserva a los équidos sin atalaje e incluso estos, en su mayoría, están parados. Un relieve

7 Un recurso didáctico sobre estos aspectos es el elaborado por J. Martín Arrillaga: “Fundamentos de la composición visual”: <http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-representacion/fundamentos-composicion.htm>. Consultado el 13 de enero de 2012.

8 Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=ambladura. Consultado el 22 de diciembre de 2011.

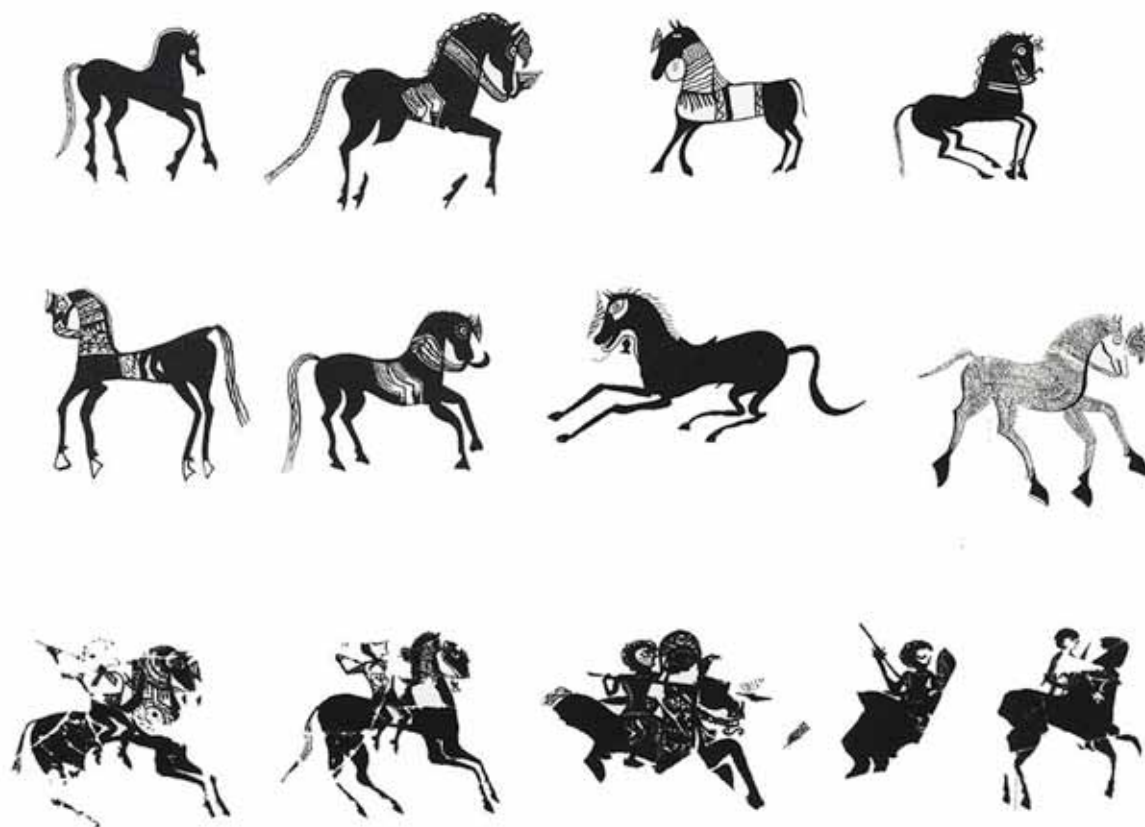


Fig. 12. Caballos con y sin jinete en la cerámica ibérica (según Verdú Parra, 2009).

bifacial incompleto del Cerro de los Santos (Cuadrado, 1950: lám. XVI) nos presenta a los caballos con una de las patas delanteras levantadas, pero sin que se advierta nada bajo sus cascos, siendo además las patas más cilíndricas y flexibles, como sucede igualmente en las piezas de Pinos Punte (Granada) (Peregrín Pardo et al., 1983). La mayor diferencia, en todo caso, es la falta generalizada de jinetes, que son los que organizan la composición en Jumilla y dirigen la marcha de sus cabalgaduras. Los exvotos de bronce, con o sin jinetes, tampoco nos muestran paralelos razonables, puesto que el estatismo domina sobre el movimiento, siendo mayoría los personajes armados frente a los simples civiles (Moreno Conde, 2006: 490-525). Por su parte, en las representaciones equinas de la cerámica ibérica de tipo Oliva-Llíria el movimiento es un elemento prioritario, pero en ningún caso coinciden sus códigos con los representados en Corral de Saus o Jumilla (Verdú Parra, 2009: 81, fig. 10).

3.2. ¿Un mismo escultor en Coimbra del Barranco Ancho y Corral de Saus?

Estamos acostumbrados a considerar que las obras de la escultura ibérica responden a patrones estandarizados, aunque cada escultor, teniendo en cuenta su habilidad o su personalidad, imprime un cierto sello, por lo que a pesar de existir un “estilo ibérico” no hay una industria mecanizada y repetitiva de producción. En el caso que nos ocupa, sin embargo, y como venimos reiterando, el diseño resulta extraordinariamente fuera de lo normal. El bloque decorado en sus cuatro caras y la organización iconográfica de cada una de ellas nos indica que en este taller se creó una fórmula expresiva diferenciada, y que tuvo una apreciación lo suficientemente alta como para que se encargaran variantes de la misma en otros lugares. El cipo de Jumilla muestra que un mismo

diseño podía particularizarse en cada cara del bloque, atendiendo a las características formales del personaje representado y a las dimensiones disponibles. De ahí las diferencias entre sus caras A y B (tabla 2).

En esta tabla podemos apreciar que el ajuste que se realiza en la cara C afecta especialmente al marco y al cuerpo del caballo, mientras que las dimensiones del personaje se mantienen fijas. La comparación de estas dos caras del cipo de Jumilla con el relieve de Corral de Saus muestra que este entra en la variabilidad documentada entre los dos primeros. Tanto la parte delantera como la trasera del cuerpo del caballo han sido recortadas por la destrucción secundaria de la pieza, pero la anchura conservada es de 37,5 cm, lo que se aproxima a los parámetros de Jumilla. Más clara resulta la comparación del tamaño de las patas conservadas del caballo (tabla 3), que no separan a la representación de Corral de Saus respecto a sus paralelos murcianos.

Por tanto, ambos casos entran en un esquema idéntico y un módulo similar atendiendo a las particularidades del soporte. Esto resulta más evidente si asimilamos mediante un montaje fotográfico (fig. 13) uno de los jinetes de Jumilla a lo que queda del ejemplar de Corral de Saus, advirtiéndose cómo las figuras encajan perfectamente y apreciándose también mejor el alto grado de distorsión producido por la erosión de esta última pieza.

Tabla 2. Dimensiones en centímetros y ajustes entre caras del cipo de Jumilla.

	Cara B	Cara C
Anchura total	51	44,5
Altura total	93	92
Anchura interior del marco	47	43,5
Altura del caballo de casco a orejas	68,5	63,5
Anchura del cuerpo del caballo	44,5	40
Altura del jinete	61,5	61,5

Tabla 3. Comparación entre las dimensiones en centímetros de las patas de los caballos de los cipos de Jumilla y Moixent.

	Corral de Saus	Jumilla cara B	Jumilla cara C
Trasera izquierda	27,5	26	23,5
Trasera derecha	27	29	22,5
Delantera izquierda	24,5	27,5	22,5



Fig. 13. Propuesta de restitución del cipo de Corral de Saus con ayuda del relieve de Jumilla.

3.3. El contexto territorial: formas e imágenes

Un análisis formal e iconográfico de la escultura en piedra en el genérico taller del territorio murciano de Verdolay-Mula –Cabecico del Tesoro y El Cigarralejo, además de Coimbra del Barranco Ancho y Corral de Saus– (León 1997: 160) plantea varias regularidades significativas. En lo referente a la escultura en bulto redondo vemos cómo se repiten tres tipos zoomorfos principales: felinos, bóvidos y équidos, que son los mejor representados. Efectivamente, al margen de algún ejemplo de ave o serpiente –en El Cigarralejo– y animal fantástico, esfinge o sirena –en Cabecico y Corral de Saus–, leones, toros y caballos constituyen la fauna mejor representada en la escultura de estas necrópolis y son tres referencias esenciales en el catálogo de la escultura zoomorfa ibérica (Chapa, 1985). Con respecto a las imágenes antropomorfas, no podemos olvidar la presencia en los dos primeros yacimientos del modelo de personaje entronizado exento: su versión femenina se encuentra majestuosamente representado sobre una tumba de El Cigarralejo (Page y García Cano, 2011: 480) y su versión masculina, en Cabecico del Tesoro (de Miquel, 2011a: 423 y 2011b: 424-425).

Además de la escultura exenta, el repertorio documentado de elementos arquitectónicos denota una característica común: la abundancia de las decoraciones vegetales en distintos tipos de sillares y molduras. En efecto, en Mula destaca la presencia de baquetones decorados con ovas y lotos –alguno de excepcional factura–, jambas con decoración fitomorfa o numerosas volutas exentas; en Cabecico del Tesoro, se reiteran de nuevo los baquetones con exuberancia vegetal, los sillares decorados con series de ovas o, de nuevo, las volutas, a modo de estilización vegetal, que también aparecen en el yacimiento cercano del Cabezo de la Rueda (Lillo y Serrano, 1989: 77-78). Al norte de estas necrópolis, en los pilares-estela de Coimbra del Barranco Ancho y El Prado, ambos en Jumilla, se presentan de nuevo elementos moldurados con decoración vegetal y floral, en el primer caso y con profusión de ovas en el segundo ejemplo (Lillo, 1990).

Dentro del mismo “aire de familia” del taller murciano, la plástica del altiplano de Jumilla-Yecla a través de los ejemplos de Coimbra del Barranco Ancho y El Prado –unidos al del Corral de Saus–, desarrolla temas y formas escultóricas concretas comunes, como el singular elemento cuadrangular con altorrelieves figurados antropomorfos o el cipo con decoración figurada masculina en relieve. Sin extendernos en su análisis escultórico que ha sido objeto de otros trabajos (Almagro-Gorbea, 1987 e Izquierdo, 2000), destacaremos desde un punto de vista iconográfico que en estos monumentos se muestran jóvenes y niños (Chapa, 2003), además de jinetes, que participan en escenas rituales de ambiente funerario.

La presencia de sillares de gola decorados con figuras dispuestas a lo largo de los cuatro lados –masculinas y femeninas–, que se observan de abajo arriba, con posibles precedentes femeninos en Mula y Verdolay, planteó la existencia de un taller artesanal itinerante que en opinión de García Cano (1994: 193-194) podría estar activo a través del corredor de Montesa hasta Moixent con posibles derivaciones en Caudete o Font de la Figuera y que, por la rambla del Judío y el Segura, accedería al territorio de Mula-Murcia. El reconocimiento de las golas figuradas en Coimbra –con personajes masculinos–, El Prado –femeninos, altamente fragmentados–, Corral de Saus –con jóvenes mujeres que ofrendan frutos, posiblemente granadas o membrillos–, Cabecico –probablemente de mujeres que presentan palomas– al igual que en El Cigarralejo (Izquierdo, 2005: 395), evidencia el funcionamiento, incluso, el cierto “éxito” de un modelo escultórico común en un momento concreto, las primeras décadas del siglo IV a.C. y en un territorio restringido. Este se extendería desde el área circundante al corredor de Almansa, que comunica el suroeste de la actual provincia de Valencia, este de Albacete y noreste de Murcia, hacia el corazón de Murcia –Verdolay y Mula–, cuyos ejemplos son los peor conservados, aunque probablemente se trate de los más antiguos.

A este conjunto de piezas, esencialmente de Jumilla y Corral de Saus, se podría sumar un sillar fragmentado de esta última necrópolis (Izquierdo, 2000: fig. 152, 2, lám. 86) de 60 cm de altura x 38,5 cm de anchura x 22-26 cm de profundidad, con decoración en relieve figurada con dos extremidades inferiores de un personaje masculino. Únicamente se observan las piernas desnudas –claramente indicadas por la convención de la rodilla– de un varón ¿joven? en movimiento (fig. 14, 1) que evoca el esquema de representación del bloque decorado con personajes masculinos de Coimbra del Barranco Ancho (fig. 14, 2), que Muñoz (1987: 246, fig. 4) describe como de “guerreros tumbados”, cuyos elementos también se repiten en El Prado (Lillo, 1990).



Fig. 14. Sillares con decoración en relieve figurada.

1. Sillar fragmentado de la necrópolis del Corral de Saus con relieve de varón con piernas desnudas (Izquierdo, 2000: fig. 152, 2; lám. 86). Foto: Museu de Prehistòria de València.

2. Sillar con relieve de Coimbra del Barranco Ancho según Muñoz (1987: lám. VI.2).



Fig. 15. Proximidad en los diseños de distintas producciones ibéricas: 1. La Albufereta, Alicante (foto: MARQ); 2. Cabeza de El Cigarralejo (foto: T. Chapa); 3. "Damita" de Corral de Saus (foto: I. Izquierdo); 4-5. Cabeza del jinete de la cara B del cipo de Jumilla, con indicación de los mechones y oreja con pendiente (foto: I. Izquierdo); 6. Cabeza del varón del relieve de La Albufereta (foto: MARQ); 7. Cabeza masculina del Cerro de los Santos, Albacete (foto: García y Bellido, 1954, fig. 449).

Podríamos plantear, por tanto, dentro de este contexto territorial del sureste ibérico y desde comienzos del IV a.C., la existencia de un taller en torno al núcleo del Segura con un grupo limitado de artesanos que atienden las demandas de las aristocracias locales de un territorio más amplio. En las necrópolis de Cabecico y El Cigarralejo, pero también en Jumilla y Corral de Saus, tallan esculturas y erigen monumentos funerarios de medio formato y tipología plural, entre ellos el pilar-estela con decoración figurada en su gola. En las labras tienen preferencia por decoraciones vegetales sencillas pero efectistas. Coronan o rematan estos monumentos con esculturas zoomorfas, dentro de un repertorio restringido y, en lo que atañe a la figura humana, resaltan tanto la imagen masculina, como la representación de mujeres, atendiendo a distintos grupos de género y también de edad.

La presencia de similitudes iconográficas y técnicas parece extenderse también a otras áreas vecinas, como Alicante o Albacete. Algunas piezas concretas, como el relieve de La Albufereta (Llobregat, 1972: lám. VII)⁹ o ciertas cabezas-retrato del Cerro de los Santos, donde también encontramos esculturas sedentes (Ruiz Bremón, 1989; Izquierdo, 2008) presentan notables paralelismos con las producciones de El Cigarralejo y Coimbra del Barranco Ancho. Modas estilísticas comunes que revelan formas de vestir y arreglos corporales también comunes, como signo de identidad ibérico del sureste peninsular (fig. 15).

4. CONCLUSIONES: ¿TALLERES ITINERANTES O CLIENTES DISTANTES?

El planteamiento de este texto se enmarca en la línea de revisión de conjuntos monumentales ibéricos y de esculturas concretas, que está permitiendo aportar nuevos matices sobre el diseño, funcionalidad, percepción y contextualización de estas manifestaciones culturales en su territorio y sociedad. Pero además de las esculturas, conviene revisar también algunas definiciones que han guiado su interpretación. Así, durante mucho tiempo se ha considerado la posibilidad de que los escultores ibéricos se trasladaran de un lugar a otro para realizar sus obras. El concepto de “taller itinerante” ha surgido repetidamente en la investigación, aunque con distintas acepciones que es conveniente definir para aclarar conceptualmente este punto (Quesada et al., 2000). Centrándonos en la producción escultórica, Almagro-Gorbea (1983: 283) reconoce, a partir del monumento de Pozo Moro, que la erección de un edificio semejante implicó conocimientos especializados que sólo podrían conseguirse tras un largo aprendizaje, y que por lo tanto los canteros, arquitectos y escultores responsables de construcciones tan complejas como ésta o de esculturas exquisitas como las de Porcuna, Alicante o Elche, no serían especialistas autónomos, sino “bienes de prestigio” ligados a reyes y príncipes.

En este modelo “oriental”, los artistas y artesanos estarían monopolizados por el poder político-religioso y tendrían un movimiento reducido, independiente del mercado y ligado a las directrices y relaciones políticas de la jerarquía (Quesada et al., 2000: 298). Una estructura semejante podría dar cobijo a escultores foráneos de calidad que se habrían asentado en la Península. De hecho sabemos que a partir del siglo VIII a.C. el flujo de artistas y artesanos que emigraron a Italia desde el Mediterráneo oriental aprovechando la red de colonias no fue desdeñable (Pallotino, 1979; Lulof, 1996: 178, nota 295, con referencias). Sin embargo, conforme avanza el tiempo y la cultura ibérica se asienta en unos modelos más orgánicos en los que dominan los príncipes y los diferentes grupos clientelares vinculados a ellos (Ruiz, 1998: 292), se abre espacio para la presencia de oficios especializados independientes, que buscan su propio mercado, especialmente en el entorno más próximo a su identidad política y espacial. La clientela se expande, abarcando no sólo a la cúspide de la pirámide política de los grandes centros, sino a los jefes de clan de cada asentamiento y a los particulares enriquecidos por diversas vías, como la producción primaria y el comercio.

En este contexto se ha propugnado el movimiento de los orfebres y los artesanos metalúrgicos (Quesada et al., 2000), que proveerán a sus clientes de objetos fundamentales para la distinción personal, especialmente a través de las joyas y las armas. En fechas todavía más tardías y con un carácter público, se implantarán talleres itinerantes de fabricación de moneda (Izquierdo, 2000: 372-375) con grabadores que confeccionan cuños para

9 Agradecemos a M. Olcina (Museo Arqueológico de Alicante), el habernos proporcionado las imágenes correspondientes al relieve de La Albufereta, pieza hoy en paradero desconocido.

emisiones monetales diversas, desplazándose según los servicios requeridos por distintas ciudades. En general se concibe el desplazamiento de un artesanado que puede trasladarse de un lugar a otro con un volumen limitado de herramientas y que normalmente trabajará con materiales locales.

La escultura en piedra, sin embargo, supone un caso muy especial, puesto que las particularidades de la materia prima condicionan en gran medida tanto el trabajo preparatorio de cantería como el ulterior de talla. Los escultores preferirán utilizar una piedra a la que están acostumbrados que otra desconocida. Un error en la selección de los bloques o en el proceso de trabajo puede arruinar un proyecto en una fase avanzada y aumentar enormemente el coste de producción. Se entiende así que los atenienses o los corintios construyeran en piedra de sus propias canteras los monumentos que levantaban en santuarios ajenos, como Delfos o Epidauro, lo que suponía una operación de gran envergadura (Hellmann, 2000: 265). En sus ofrendas a los lugares de culto, muchos devotos preferían aportar exvotos realizados en su propia tierra o, en caso de ser posible, los encargaban a aquellos artesanos de su mismo origen que se hubieran instalado en estos lugares. Estos generalmente importaban la materia prima y realizaban las piezas en un estilo característico de su propia ciudad (Jenkins, 2000: 160).

Ciertamente, en sus importantes reflexiones sobre los talleres escultóricos ibéricos, Tarradell (1968: 14-15) propugnaba la existencia de escultores itinerantes, formados en grandes centros como El Cigarralejo, Elche o Cerro de los Santos, que luego se moverían en busca de clientela, a la manera de los artesanos medievales. Salvo en esos lugares centrales, la demanda no sería suficiente como para mantener un artesanado permanente de este tipo en otros asentamientos menos importantes. Por el contrario, nuestra opinión se acerca más a la expresada por Cristofani (1975: 82, nota 3) al estudiar las estatuas-urna del área de Chiusi durante el siglo V a.C. Defiende este autor que los talleres escultóricos no eran itinerantes, sino que se concentraban en las principales ciudades y sólo salían de ellas para cumplir encargos específicos. Las evidencias del mundo griego, especialmente en época helenística, parecen confirmar también este modelo (Burckhardt, 1980: 12; Burford, 1972: 78; Schweitzer, 1980: 23). Acudir libremente de un territorio a otro buscando trabajo no sería fácil en época antigua, como nos recuerda Lefèbre (2004: 102), dadas las limitaciones impuestas al asentamiento de extranjeros en las ciudades. Sin embargo, cuando estos eran llamados para la realización de un encargo, las facilidades para su consecución eran grandes. Por tanto, es la demanda la que se mueve a la búsqueda del especialista y no al contrario.

Esto obliga a modificar o matizar el sentido del término “itinerante”, que hasta ahora resulta confuso en la bibliografía, ya que alude tanto a los especialistas que se mueven en busca de trabajo como a los que lo hacen debido a la existencia de una demanda que obliga a los maestros de taller a desplazarse allí donde se ha producido el encargo. Dada la naturaleza del trabajo escultórico, la estancia en el lugar de destino podría prolongarse largo tiempo, e incluso ir enlazando unos encargos con otros, creando “sucursales” temporales del taller de origen. En muchos casos, dada la distancia reducida que existiría entre el taller principal y su zona de influencia, la interacción de los artesanos y el mantenimiento de los estilos regionales sería un elemento constante.

Para las piezas analizadas en este estudio pensamos que encaja mejor este modelo de “encargos a la carta” realizados por maestros que se desplazan allí donde surgen las demandas, expandiendo sus propios diseños siempre dentro de un estilo regional que inspira pautas formales e iconográficas comunes. En esta línea, el reestudio de los cipsos ibéricos de Coimbra del Barranco Ancho y Corral de Saus, desde el punto de vista del diseño escultórico, apunta a una misma mano.

El estudio iconográfico de la escultura ibérica tiene todavía un largo camino por delante en lo que se refiere a sus características tecnológicas y morfo-estilísticas. La investigación del proceso de talla de cada pieza puede ofrecernos claves significativas para la identificación de artistas individuales, talleres y modas acordes con la tradición, la innovación y las normas impuestas por la ideología. A su vez, la interacción de estos elementos con aspectos territoriales, desde la localización de las fuentes de materia prima a la distribución de las imágenes, nos permitirá establecer las bases de la relación entre las producciones, los clientes y el uso o finalidad a la que se destina cada pieza. Recorrer el camino inverso, desde el hallazgo arqueológico de una escultura, hasta el momento en que se definió su diseño en época ibérica, nos aporta una visión más completa y más próxima a los artistas y artesanos que las realizaron, y por extensión, a aquellos que las encargaron y las contemplaron.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO-GORBEA, M. (1983): "Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica". *Madrider Mitteilungen*, 24, p. 177-293.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1987): "El pilar-estela de las 'Damitas de Mogente' (Corral de Saus, Mogente, Valencia)". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII, p. 199-228.
- APARICIO, J. (1977): "Las raíces de Mogente. Prehistoria y Protohistoria". Departamento de Historia Antigua, Universitat de València, *Serie Arqueológica*, 2, p. 21-30.
- APARICIO, J. (1982): "La necrópolis de Corral de Saus y las evidencias de una primera revolución social". *Papers de la Costera*, 2, Xàtiva, p. 42-45.
- APARICIO, J. (1984): "Tres monumentos ibéricos valencianos: La Bastida, Meca y el Corral de Saus". *Varia III. La Cultura Ibérica, Homenaje a Domingo Fletcher*. Valencia, p. 145-205.
- APARICIO, J. (2007): "El complejo arqueológico de Carmoxent. El Corral de Saus. Memorias de las Excavaciones desde 1972 a 1985 e inventario de la piedra labrada". En J. Aparicio y F. Cisneros (eds.): *La Necrópolis Ibérica del Corral de Saus en el Complejo de Carmoxent (Moixent. Valencia). I. Excavaciones de 1972 a 1985. Memorias e Inventarios*. Sección de Estudios Arqueológicos V, Serie Arqueológica Varia V, Diputación Provincial, Valencia, p. 9-218.
- ARNHEIM, R. (2002): *Arte y percepción visual*. Alianza Forma (2ª ed.), Madrid.
- BLÁNQUEZ, J. (coord.) (2011): *¿Hombres o Dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Catálogo de la exposición. Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, Madrid.
- BLECH, M. y RUANO, E. (1999): "Un posible taller de esculturas ibéricas en el poblado fortificado de El Macalón, Nerpío, Albacete". *Actas del XXV Congreso Nacional de Arqueología (Valencia, 1999)*. Diputación Provincial, Valencia, p. 594-603.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*. Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación de Valencia, Valencia.
- BURCKHARDT, F. (1980): "I Greci e i loro artisti". En F. Coarelli (ed.): *Artisti e artigiani in Grecia, Guida storica e artistica*. Roma-Bari, p. 5-12.
- BURFORD, A. (1972): *Craftsmen in Greek and Roman society*. Thames & Hudson y Cornell University Press, Londres e Ithaca.
- CAHILL, N. (2002): *Household and City Organization at Olynthus*. Yale University Press, New Haven and London.
- CASTELO, R. (1995): *Monumentos funerarios del Sureste peninsular: Elementos y técnicas constructivas*. Monografías de Arquitectura ibérica, Universidad Autónoma, Madrid.
- CHAPA, T. (1980): *La escultura zoomorfa ibérica en piedra*. Editorial de la Universidad Complutense, 2 vols., Madrid.
- CHAPA, T. (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- CHAPA, T. (1986): *Influjo griego en la escultura ibérica zoomorfa*. Iberia Graeca, Serie Arqueológica, 2, CSIC, Madrid.
- CHAPA, T. (2003): "La percepción de la infancia en el mundo ibérico". *Trabajos de Prehistoria*, 60, p. 115-138.
- CRISTOFANI, M. (1975): *Statue-Cinerario Chiusine di Età Classica*. Giorgio Bretschneider, Roma.
- CUADRADO, E. (1950): *Excavaciones en el santuario ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia)*. Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, 21, Madrid.
- DINSMOOR, W.B. (1956): "The Sculptured Frieze from Bassae (A Revised Sequence)". *American Journal of Archaeology*, 60 (4), p. 401-452.
- EFRATIOU, K. (2000): "Ancient Marble Workshops at Paroikia, Paros". En D. Schilardi y D. Katsonopoulou (eds.): *Paria Lithos. Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture*. The Paros and Cyclades Institute of Archaeology, Archaeological and Historical Studies, 1, Paros, p. 105-111.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, M. y OLMOS, R. (1986): *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica*. Ministerio de Cultura, Madrid.

- FLETCHER, D. (dir.) (1974): "Primera campaña de excavaciones en la necrópolis ibérica del 'Corral de Saus', en término de Mogente". *La Labor del SIP y su Museo en 1972*. Valencia, p. 97 y 103-108.
- FLETCHER, D. y PLABALLESTER, E. (1977): "Restos escultóricos de la necrópolis ibérica de Corral de Saus (Mogente, Valencia)". *Revista de la Universidad Complutense*, XXVI, 109, Homenaje a García Bellido III, Madrid, p. 56-62.
- GARCÍA CANO, J.M. (1994): "El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)". *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, p. 173-202.
- GARCÍA CANO, J.M. (1997): *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) I. Las excavaciones y estudio analítico de los materiales*. Universidad de Murcia, Murcia.
- GARCÍA CANO, J.M. y PAGE DEL POZO, V. (2011): "El pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla). Treinta años del hallazgo". En J. Blánquez (ed.): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional, Madrid, p. 159-178.
- GARCÍA CANO, J.M.; HERNÁNDEZ CARRIÓN, E. y PAGE DEL POZO, V. (1995): "Excavación de urgencia en el conjunto arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla-Murcia, 1995)". *Memorias de Arqueología*, 10, p. 221-226.
- GARCÍA CANO, J.M.; PAGE, V.; GALLARDO, J.; RAMOS, F.; HERNÁNDEZ, E. y GIL, F. (2008): *El mundo funerario ibérico en el altiplano Jumilla-Yecla (Murcia): La necrópolis de El Poblado de Coimbra del Barranco Ancho. Investigaciones del 1995-2004. II.- Las incineraciones y los ajuares funerarios*. Murcia.
- GOODLETT, V.L. (1991): "Rhodian sculpture workshops". *American Journal of Archaeology*, 95 (4), p. 669-681.
- HEILMEYER, W.D. (2004): "Ancient workshops and ancient art". *Oxford Journal of Archaeology*, 23 (4), p. 403-415.
- HELLMANN, M.C. (2000): "Les déplacements des artisans de la construction en Grèce d'après les *testimonia* epigraphiques". En F. Blondé y A. Muller (eds.): *L'Artisanat en Grèce Ancienne. Les productions, les diffusions*. Actes du Colloque de Lyon (10-11 décembre 1998). Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle. Lille.
- IZQUIERDO, I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos: Los pilares-estela*. Serie de Trabajos Varios del SIP, 98, Valencia.
- IZQUIERDO, I. (2001): "La necrópolis ibérica del Corral de Saus (Mogente, Valencia): Elementos arquitectónicos y escultóricos monumentales". *Madridier Mitteilungen*, 42, 102-137.
- IZQUIERDO, I. (2008): "Gestualidad, imagen y género. Los exvotos femeninos del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)". En L. Prados y C. Ruiz (coords.): *Arqueología y género. I Encuentro Internacional en la UAM*. IUEM, Madrid, p. 245-290.
- JENKINS, I. (2000): "Cypriot Limestone Sculpture from Cnidus". En G.R. Tsetsikhadze, A.J.N.W. Prag y A.M. Snodgrass (eds.): *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology presented to John Boardman*. Thames and Hudson, London, p. 153-162.
- JOCKEY, Ph. (1995): "Techniques et ateliers de sculpture à Délos à l'époque hellénistique". *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 60, p. 11-14.
- LEFÈVRE, F. (2004): "Contrôle d'identité aux frontières dans les cités grecques. Les cas des entrepreneurs étrangers et assimilés". En C. Moatti (ed.): *La mobilité des personnes en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne. Procédures et documents d'identification*. École Française de Rome, Roma, p. 99-125.
- LEÓN, P. (1997): "La sculpture". En *Les Ibères*. Catálogo de la exposición, ed. Lunweg, Barcelona, p. 153-169.
- LEÓN, P. (1998): *La Sculpture des Ibères*. L'Harmattan, Paris.
- LILLO, P. (1990): "Los restos del monumento funerario ibérico de El Prado (Jumilla, Murcia)". En *Homenaje a Jerónimo Molina García*. Academia Alfonso X El Sabio, Caja Murcia, Murcia, p. 134-161.
- LILLO, P. y SERRANO, D. (1989): "Los fragmentos escultóricos ibéricos de Agua Salada (Alcantarilla, Murcia)". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XIX, p. 76-86.

- LLOBREGAT, E. (1972): *Contestania Ibérica*. Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante.
- LULOF, P.S. (1996): *The Ridge-Pole Statues from the Late Archaic Temple at Satricum*. Scrinium XI-Satricum V, Thesis Publishers, Amsterdam.
- MAGGIANI, A. (1985): *Artigianato artistico. L'Etruria settentrionale interna in età ellenistica*. Milán.
- MIQUEL, L.E. de (2011a): "Cabeza de Verdolay". En J. Blánquez (ed.): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional, Madrid, p. 423.
- MIQUEL, L.E. de (2011b): "Dama de Verdolay". En J. Blánquez (ed.): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional, Madrid, p. 424-425.
- MORENO CONDE, M. (2006): *Exvotos ibéricos. Vol. I. El Instituto Valencia de Don Juan, Madrid*. Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial, Jaén.
- MUÑOZ, A.M. (1987): "La escultura de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XIX, 1, p. 229-255.
- OLMOS, R. (1996): "Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales". En R. Olmos (ed.): *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*. Colección Lynx, La Arqueología de la mirada, Madrid, p. 85-98.
- OROZCO, T. (2000): "Estudio petrológico de algunos materiales líticos procedentes de la necrópolis del Corral de Saus (Moixent, Valencia)". En I. Izquierdo Peraile: *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. Serie de Trabajos Varios del SIP, 98, Valencia, p. 495-499.
- PAGE DEL POZO, V. y GARCÍA CANO, J.M. (2011): "Dama del Cigarralejo". En J. Blánquez (ed.): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional, Madrid, p. 480.
- PALLOTINO, M. (1979): "Uno schema iconografico greco-anatolico in Etruria". En M. Pallottino: *Saggi di Antichità. III. Immagini inedite e alternative di arte antica*. Giorgio Bretschneider, Roma. [Publicado originalmente en *Études Étrusco-Italiques (Recueil de travaux d'histoire et de philologie*, s. 4, 31), 1963, p. 145-153.]
- PEREGRÍN PARDO, F.; RODRÍGUEZ OLIVA, P. y ANDERICA FRÍAS, J.R. (1983): "Exvotos ibéricos con relieves de Equidos de la Vega Granadina". *Crónica del XVI Congreso Arqueológico Nacional*, p. 751-768.
- PÉREZ BALLESTER, J. y BORREDA, R. (1998): "El poblamiento ibérico del Valle del Canyoles. Avance sobre un proyecto de evolución del paisaje en la comarca de la Costera (Valencia)". *Saguntum-PLAV*, 31, p. 133-154.
- PLA BALLESTER, E. (1976): "Necrópolis ibérica del Corral de Saus, Mogente (Valencia). 2ª campaña, 1973". *Noticario Arqueológico Hispánico, Prehistoria*, 5, p. 385-391.
- PLA BALLESTER, E. (1977): "La necrópolis ibérica con sepultura de empedrado tumular del Corral de Saus". *XIV Congreso Nacional de Arqueología (Vitoria, 1975)*. Zaragoza, p. 727-738.
- QUESADA, F.; GABALDÓN, M.; REQUENA DE LA RIVA, F. y ZAMORA, M. (2000): "¿Artesanos itinerantes en el mundo ibérico? Sobre técnicas y estilos decorativos, especialistas y territorio". En C. Mata Parreño y G. Pérez Jordà (eds.): *Ibers. Agricultors, artesans i comerciants. III Reunió sobre Economia en el Món Ibèric*. Universitat de València, *Saguntum* Extra-3, Valencia, p. 291-301.
- QUESADA, F. (2004): "La alzada del caballo antiguo: un estado de la cuestión aplicado a la Edad del Hierro de la Península Ibérica". *CuPAUAM*, 30, Homenaje a la profesora Rosario Lucas Pellicer, Madrid, p. 77-89.
- RIDGWAY (1977): *The Archaic Style in Greek Sculpture*. Princeton University Press, Princeton.
- ROCKWELL (1991): "Unfinished statuary associated with a sculptor's studio". En R.R.R. Smith y K.Y. Erim (eds.): *Aphrodisias Papers 2*. Journal of Roman Archaeology (Suppl. 2), p. 127-143.
- ROUILLARD, P.; MORATALLA, J.; COSTA, L.; GAGNAISON, C.; GLEISE, M.; MONTEL, G. y MONTENAT, Ch. (2010): "Entre 'Dama' y 'Santa María'. Las canteras de El Ferriol en Elche". En A. Rodero y M. Barril (coords.): *Viejos yacimientos. Nuevas aportaciones*. CD-ROM. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, p. 211-235
- RUIZ BREMÓN, M. (1989): *Los exvotos del Santuario ibérico del Cerro de los Santos*. Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I- Ensayos históricos y científicos, núm. 40, Albacete.

- RUIZ, A. (1998): "Los príncipes ibéricos: procesos económicos y sociales". En C. Aranegui (ed.): *Actas del Congreso Internacional: Los Iberos, Príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Fundación La Caixa, Barcelona, p. 289-300.
- SCHWEITZER, B. (1980): "L'artista figurativo". En F. Coarelli: *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e artistica*. Roma-Bari, p. 23-29.
- TARRADELL, M. (1968): *Arte ibérico*. Ed. Polígrafa, Barcelona.
- TOURNAVITOU (1988): "Towards and identification of a workshop space". En E.B. French y K.A. Wardle (eds.): *Problems in Greek Prehistory*. Papers presented at the Centenary Conference of the British School of Archaeology at Athens (Manchester, Abril 1986). Bristol Archaeological Press, Bedminster, Bristol, p. 447-467.
- VERDÚ PARRA, E. (2009): "El Jinete y el monstruo. Un oinokhoe ibérico decorado de Ifach". En *Calp. Arqueología y Museo*. Museos Municipales en el Marq, Museo Arqueológico de Alicante, Diputación de Alicante, Alicante, p. 68-83.
- VIVIERS (2006): "Signer une oeuvre en Grèce ancienne: Pourquoi? Pour qui?". En J. de la Genière (ed.): *Les clients de la céramique. Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum*. Paris, p. 137-150; láms. I-III, p. 231-233.
- YOUNG, R.S. (1951): "An industrial district of ancient Athens". *Hesperia*, 20 (3), p. 135-288.