

Artesanos greco-continetales en el sureste peninsular: sobre la transferencia de conocimiento técnico en la decoración arquitectónica ibérica

Greco-continental craftsmen in the south-eastern Iberian Peninsula: on the transfer of technical knowledge in Iberian architectural decoration

Jesús Robles Moreno
Universidad Autónoma de Madrid
jesus.robles@uam.es
0000-0002-5276-1974

Recibido: 11/10/2023
Aceptado: 28/05/2024

Resumen

La decoración arquitectónica de los monumentos ibéricos se caracteriza por presentar "influencias" mediterráneas, especialmente del mundo jonio-focense arcaico con el que la historiografía relaciona muchos casos peninsulares. En este trabajo se pretende, por un lado, plantear un marco teórico-metodológico basado en la "Arqueología de la producción arquitectónica" que permita superar el concepto de "influencia" y hablar de la transferencia y adaptación del conocimiento técnico entre grupos de artesanos. Por otro lado, se argumenta que dicho conocimiento técnico, aunque griego, no procede exclusivamente del mundo jonio-focense. Para ello se analiza el taller ibérico "del Valle del Segura y Corredor de Montesa" (s. V-IV a.C.). Se defiende así la relación directa de este centro con artesanos greco-continetales de quienes recibió nociones técnicas que adaptó a la decoración de sus pilares-estela. Esto lleva a reflexionar sobre la presencia de artesanos especializados griegos en el sureste peninsular y sobre el papel que allí desempeñaron.

Palabras clave

Cultura ibérica, Escultura, Arquitectura, Producción, Artesano

Abstract

The architectural decoration of Iberian monuments is characterised by Mediterranean "influences", especially from the Archaic Ionian-Phokaian world, to which historiography relates many Iberian cases. The aim of this paper is, on the one hand, to propose a theoretical and methodological framework based on the "Archaeology of architectural production", which allows us to go beyond the concept of "influence" and to speak of the transfer and adaptation of technical knowledge between groups of craftsmen. On the other hand, it is argued that this technical knowledge, although Greek, did not come exclusively from the Ionian-Phoenician world.

To this end, the Iberian workshop "of the Segura valley and the Corredor de Montesa" (5th-4th century BC) is analysed. The direct relationship of this centre with Greco-Continental artisans, from whom it received technical ideas that it adapted to the decoration of its pillar-steles, is thus defended. This leads us to reflect on the presence of specialised Greek craftsmen in the southeast of the Iberian Peninsula and the role they played there.

Keywords

Iberian cultures, Sculpture, Architecture, Production, Craft workers.

Para citar este artículo: Robles Morenos, Jesús (2024). Artesanos greco-continetales en el sureste peninsular: sobre la transferencia de conocimiento técnico en la decoración arquitectónica ibérica. *Panta Rei. Revista Digital de Historia y Didáctica de la Historia*, 18. DOI: 10.6018/pantarei.588111

1. Introducción

Una de las características más llamativas de la escultura y la arquitectura monumental ibérica son los “ecos” mediterráneos que presenta, especialmente en lo que se refiere al estilo y la iconografía. La cuestión estaba ya presente en la propia caracterización de la escultura íbera e incluso antes de que se identificase como tal. No en vano, los primerísimos trabajos dedicados a estas cuestiones ya ponían en relación las piezas recién aparecidas en yacimientos como La Alcudia (Elche, Alicante), o Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete) con modelos griegos, itálicos, romanos e, incluso, babilonios y egipcios (Chapa, 2011).

Con el avance de la investigación a lo largo del siglo pasado, la comparativa con el Mediterráneo se ha convertido en un punto vital en la historiografía de los monumentos ibéricos y se ha insistido en la misma desde distintas ópticas y perspectivas. Esto, además de situar las producciones ibéricas en un amplio contexto mediterráneo, ha permitido explicar mejor ciertos aspectos, como su cronología o restitución arquitectónica.

Aunque hay propuestas recientes que relacionan la escultura y la arquitectura monumental ibérica con el mundo fenicio (Almagro Gorbea y Torres, 2010; Belén y Chapa, 2012) o el mundo púnico (Prados, 2007, 2011), podría, quizá, señalarse que el papel predominante en dichas comparativas ha sido desempeñado por el mundo griego. Desde los clásicos volúmenes de Carpenter (1925) o García y Bellido (1936), hasta los últimos y recientes artículos de Teresa Chapa (2020, 2021; Pérez Blasco, 2023) han sido muchos los estudios dedicados a señalar los referentes helenos de las producciones ibéricas en cuanto a iconografía, estilo y técnica. Estos se han centrado especialmente en monumentos y estatuas localizadas en el sureste peninsular (Almagro Gorbea, 1987; Almagro Gorbea et al., 2015; Chapa, 2012, 2020), aunque también han abordado conjuntos de otras regiones ibéricas (Blázquez y González Navarrete, 1985; León, 2003).

Sin embargo, en este trabajo no pretendemos ofrecer un estado de la cuestión sobre el debate acerca de los vínculos de la escultura íbera con diversos ámbitos mediterráneos (Prados, 2011). Por el contrario, gracias al avance de la investigación, se busca arrojar nueva luz a la conocida cuestión de la relación entre la escultura íbera y la griega, matizando algunas cuestiones. Se busca pues, profundizar en varios aspectos enmarcados en una línea de investigación reavivada (Chapa, 2020, 2021; Chapa y Pérez Blasco, 2023; Robles, 2023; Rouillard et al., 2015) cuya alternativa, la relación con el mundo púnico, ha sido defendida también recientemente por varios autores (Prados, 2007, 2008, 2014; Sala, 2007).

Entre los dichos aspectos en los que se busca profundizar, uno de ellos tiene que ver con el hecho de que, dentro del amplio espectro geográfico y cronológico del mundo heleno, los ejemplares íberos se han relacionado de manera frecuente con el mundo jonio-focense arcaico. Esta tendencia historiográfica hunde sus raíces en trabajos de mediados y finales del siglo pasado (Almagro Gorbea, 1987; Almagro Gorbea y Ramos, 1986; Langlotz, 1966) y sigue propiciando interesantes avances en la investigación (Almagro Gorbea et al., 2021; Chapa, 2020; Chapa y Pérez Blasco, 2023; León, 2003). El peso del mundo jonio-focense en la península, bien representado —aunque no de manera exclusiva— por el intenso comercio y las fundaciones de *emporía* que se convirtieron en auténticas polis (Domínguez Monedero, 1996, 2022), parece notable y, según algunos autores (Almagro

Gorbea y Ramos, 1986; Chapa y Pérez Blasco, 2023), pudo jugar un importante papel en el desarrollo de la arquitectura monumental ibérica del sureste peninsular. Sin embargo, algunos autores matizaron la importancia de dicho influjo (León, 2003) o señalaron los peligros interpretativos y de contextualización que entraña la vinculación automática de modelos constructivos técnicos y decorativos ibéricos con el mundo jonio-focense (Chapa, 2020; Izquierdo, 2000; Prados, 2007, 2011).

Esto último se refiere, por ejemplo, a que los “paralelos” con los que las piezas peninsulares se relacionan ofrecen cronologías muy alejadas de la que se desprende del contexto arqueológico de estas últimas. A ello se añade que otros investigadores (Chapa, 2012; Robles, 2022) han llamado la atención sobre cómo la relación entre las producciones ibéricas y helenas no se constriñe a los siglos VI-V a.C., momento de apogeo de ese mundo jonio-focense, sino que son palpables, al menos, durante la primera mitad del siglo IV a.C. Así pues, el primer objetivo de este trabajo es realizar una aportación al respecto, presentando una serie de rasgos de la decoración arquitectónica ibérica que ofrecen rasgos vinculables no al mundo jonio-focense arcaico, sino al greco-continental de finales del siglo V a.C. y del siglo IV a.C.

Precisamente, y al hilo de esto último, otro de los objetivos del trabajo es reflexionar sobre cómo se produce esa relación entre el mundo griego y el ibérico. Es decir, se trata de explicar cuáles son los mecanismos por los que estos últimos adoptan y adaptan fórmulas decorativas y arquitectónicas de los primeros. Esto a su vez permite defender la presencia de artesanos greco-continentales —o al menos partícipes de su tradición arquitectónica— en la península ibérica y su relación con los talleres locales. Permite además hablar del papel que ese artesanado especializado pudo jugar para/con la sociedad ibérica.

2. Marco teórico-metodológico: algunas notas sobre la transferencia de conocimiento técnico

Si se acude a la gran mayoría de trabajos que han abordado la cuestión de la relación entre las producciones mediterráneas y las ibéricas, se observa que los términos más empleados para hacer referencia a este fenómeno son algunos como “influencia”, “paralelismo”, “ascendencia” o “carácter helenizante”, entre muchos otros. Son conceptos válidos para referirse a características de origen foráneo en monumentos peninsulares, pero resultan un tanto laxos si se busca precisar cómo se produce la relación entre Iberia y el Mediterráneo y de qué manera los talleres íberos asumen e interpretan dichos rasgos decorativos.

La cuestión, en lo referente al mundo ibérico, ha sido planteada y abordada por distintos autores, lo que ha generado una serie de modelos teóricos y explicativos para este fenómeno. Uno de ellos señala que la transferencia de modelos decorativos en la escultura se producía a través de la observación de material escultórico griego importado que el íbero trataba de reproducir con sus propias técnicas (Rouillard y Croissant, 1997). Más allá de que en la península no se han localizado esculturas importadas en época ibérica¹, ni mucho menos construcciones monumentales, esta propuesta presenta, a nuestro juicio, una importante dificultad. Implica que el artesano íbero es capaz de reconstruir

¹ Más allá de la estatua elaborada en mármol del Pentélico hallada en El Turuñuelo (Celestino y Rodríguez, 2019) o la archiconocida Dama de Galera, en pequeño formato.

todo el proceso productivo desde la pieza finalizada y, además, de reproducirlo para obtener un resultado análogo. De hecho, en una obra reciente, Rouillard (2021) se muestra más dubitativo sobre la existencia de ejemplares griegos importados y reflexiona sobre la transferencia de modelos desde el Mediterráneo y la agencia ibera.

En esta misma línea, otros autores (García y Bellido, 1945; Llobregat, 1991) señalan que los modelos decorativos de monumentos nacen de la adaptación a formato arquitectónico de los motivos incluidos en pequeños bienes importados, como marfiles, bronce o vasos cerámicos. Aunque plausible para algunos casos concretos, esta forma no nos resulta del todo convincente por dos razones principales. La primera es que, en la decoración arquitectónica es frecuente que los motivos se plasmen sobre molduras concretas que no están presentes en los bienes de pequeño formato documentados en Iberia, donde los motivos aparecen representados sobre un plano. Sin embargo, y como veremos a continuación, los monumentos ibéricos no solo comparten motivos con el Mediterráneo, sino también molduras y asociaciones entre estas y los motivos. La segunda razón es que no todos los motivos que aparecen en los monumentos (por ejemplo, las ovas, determinados tipos de flor y de cintas) están presentes en esos pequeños bienes importados. Todo esto parece apuntar a que su introducción se debe a la transmisión de modelos arquitectónicos y sus repertorios decorativos.

Un modelo similar es el propuesto por Pierre Moret (1998), no para el caso de la arquitectura monumental y su decoración, sino la defensiva. Señalaba este autor que ciertos tipos de murallas y torres pudieron ser transmitidos por íberos que estuvieron en el Mediterráneo como mercenarios. Estos conocieron allí dichos modelos y, al regresar a la península, fueron capaces de transmitirlos y replicarlos. Es un modelo teórico que solventa el problema de la inmovilidad de la arquitectura, pues ahora no se importa el edificio, sino que se desplazan las personas. Sin embargo, esta cuenta con la dificultad de que se señala al mercenariado como agente de transmisión cultural cuando, como señalaba Quesada (1994; *vide contra* Moret, 1998), el papel de estos en ese sentido era nulo o altamente limitado.

Más allá de eso, el problema principal es que las propuestas hasta ahora descritas defienden la visión de un producto finalizado como mecanismo principal de adquisición de conocimiento técnico. Esto parece improbable, especialmente en el caso de la escultura y arquitectura, pues como señalaba Domínguez Monedero (1986) “no es lo mismo hacer un plato a imitación de uno griego [...] que realizar una escultura en piedra dura y conseguir unas proporciones y una organicidad que recuerden y se vinculen estrechamente con originales griegos” (p. 315)².

Frente a esto, un tercer modelo teórico se basa en la “Arqueología de la producción arquitectónica” con el que el concepto de “influencia” se convierte en el de “transmisión del conocimiento técnico” (Bianchi, 1996; Villa del Castillo, 2021). Con él, la aparición de ciertos modelos decorativos no se explica a partir de los propios edificios y su visión o importación, sino del contacto entre grupos de artesanos de distintos ambientes técnicos o tradiciones arquitectónicas (Bianchi, 1996). Dicho de otra manera, no se transfiere el modelo de edificio, ni sus modelos decorativos, sino que se transfiere —y se adapta al

² Estas perspectivas sobre la transmisión de conocimiento técnico en el ámbito de la cerámica están variando, fruto de trabajos como el de Sala (2009) o, sobre todo, el reciente artículo de Amorós (2022).

margen de cada cultura— el conocimiento técnico para ejecutarlo, siendo necesario que los artesanos entren en contacto.

Para el caso púnico y peninsular, este fenómeno por el que una tradición arquitectónica concreta adopta y adapta modelos decorativos foráneos ha sido ya explicado por Prados (2008, p. 70-71) con su diferenciación entre “sistema” y “estilo” arquitectónico. Mientras que el “estilo” puede repetirse en distintos lugares, el “sistema” es único, pues abarca los rasgos estructurales y decorativos que definen la arquitectura de una cultura atendiendo a sus necesidades creativas o ideológicas (Jiménez Vialás et al., 2021). De esta manera, un sistema puede mezclar y transformar estilos muy diversos, dando lugar a soluciones estéticamente híbridas, fruto de la agencia íbera para cubrir las necesidades de su sistema arquitectónico (Jiménez Vialás et al., 2021).

En ese proceso de transmisión participan una serie de mecanismos o condiciones que provocan que aquellos que reciben el conocimiento técnico, lo empleen para generar un modelo propio en el seno de su cultura. Parte de esas condiciones dependen del emisor, como su procedencia y tradición arquitectónica, los modelos que conoce o la forma de trabajar, pero la mayoría dependen del receptor y de su “agencia” (Dietler, 2010; Van Dommelen, 1998). Este no adapta ni imita el prototipo decorativo, sino el conocimiento técnico, lo que da lugar a un nuevo modelo, diseñado para cubrir las necesidades de su cultura arquitectónica. Para ello, incorpora el conocimiento recibido a su propia tradición, lo aplica a su realidad arquitectónica y selecciona e interpreta libremente ciertos motivos y esquemas (Figura 1).

Se entiende así que, aunque el conocimiento técnico parezca referirse exclusivamente a aspectos como la talla, las herramientas o el desempeño del artesano, en realidad engloba todo el proceso de producción de la pieza. Incluye así aspectos como el diseño de esta, las molduras y los modelos iconográficos y decorativos que presenta un ejemplar, aspectos que pueden resultar muy diagnósticos a la hora de abordar las relaciones entre talleres. Dicho de otra manera: la pieza, con todas sus características formales, técnicas y decorativas, es el resultado de la aplicación del conocimiento técnico por parte de un taller concreto. Por ello, a través del estudio formal de la pieza se puede profundizar en el conocimiento técnico empleado y el origen y procedencia del mismo.

En el caso concreto del mundo ibérico, esta forma de transmitir el conocimiento técnico fue anunciada por García y Bellido (1945) al señalar que “para que la arquitectura de un pueblo cualquiera prenda en otro es preciso trasladarse a los focos creadores con propósitos más o menos imitativos o vivir en ellos con el ánimo abierto a toda influencia fecunda” (p. 102). Muchos otros autores han defendido también que los modelos de ciertas esculturas y de la decoración de ciertos monumentos ibéricos solo se pueden explicar a partir del contacto entre artesanos mediterráneos y locales, pudiendo incluso trabajar en un mismo taller (Chapa, 2020, 2021; Domínguez Monedero, 1986; Rouillard et al., 2015).

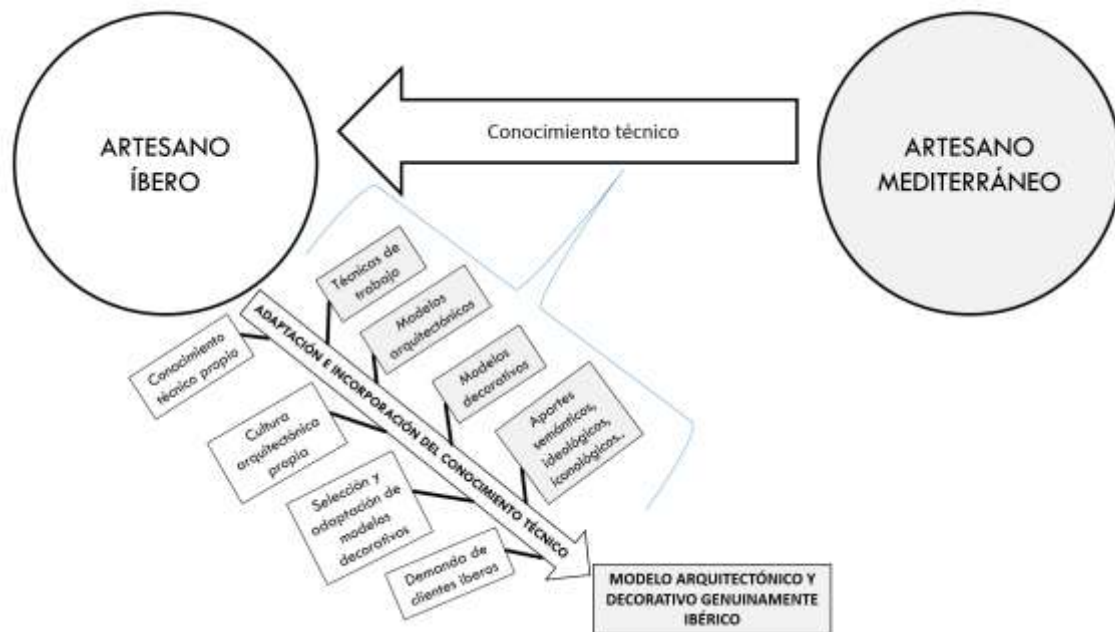


Figura 1. Esquema sobre la transferencia y adaptación del conocimiento técnico del Mediterráneo al mundo ibérico. Fuente: elaboración propia.

2.2. Procedimiento de trabajo

Dado que el objetivo del trabajo es abordar testimonios sobre la posible relación entre la decoración arquitectónica ibérica y greco-continental desde la perspectiva de los talleres y artesanos, superando los conceptos de “influencia” y “paralelo”, no se hará uso de la forma de trabajo más tradicional en estos casos. Esta forma consiste en compilar todas aquellas piezas del mundo ibérico –o de alguna región del mismo– y relacionarlo con casos griegos a los que pueda parecerse.

Por el contrario, si se busca poner el énfasis en los artesanos e identificar el taller como un centro de intercambio de conocimiento técnico (Villa del Castillo, 2021), es necesario buscar esos ámbitos en el seno de un taller de monumentos ibéricos. En este caso se trata del “taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa” (*vid. infr.*), un centro productor de pilares-estela que trabajó en diversos puntos del sureste peninsular entre muy finales del siglo V a.C. y la centuria siguiente.

De esta manera, el alcance del estudio será más reducido, pero también más preciso, pues ese rastreo del conocimiento técnico mediterráneo se aplica a un repertorio cerrado de piezas que comparten centro productor y, por ende, cronología. Permitirá conocer mejor un taller ibérico y sus relaciones con una o varias tradiciones arquitectónicas del Mediterráneo, en este caso con Grecia Continental.

3. Elementos greco-continetales en el taller ibérico del “Valle del Segura-Corredor de Saus”

A la hora de seleccionar un taller al que aplicar el marco teórico, surge la dificultad que siempre ha supuesto la identificación centros productivos de escultura y monumentos en el mundo ibérico (Izquierdo, 2000; León, 1998). Sin embargo, en los últimos años se ha asistido a una proliferación de trabajos dedicados a uno de ellos, lo que no solo ha

permitido identificarlo y acotarlo espacial y geográficamente, sino también profundizar en su repertorio y funcionamiento: es el denominado taller “Verdolay-Mula-Saus” o del “Valle del Segura y Corredor de Montesa”, el mejor conocido del mundo ibérico en la actualidad. Esta es la razón que ha hecho que sea el seleccionado para este trabajo, junto al hecho de que varios autores (Chapa, 2009; García Cano, 1994) han planteado ya su posible relación con el mundo griego continental.



Figura 2. Yacimientos en los que se ha documentado la producción arquitectónica del “taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa”. Fuente: Elaboración propia.

Aunque en un principio se dudaba sobre si eran varios talleres relacionados entre sí (Almagro Gorbea, 1987; Izquierdo, 2000), lo cierto es que la mayoría de autores que han trabajado sobre el mismo, defienden que se trata de un único centro productivo (Chapa e Izquierdo, 2012; García Cano, 1994; León, 1998; Page y García Cano, 1993-1994; Robles, 2022, 2024; Robles y Fenoll, 2022; Vives Ferrándiz et al., 2022) que actuó desde muy finales del siglo V a.C. y durante el siglo IV a.C., especialmente durante su primera mitad. Tal y como han señalado Chapa e Izquierdo (2012) se trata de un taller itinerante, es decir, está asentado en una ciudad desde la que se desplaza hacia el lugar donde va a realizar el monumento, solo una vez que ha acordado los términos de dicha producción con el comitente. De esta manera, y siguiendo los datos ofrecidos por la bibliografía que se acaba de citar, la obra de este taller parece documentarse en un arco que se extiende entre Cabezo de la Rueda (Alcantarilla, Murcia) y Los Nietos (Cartagena, Murcia) y que por el interior penetra desde Jumilla (Murcia) hasta, al menos, Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) (Robles, 2024) (Figura 2).

Gracias a recientes trabajos (Chapa e Izquierdo, 2012; Robles, 2024; Robles y Fenoll, 2022; Vives Ferrándiz et al., 2022) se ha podido caracterizar el repertorio arquitectónico y decorativo del taller (Figura 3). Puesto que su identificación y caracterización ha sido abordada en los análisis previos referidos, no nos entretendremos aquí en describirlo minuciosamente; bastará con señalar que es un centro productivo que se caracteriza por elaborar monumentos del tipo pilar-estela (Chapa e Izquierdo, 2012; Izquierdo, 2000; Vives Ferrándiz et al., 2022). Como se ejemplifica a la perfección en los casos de

Coimbra del Barranco Ancho (García Cano, 1994) o El Prado (Robles, 2022), estos se elaboran en cuatro piezas exentas conectadas verticalmente mediante espigas: la base escalonada, el pilar, el baquetón de la gola y la nacela y filete de la gola, a lo que en ocasiones se añade una escultura zoomorfa como remate³. Esta forma de concebir el pilar-estela ofrece la posibilidad de jugar con los tipos y variantes para cada elemento y combinarlos libremente para, con un mismo repertorio de decoración arquitectónica, dar lugar a distintos edificios.

Así pues, en el interior de este repertorio arquitectónico e iconográfico existen algunos rasgos que, en nuestra opinión, ilustran una transferencia de conocimiento técnico desde el mundo greco-continental. Tres son las características más reseñables que pasamos a comentar en profundidad: la adopción del cimacio lésbico y de ciertas molduras decorativas —a las que dedicaremos más atención por el mayor número de ejemplares disponibles—, algunas escenas en relieve que decoran los pilares y un tipo muy concreto de ornamento floral.



Figura 3. Síntesis del repertorio arquitectónico del “taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa”. Fuente: Elaboración propia, salvo foto del pilar de falsas puertas (tomado de Almagro Gorbea et al., 2015, CC-BY-SA), la foto de la gola con volutas (cedido por Poveda) y los dibujos de las golas (tomado de Izquierdo, 2000).

³ Por sus particularidades y por no desviar el tema del trabajo, la decoración arquitectónica, no analizaremos aquí la escultura exenta vinculable a este taller.

3.1. El cimacio lésbico y las molduras decorativas

El cimacio lésbico es uno de los esquemas decorativos más habituales del mundo antiguo. Nació en Jonia en el siglo VI a.C. y, pronto, desde allí se extendió por todo el Mediterráneo, con un desarrollo cronológico que llega prácticamente a nuestros días. Este esquema consiste en una moldura denominada *cyma reversa*, con una curva inferior cóncava y una superior convexa, sobre la que se tallan las ovas lésbicas (Altekamp, 1991; Ganzert, 1983). Estas últimas son un motivo lingüiforme, caracterizado por presentar una espina o ranura que discurre verticalmente por el centro del motivo hasta su tercio superior. Las ovas lésbicas se alternan con elementos puntiagudos denominados dardos o flechas (Figura 4.1).

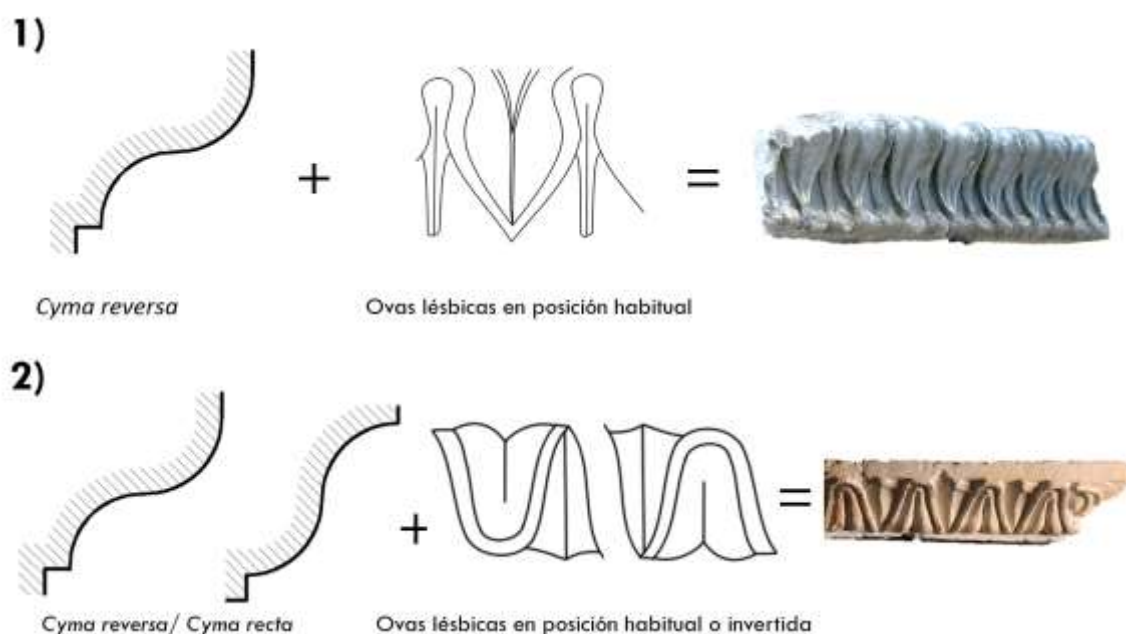


Figura 4. Esquema compositivo del cimacio lésbico en el Mediterráneo y mundo griego (1) y en el mundo ibérico, especialmente en el “taller ibérico del Valle del Segura-Corredor de Montesa” (2). Fuente: Elaboración propia.

Aunque no es el único taller que realiza este motivo en Iberia, sí es el que más lo desarrolla: es responsable de 12 de los 15 casos en los que se documenta este esquema decorativo en la península (moldura + ovas) y de 13/14 de los 25 en los que se documenta el motivo de la ova lésbica (sin moldura) (Tabla 1).

Tabla 1

El cimacio lésbico en el mundo ibérico

Nº	Elemento	Yacimiento	Ovas	Molduras	“Taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa”	Bibliografía básica
1	Pilar	El Prado	Sí	Cyma reversa (i)	Seguro	Lillo, 1990; Robles, 2022
2	Baquetón	El Prado	Sí (i)	Cyma reversa (i)	Seguro	Lillo, 1990; Robles, 2022
3	Baquetón	El Cigarralejo	Sí (i)	Cyma recta	Seguro	Cuadrado, 1984, p. 255

4	Baquetón	El Cigarralejo	Sí (i)	Cyma recta	Seguro	Cuadrado, 1984, p. 258; Izquierdo, 2000, nº 16
5	Indeterminado	El Cigarralejo	Sí (i?)	Idt	Seguro	De Prada, 2019, p. 229
6	Sillar de gola	Cabecico del Tesoro	Sí (i)	Cyma reversa (i)	No	Page y García Cano, 1993-1994, nº 38; Izquierdo, 2000, nº 43
7	Baquetón	Cabecico del Tesoro	Sí (i)	Cyma recta	Seguro	Page y García Cano, 1993-1994, nº 39; Izquierdo, 2000, nº 45
8	Baquetón	Cabezo del Agua Salada	Sí (i)	Cyma recta	Seguro	Robles, 2024
9	Sillar de gola	La Luz	Sí (i)	Gola	No	Comino, 2015, p. 505
10	Baquetón	Corral de Saus	Sí (i)	Cyma reversa (i)	Seguro	Izquierdo, 2000, nº 6
11	Baquetón	Corral de Saus	Sí (i)	Cyma recta	Seguro	Izquierdo, 2000, nº 7
12	Baquetón	Corral de Saus	Sí (i)	Cyma recta	Seguro	Izquierdo, 2000, nº 8
13	Baquetón	Corral de Saus	Sí (i)	Cyma recta	Seguro	Izquierdo, 2000, nº 9
14	Baquetón	Corral de Saus	Sí (1)	Recta inclinada	Seguro	Izquierdo, 2000, nº 12
15	Pilar	Caudete	Sí (i)	Cyma reversa (i)	Seguro	Almagro Gorbea et al., 2015
16	Baquetón	Pozo Moro	Sí (i)	Cyma recta (¿)	Seguro	Robles, 2023
17	Baquetón	Libisosa	Sí (i)	Listel	No seguro	Uroz, 2022, p. 24
18	Gola	Monforte del Cid	Sí	Cyma reversa	No	Almagro Gorbea y Ramos, 1986; Izquierdo, 2000, nº 1
19	Sillar de gola	La Alcudia	Sí (i)	Listel	No	Izquierdo, 2000, nº 35, 39 y 51
20	¿Marco de Vano?	La Alcudia	Sí	Listel	No	Izquierdo, 2000, nº 46
21	Sillar de gola	Córdoba	Sí	Gola	No	Sylow, 1995, p. 45

22	Pilar	Cástulo	Sí	Cyma reversa	No	Izquierdo, 2000, nº 5
23	Capitel	Cástulo	Sí (i) (1)	Sin moldura	No	Izquierdo, 2000, nº 3
24	Sillar	La Guardia de Jaén	Sí (1)	Sin moldura	No	Negueruela, 1990: 102
25	Gola	Osuna	Sí	Listel	No	Izquierdo, 2000, nº 11

Nota: Cuando las ovas aparecen invertidas se indica mediante (i). Cuando no aparece una serie de ovas, sino el motivo aislado se usa (1).

Fuente: elaboración propia.

Como se puede ver en las características recogidas en esa misma tabla existen una serie de diferencias entre los modelos griegos que conocemos del Mediterráneo (Altekamp, 1991; Ganzert, 1983) y los ibéricos, recogidos en esta tabla. Esto es fruto de la adaptación del conocimiento técnico al mundo ibérico y concretamente, a las producciones de este taller. Dicha adaptación genera variaciones en tres sentidos (Figura 4.1):

1) Arquitectónico. En el mundo ibérico, hasta que no se produce el contacto con Roma, y salvo excepciones, no existen templos clásicos ni una arquitectura pública que permita la introducción de estas decoraciones (Brotóns et al., 1998; Izquierdo, 2000). Si en el resto del Mediterráneo antiguo el cimacio lésbico decora frontones, capiteles de anta y sofitos de grandes templos o edificios públicos, aquí aparecen aplicados a la arquitectura monumental ibérica del sureste: los pilares-estela y otros monumentos análogos (Izquierdo, 2000).

Quizá en el estudio de estas adaptaciones podría considerarse la cuestión de la metrología para valorar la transferencia de conocimiento técnico del mundo griego, pero es algo muy complejo en estos materiales. Esto es debido a la parcialidad y fragmentariedad de la muestra que impide trabajar con las dimensiones de edificios completos y, en la mayoría de las ocasiones, tampoco permite estudiar las dimensiones de sillares completos. No es posible por tanto tomar medidas en detalle y, sobre todo, tampoco es posible registrar de manera sistemática las mismas dimensiones completas (altura, anchura y grosor) o las dimensiones de los mismos elementos decorativos entre los distintos ejemplares. Esto último es, a todas luces, metodológicamente necesario para efectuar comparativas y tratar de hallar una unidad métrica. Aun así, existen análisis que han tratado de ahondar en esta cuestión (Almagro Gorbea, 1987; Izquierdo, 2000) y, a pesar de los numerosos obstáculos para su estudio, será necesario dedicar futuros aspectos a estos trabajos.

2) Iconográfico. A excepción del pilar de El Prado (n.º1) en todos los casos en los que este centro elabora ovas lésbicas, las talla en posición invertida, con la punta hacia arriba. Esta inversión del motivo es una auténtica excepción en Grecia en particular y en el Mediterráneo en general y, de hecho, en los otros talleres ibéricos son mayoritarios los casos que no se invierten (Robles, 2022 y 2023). Sin embargo, en el seno de este taller, parece ser la norma, sin que podamos precisar las razones por las que esto se produce, tal vez relacionadas con el significado que los iberos dieron a este motivo.

Por otro lado, en el mundo griego, el contrario –la sarta de perlas horizontales y verticales comúnmente asociadas a las ovas, tanto jónicas como lésbicas– se disponen bajo las

mismas (Altekamp, 1991). Sin embargo, aquí, en los dos casos en los que se produce la asociación directa entre ovas y contario (n.º 1; n.º 23), este último se dispone por encima de las primeras. El origen de esta otra inversión sintáctica hunde sus raíces en la propia tradición ibérica: como ya señalaba García y Bellido (1945) existen piezas cronológicamente anteriores a estas, como las procedentes del Llano de la Consolación donde ya se produce esta inversión. De hecho, en toda la extensión geográfica y cronológica del mundo ibérico, no hay un solo caso seguro en el que el contario quede bajo las ovas (Robles, 2024).

3) Moldura. Como se ha descrito en los párrafos precedentes, el cimacio lébico canónico se define como la unión de una moldura de *cyma reversa* con ovas lébicas. Sin embargo, como se aprecia en la Tabla 1, en el mundo ibérico de los 15 casos en los que las ovas se tallan sobre moldura de doble curva (*cyma*), solo seis (n.º 1, 2, 6, 10, 15, 22) lo hacen sobre *cyma reversa*, estando además cuatro de ellas (n.º 2, 6, 10, 15) invertidas. En el seno de este taller, de las 12 *cymas* existentes, solo cuatro (n.º 1, 2, 10 y 15) son *reversa*, invertidas en tres casos (n.º 1, 10, 15). El resto de ejemplares presentan justamente la moldura opuesta: una *cyma recta* con la curva inferior convexa y la superior cóncava.

Esta última variación guarda relación con las dos anteriores. En primer lugar porque puede relacionarse con la inversión del motivo, que obliga a modificar la talla de la moldura, invirtiendo las curvaturas (Altekamp, 1991). De hecho, hay casos –que parecen ser además los más antiguos de la serie– donde no aparece una *cyma recta* sino una *cyma reversa*. Pero especialmente, la variación se refiere a los elementos arquitectónicos en los que aparece esta decoración en Iberia: son baquetones exentos que sustentan una gola, de modo que la *cyma recta* ayuda a aumentar la superficie de apoyo disponible al proyectarse hacia el exterior la curva cóncava superior.

Tradicionalmente, la presencia de esta decoración se ha relacionado con el mundo jonio arcaico (Almagro Gorbea, 1987; Almagro Gorbea y Ramos Fernández, 1986; Almagro Gorbea et al., 2015), lo que ha llevado incluso a hablar de una corriente o estilo “jonio-ibérico” en la decoración arquitectónica ibérica (Almagro Gorbea et al., 2015, 2021). A su vez, esta vinculación de los casos ibéricos con el mundo focense arcaico servido para datar una serie de pilares-estela hacia finales del siglo VI a.C. o inicios de la centuria siguiente.

Sin embargo, hay una serie de rasgos que permiten relacionar los cimacios lébicos de Iberia con la reelaboración que la decoración arquitectónica de origen jónica sufre en Grecia Continental a finales del siglo V a.C. El primero de ellos, señalado en trabajos previos sobre el mundo ibérico (Robles, 2022) se relaciona con el hecho de que todas las ovas lébicas elaboradas por este taller⁴ presenten su interior convexo, es decir, relleno, con la ranura central realizado mediante incisión y no con relieve y con una gruesa orla. Esta característica, como ya señalaron Ganzert (1983) y Altekamp (1991) es propia de la tradición greco-continental y se inaugura en el Erechtheion (421-409 a.C.). Se opone a la tradición minorasiática existente desde el VI a.C. –pero que continúa desarrollándose en paralelo a la greco-continental– en la que la ova es cóncava, la espina central se hace con relieve y la orla no presenta tanta anchura.

⁴ E incluso aquellas realizadas por otros talleres: la totalidad de las ovas lébicas en Iberia documentadas hasta la fecha son de interior convexo, con ranura incisa y gruesa orla.

Otra característica en lo que respecta al cimacio lésbico se refiere a la combinación de molduras que se aprecia en algunos baquetones realizados por este taller (nº 2, 10). Estos ofrecen un cimacio lésbico invertido (con moldura de *cyma reversa* invertida) que corona un cimacio jónico (ovas jónicas talladas sobre un óvolo), quedando ambas separadas por un listel sin decoración. La combinación de estos dos cimacios, en el mismo orden y separados por una moldura o listel de astrágalo es otro de las innovaciones de la decoración arquitectónica jónica que se dan en Atenas a finales del V a.C. (Shoe, 1936; Mylonas, 1963, p. 38). Se trata de la misma combinación de molduras y decoraciones presente en los capiteles de *anta* del Erechtheion, entre otros muchos ejemplos de Grecia Continental, como el templo de Atenea Alea en Tegea, el *tholos* de Epidauro o algunos fragmentos del Ágora de Atenas (Altekamp, 1991; Ganzert, 1983; Shoe, 1936, lám. E;) (Figura 5). Para el caso concreto ibérico, y basándose en paralelos mediterráneos, ya algunos autores (Prados, 2007, 2011) plantearon la dificultad de datar estas combinaciones con anterioridad al siglo IV a.C.

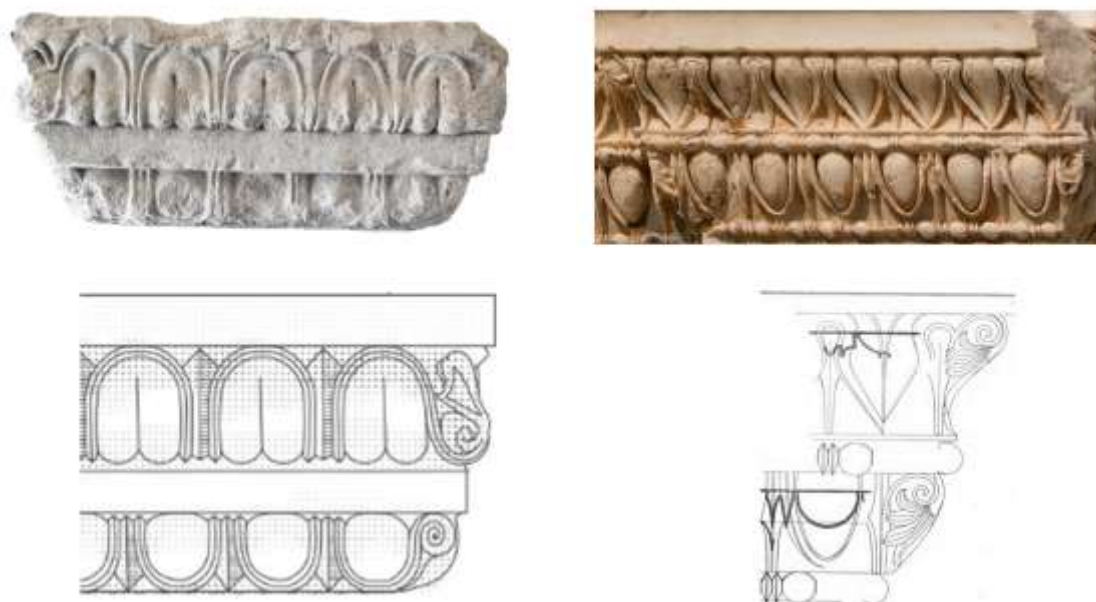


Figura 5. Comparativa entre el esquema decorativo íbero y greco continental. A la izquierda, el baquetón de El Prado como ejemplo de un tipo arquitectónico producido por el “taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa” (Sin escalar para facilitar la comparativa). Fuente: Elaboración propia. A la derecha un capitel de *anta* del Erechtheion. Fuente: Elaboración propia y dibujo del Erechtheion de Weickert, 1913.

Todo esto permite señalar que es prácticamente imposible que los cimacios lésbicos de este taller sean anteriores a la introducción de dichas características en el Mediterráneo (Prados, 2007; Robles, 2022). Por tanto, esta nueva vinculación de la decoración con el mundo greco-continental, y no con el mundo focense, permite datar las piezas elaboradas por este taller a partir del finales del siglo V a.C. y durante el IV a.C. Esta encaja a la perfección con las fechas que se desprenden de la contextualización arqueológica de las mismas que, como señalaron varios autores (Chapa e Izquierdo, 2012; García Cano, 1994; Izquierdo, 2000; Page y García Cano, 1993-1994; Prados, 2007, 2011; Quesada, 1989; Robles, 2022, 2023; *contra* Almagro Gorbea et al., 2021), no son en ningún caso anteriores al último cuarto del siglo V a.C. o, directamente, a inicios del siglo siguiente.

Es decir, si se acepta la relación con Grecia continental, la datación estratigráfica queda en plena consonancia con la ofrecida por las características de su decoración. No ocurría lo mismo al relacionar los cimacios lésbicos con el mundo focense, pues esto obligaba a proponer que los monumentos eran mucho más antiguos —a veces incluso siglos— que los contextos arqueológicos en que se emplazaban (Almagro Gorbea et al., 2021; contra Prados, 2007) o que su uso es fruto de ese discutido “carácter retardatario” de la escultura ibérica.

Para finalizar, cabe decir que hay algunos autores que relacionan estas decoraciones, especialmente las ovas lésbicas, no con el mundo focense ni greco-continental, sino con el mundo púnico-helenístico (Prados, 2007, 2011, 2020-2021). La propuesta es interesante y, para algunos casos concretos, resulta plausible. No obstante, a la hora de hacer derivar el motivo de la ova lésbica de Cartago, no solo hay que tener en cuenta su similitud con los casos aquí abordados, sino también los comentarios de Ferchiou (1989) al estudiar la decoración arquitectónica del norte de África. Afirmaba esta autora (1989) que en dicho entorno cultural, aunque existen algunas representaciones en miniatura, como el archiconocido *naiskós* de Thuburbo Maius, en el ámbito monumental, las ovas lésbicas son más propias de época romana imperial que de época helenística. De hecho, durante el helenismo, solo se desarrolla un modelo de ova lésbica muy estilizado, cordiforme y alternado con palmeta, datándose modelos similares a los aquí presentes en época romana (Ferchiou, 1989).

Aunque esas obras son de finales del siglo XX, no se han producido nuevos hallazgos que incluyan otros tipos de ova lésbica. De hecho, los hallazgos recientes de decoración arquitectónica en el norte de África que son datables en el siglo IV a.C., incluyen únicamente ovas jónicas (López Castro et al., 2021). Aun así, es una perspectiva en la que tal vez se pueda ahondar en futuros trabajos al abordar el desarrollo del cimacio lésbico en Iberia.

3.2. Escena de despedida y su encuadre

Aunque menos numeroso que los casos de cimacios lésbicos, otro de los testimonios que relaciona la producción de este taller con Grecia continental aparece en el pilar del monumento de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). No nos detendremos aquí en presentar el monumento o desentrañar su iconografía, pues son temas sumamente abordados (Chapa e Izquierdo, 2012; García Cano, 1994; Izquierdo 2000). Basta con señalar que este pilar, datado con seguridad a mediados del siglo IV a.C., es un tipo arquitectónico recurrente de este centro productivo: aunque el de Jumilla sea, con diferencia, el mejor conservado, hay otros ejemplares en Corral de Saus (Chapa e Izquierdo, 2012) y en Cabezo del Agua Salada (Robles y Fenoll, 2022).

Sin embargo, este ejemplar conserva todas sus caras y eso permite abordarlo en profundidad, especialmente la cara en la que se incluye una escena de despedida (Figura 6.1). Sin profundizar en su significado (García Cano, 1994; Muñoz Amilibia, 1987), esta sigue un esquema que, como ya han señalado varios autores, deriva de Grecia continental en general y de Atenas en particular durante el siglo IV a.C. (García Cano, 1994; Olmos y De Griñó, 1985). Este esquema, sobradamente conocido (Richter, 1959), consiste en la presencia de un personaje sedente que mira hacia la izquierda y

que interactúa con un personaje afrontado, en el caso ibérico de menor tamaño y sobre cuya cabeza el primero posa la mano.



Figura 6. Escenas de despedida que exceden su enmarque: pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (ca. 350 a.C.) (1). Estela de Hegeso (ca. 400 a.C.) (2) y estela del Cerámico (ca. 400 a.C.) (3). Elaboración propia con imagen de las estelas adaptada de Banou y Bournias (2014), Hellenic Ministry of Sports and Culture.

En este caso, se producen las mismas variaciones del esquema que se observaban en el caso del cimacio lésbico y que se pueden atribuir a la agencia local. Existe una variación arquitectónica, pues se trata de un pilar de pilar-estela, elementos sustentante de cuatro caras y no de una estela con una sola cara frontal (Prados, 2007, 2011, 2014). También se produce una variación iconográfica, pues los personajes no visten como griegos, sino como íberos, el sedente es de mayor tamaño que el otro, aparece sobre silla de tijera y con los pies en escabel y además, no da la mano al otro personaje, sino que la posa sobre su cabeza. A ello, se añaden otras variaciones, como la iconológica –pues con total seguridad el significado de la escena sería distinto al que tuvo en el mundo griego- o el tamaño, menor que en los casos helenos.

Sin embargo, es en el detalle donde los ejemplares de Grecia y de Iberia vuelven a estar relacionados, como ya señaló García Cano (1994). En este caso, el detalle se refiere a la presencia de los listeles que enmarcan las escenas y a cómo las figuras se salen del campo decorativo para invadirlos. Este detalle se generaliza en las estelas de Grecia continental a finales del siglo V a.C. y se desarrolla durante la primera mitad del siglo IV a.C., como se puede ver en la célebre estela de Hegeso (410-400) entre muchos otros ejemplares de dicha cronología (Banou y Bournias, 2014; Richter, 1959) (Figura 6.2 y 6.3.). En el caso ibérico el detalle no es solo visible en la cara de la escena de despedida, sino también en las otras tres decoradas con jinetes.

3.3. Un motivo floral

Por poner un tercer y último ejemplo referido a la decoración de la arquitectura monumental, también menos abundante que los cimacios lésbicos, se puede hacer

referencia a otro motivo presente en la producción de este taller. Se trata de un motivo floral conformado por un largo tallo que culmina en volutas sobre las que aparece un tallo acampanado. Del interior de este último elemento, surge un conjunto de largas cintas que discurren verticalmente. En el caso de este taller esta flor se documenta en dos ocasiones: en un baquetón procedente de Cabecico del Tesoro (Izquierdo 2000, n.º 40; Page y García Cano, 1993-1994, n.º 37) y en el canto de una voluta de gola procedente de El Cigarralejo (Izquierdo 2000, n.º 30) (Figura. 7.1 y 7.2.).



Figura 7. Comparativa entre un motivo floral presente en un baquetón de Cabecico del Tesoro (1), en una voluta de gola de El Cigarralejo (2) y en el remate de la estela de Polístrata (ca. 400 a.C.) (Sin escalar para facilitar la comparativa iconográfica). Fuente: Autor, con foto de la estela de Banou y Burnas (2014), Hellenic Ministry of Sports and Culture.

Los motivos florales y/o fitomorfos son el *leit-motiv* de la decoración arquitectónica ibérica no figurativa (León, 1998). Sin embargo, es muy significativo que a pesar del amplio repertorio de estos motivos en los monumentos ibéricos (Robles, 2024), este tipo concreto de flor sólo aparezca en las producciones de este taller. De hecho, y a diferencia de otras, esta tampoco aparece en el vasto repertorio cerámico o realizado sobre otros soportes (Mata et al., 2010).

Este modelo decorativo es también originario de Grecia continental, donde suele emplearse como remate o *anthemion* de las estelas funerarias (Möbius, 1929). Un ejemplo excelente de la misma es la llamada estela de Polistrata, del siglo IV a.C. (Banou y Bournias, 2014, pp. 234-235) (Figura 7.3.). No obstante, y con algunas variaciones morfológicas, también se puede encontrar en los frisos de diversos edificios de esta centuria como el *tholos* de Epidauro o el templo de Atenea Alea en Tegea (Mertens-Horn, 1988).

Aunque en este caso el motivo se muestra iconográficamente bastante próximo al caso griego, no ocurre lo mismo en cuanto a su función arquitectónica. Aquí vemos las mismas adaptaciones que se observan en los otros motivos: mientras que en Grecia son frisos o remates de estela, aquí son baquetones de gola o, incluso, la decoración del canto de las

volutas. Se trata de otro motivo muy concreto cuyos antecedentes deben relacionarse con Grecia continental.

4. Discusión ¿griegos en el sureste peninsular?

De acuerdo con el modelo teórico seguido en este trabajo, aunque existen otras propuestas interpretativas ya comentadas, la transmisión del conocimiento técnico evidenciada por los testimonios anteriores solo puede explicarse a través de un contacto entre artesanos íberos del “taller del Valle del Segura-Corredor de Montesa” y artesanos greco-continentales o conocedores de su tradición arquitectónica. Es muy difícil, o directamente imposible, saber con precisión dónde se produjo dicho contacto: si se debe a que escultores íberos se formaron en escuelas mediterráneas o si, por el contrario, fueron los artesanos griegos los que llegaron a la península ibérica.

Entre ambas propuestas, esta última parece ser la más aceptada por la historiografía (Chapa, 2020). Esto se debe, por un lado, a la reiteración de estos rasgos en los casos peninsulares frente a la nulidad de evidencias que permitan defender una presencia del artesanado íbero en territorio griego. Además, esto se debe a que no es el único testimonio arqueológico que permite hablar de una presencia de artesanos y población griega en el sureste ibérico en el que el taller está en activo.

Más allá de escasos y discutidos testimonios literarios (Estrabón, III, 4,6), dicha presencia puede rastrearse en algunos testimonios arqueológicos. Por ejemplo, es destacable que la fecha de producción del taller (finales del s. V a.C.- s. IV a.C.) coincida con el cénit de mayor importación de productos áticos en el sureste (Domínguez Monedero y Sánchez, 2001; García Cano, 1982; García Cano y Gil, 2009), antes de su caída a mediados de esta centuria (Prados, 2020-2021). Es un comercio que parece contar con una fuerte organización, que requiere de estrechos contactos entre griegos e íberos para la comercialización y redistribución de productos. Así lo sugieren las cartas de plomo de Ampurias y Pech Maho (Domínguez Monedero, 1996). Todo ello, por supuesto, sin olvidar la importancia del comercio y las relaciones con el mundo púnico en esta región, especialmente desde mediados del siglo IV a.C. (Prados y Sala, 2017; Sala, 2010).

Debe considerarse además que el hecho de que se importe cerámica griega —e incluso que sus formas se “imiten” por la población local— da una importante noción de la elevada consideración de los productos griegos (Amorós, 2022). Una consideración que se puede extender hacia otras producciones, entre las que se encuentran los modelos escultóricos y decorativos de los monumentos. De hecho, en un reciente trabajo (Amorós, 2022) descarta la interpretación de las cerámicas íberas que formalmente recuerdan a las áticas como simples imitaciones. Por el contrario, las define como producto del *material entaglement*, es decir, producto de la creación de un nuevo objeto que combina elementos familiares y reconocibles con otros foráneos y novedosos. Se trata pues de una interpretación similar a la que proponemos para la decoración arquitectónica, en la que la agencia local crea piezas novedosas partiendo del conocimiento técnico que llega del Mediterráneo.

Es interesante señalar también que precisamente en estos momentos, finales del siglo V a.C. y al menos la mitad del IV a.C., en el sureste se desarrolla la escritura grecoibérica. Consiste en una forma de escribir en lengua ibérica empleando una forma simplificada del alfabeto jonio, lo que podría implicar la existencia de individuos bilingües (De Hoz,

1985-1986, 2009). En nuestra opinión, y en la de otros autores (De Hoz, 1985; Domínguez Monedero, 1996), esto no puede explicarse como mero fruto de un intercambio comercial, sino de un intenso contacto cultural y de una intencionalidad por desarrollar un sistema de escritura propio que parte del alfabeto griego.

Paralelamente, y dado que estamos hablando de arquitectura, hay un ejemplo excelente también de finales del siglo V a.C. que permite hablar de la presencia de maestros arquitectos griegos, muy probablemente greco-continetales, en el sureste: nos referimos a La Picola (Santa Pola, Alicante) (Moret et al., 1995). Al margen del debate sobre si es o no una fundación griega (García Cardiel, 2016) es destacable el hecho de que todo el asentamiento se ha construido haciendo uso de brazas (seis pies) de un pie jonio-ático de 29,5/30 cm (Moret y Badie, 1998). Más allá de eso, sus fortificaciones presentan una planta que remite a casos greco-continetales del siglo IV a.C. —sin ir más lejos al propio Pireo de Atenas— y un aparejo muy cercano a ejemplares magnogrecos de la misma centuria (Moret et al., 1995).

Sin embargo, y tal y como ocurría con el ámbito de la decoración, en este caso también ha sufrido una serie de adaptaciones a la arquitectura ibérica, ilustrando así la agencia local comentada en apartados anteriores. Además de algunas diferencias morfológicas y métricas, lo más interesante es que, a diferencia de lo que ocurre en el Mediterráneo, este sistema no está concebido para hacer frente a una maquinaria de artillería aún inexistente en Iberia (Quesada, 2007). Es un caso altamente interesante porque, por un lado, ilustra la presencia de artesanado especializado griego —posibles maestros arquitectos— en el sureste peninsular desde finales del siglo V a.C. Por otro lado, permite ver, en otro ámbito de la arquitectura, el defensivo, cómo el conocimiento técnico del Mediterráneo es empleado por talleres locales para dar respuesta a las demandas y necesidades de sus clientes.

Ese conocimiento técnico, además, parece tener, en nuestra opinión, una cronología y un lugar de origen muy similar al que se incorporó a la elaboración de la decoración de los pilares-estela: Grecia continental de finales del siglo V a.C. e inicios del IV a.C. No obstante, y aunque aquí pongamos el énfasis en él, no quiere decir que sea el único conocimiento técnico presente en los pilares-estela de esta área, pues, como ya se ha comentado, también para el siglo IV a.C., otros autores han defendido la presencia de ciertas características que parecen derivar del mundo púnico (Prados, 2007).

4.1. El papel de los artesanos greco-continetales en los talleres ibéricos

Todos estos testimonios arqueológicos se retroalimentan con aquellos que emanan del estudio de la decoración arquitectónica. Es decir, al igual que estos permiten explicar mejor la presencia de artesanos greco-ibéricos en el taller ibérico del “Valle del Segura-Corral de Saus”, los datos que emergen del análisis de ese taller deben incorporarse como un testimonio más sobre la relación de griegos e íberos en el sureste durante los siglos V-IV a.C.

En el ámbito de la decoración arquitectónica, y de la escultura, esto se traduce en que en el “talle del Valle del Segura-Corredor de Montesa” hubo artesanos especializados greco-continetales “enseñando no solo técnicas escultóricas, sino también motivos, decoraciones composiciones y quizá significado” (Domínguez Monedero, 1986, p. 318). O

lo que es lo mismo, transfiriendo su conocimiento técnico a un grupo de artesanos íberos que, incorporando este a su tradición arquitectónica, van a dar lugar a soluciones genuinas propias de su cultura arquitectónica y capaces de responder a las necesidades de sus clientes.

La movilidad de los escultores, entre otras categorías de artesanos especializados, y su incorporación a talleres locales de su destino es un fenómeno bien documentado en el Mediterráneo antiguo en general (Horne, 2017) y cada vez mejor atestiguado en Iberia (Chapa, 2020). De hecho, en lo que se refiere al artesanado griego y aunque aquí estemos insistiendo sobre la presencia de greco-continenciales, no puede olvidarse que ciertos autores han insistido en la importancia de la presencia de artesanos jonio-focenses en esta región ibérica desde inicios del siglo V a.C. Como ejemplos de estudios de caso al respecto se pueden citar el león de Elche (Chapa y Pérez Blasco, 2023), la “koré” de Alicante (Chapa, 2020), las esfinges de Agost o el “grifo” de Redován (Chapa, 2021). Más allá de esta región cabe mencionar el archiconocido monumento de Cerrillo Blanco (Negueruela, 1990) o la “koré” de Úbeda la Vieja, muy cercana a la de Alicante. Aunque será necesario profundizar en futuros trabajos, esta huella focense podría resultar visible en el ámbito de la decoración arquitectónica, como son las ovas jónicas arcaicas de Llano de la Consolación o de Cabezo Lucero (Izquierdo, 2000), datables en torno a mediados del siglo V a.C.

El empleo de conocimiento técnico focense desde momentos anteriores a que se documente el greco-continental tiene importantes connotaciones. Por un lado, implica que elementos técnicos y decorativos propios del conocimiento técnico griego estaban ya vinculados a la tradición escultórica ibérica desde el siglo V a.C. y se mantuvieron vigentes durante la centuria siguiente. Esto último indica que, lógicamente, al igual que no todos los artesanos presentes en Iberia eran jonio-focenses, tampoco todos eran greco-continenciales, sino que sus procedencias eran diversas. Tal vez de esta manera se puedan explicar el carácter “arcaizante” de ciertos modelos decorativos: tal es el caso de las ovas jónicas (esféricas, ocupando toda la orla y con finos daros) que acompañan a las ovas lésbicas de El Prado (Robles, 2022) o de Corral de Saus (Izquierdo, 2000). Algo similar ocurre con la cabeza “¿de sirena?” de Corral de Saus (Izquierdo, 2000, p. 301), datada por contexto arqueológico en el IV a.C., aunque sus rasgos permitirían relacionarla con ejemplares jónicos más antiguos (Chapa, 2020; *vide contra* Prados, 2007).

Dejando esto de lado y sin llegar a abrir el debate sobre el carácter “retardatario” de ciertas producciones ibéricas, la segunda implicación de la presencia focense es la diversidad de procedencias de los artesanos especializados que llegaron a la península. Estos llegaron para trabajar para clientes ibéricos, incorporándose a talleres locales a los que transfirieron su conocimiento técnico. En el caso que nos ocupa, artesanos greco-continenciales estuvieron en contacto —y quizá trabajaron— con un taller itinerante de gran importancia y productividad, que surtió de monumentos a muchos yacimientos del sureste. Todo ello en un contexto histórico de fuertes relaciones entre griegos e íberos.

Lo último es muy importante porque no todo el peso de la transferencia y adaptación del conocimiento técnico debe recaer sobre los artesanos, sino también sobre los clientes. Un monumento es, al fin y al cabo, el resultado de adaptar las capacidades de un taller a las demandas concretas de un comitente que, con sus exigencias, puede modelar y hacer

variar –hasta cierto punto– la producción de los artesanos. Esto implica que si la adaptación del conocimiento técnico mediterráneo –griego en este caso– tiene éxito en Iberia, no se debe solo a la capacidad y los contactos de los productores, sino a que los clientes demandan estos modelos. Dicho de otra manera, es muy posible que, en ese contexto de relación con Grecia, los comitentes íberos estuviesen familiarizados y se sintieran atraídos por la decoración arquitectónica griega o, al menos, por la ibérica que incorpora dicho conocimiento técnico. Los artesanos griegos no solo cubrirían la demanda, sino que la generan, pues como afirma Domínguez Monedero (2023) en un artículo de alta divulgación, pero de reveladoras reflexiones:

[...] quienes hacen un esfuerzo económico tremendo para disponer de naves y medios que les permitan acceder a la península ibérica desde el otro extremo del Mediterráneo lo hacen para obtener beneficios y rentabilidad a sus empresas, y no tan solo para servir a las necesidades de las poblaciones locales. [...] No se deben perder de vista los intereses de los griegos para [...] crearles una serie de necesidades que solo ellos podrán satisfacer (p. 28).

Ciertamente, los modelos decorativos resultantes de la adaptación del conocimiento técnico greco-continental gozaron de una gran fama en el sureste desde finales del siglo V a.C. y durante el IV a.C. Incluso, como se ha visto en la tabla 1 dedicada a los cimacios lésbicos, estos modelos son desarrollados por otros centros productivos distintos al aquí tratado. Cabría preguntar si esa expansión se debe también al contacto de dichos núcleos productivos con artesanos de Grecia continental o si, más probablemente (Robles, 2024), responde a un contacto entre aquellos talleres ibéricos y el del “Valle del Segura-Corredor de Montesa”. Este último fue el responsable de la introducción, y tal vez la redistribución, del conocimiento técnico greco-continental en Iberia. Todo ello sin olvidar, como hemos dicho, que Grecia continental no fue el único foco mediterráneo del que llegó conocimiento técnico al sureste peninsular: a lo largo de los siglos el artesanado ibérico de esta región pudo entrar en contacto con artesanos procedentes del mundo jonio-focense (Chapa y Pérez Blasco, 2023), fenicio-púnico (Prados, 2011) e incluso, posteriormente, itálico (Ramallo, 1993-1994).

5. Reflexiones finales

A lo largo de la amplia bibliografía sobre la escultura y la arquitectura monumental ibérica, uno de los temas más abordados ha sido su relación con el Mediterráneo. El establecimiento de comparativas ha sido especialmente necesario en el caso de algunas piezas por la falta de contexto arqueológico, lo que exigía una búsqueda de paralelos, a veces muy alejados en el tiempo y el espacio. Todo ello ha permitido situar la escultura ibérica y los modelos que emplea en un contexto mediterráneo.

Por todo lo anteriormente expresado, en este trabajo hemos tratado de ilustrar cómo la investigación sobre este ámbito en el mundo ibérico se encuentra ya en condiciones de experimentar el mismo avance experimentado en otras cronologías, como el altomedievo (Villa del Castillo, 2021). Este supone ir un paso más allá de los “paralelos” e “influencias” para identificar y explicar los mecanismos con los que el conocimiento técnico mediterráneo se incorpora a la tradición arquitectónica ibérica. Se trata de una labor ya iniciada por otros autores (p.ej.: Domínguez Monedero, 1986 y 1996; Chapa, 2020) y que, en nuestra opinión, enriquece enormemente la perspectiva de análisis. Esto se debe a que, desde el marco teórico de la “Arqueología de la producción arquitectónica”, todas

esas “influencias” solo pueden explicarse como fruto del contacto directo y de la transferencia de conocimiento técnico entre artesanos de diversa procedencia e/o instruidos en diferentes tradiciones arquitectónicas.

En este caso, ese marco teórico-metodológico se ha aplicado al que, tal vez, es el taller de arquitectura ibérica monumental mejor conocido hasta la fecha: el “taller del Valle del Segura y Corredor de Montesa”. El repertorio de este centro productivo ofrece una serie de rasgos técnicos, iconográficos y decorativos que se pueden relacionar directamente con las producciones greco-continetales contemporáneas (finales del s. V a.C.-inicios del s. IV a.C.). Como testimonios diagnósticos al respecto, se puede mencionar el empleo del cimacio lébico de ovas convexas, de ciertas combinaciones de molduras, de escenas de despedida enmarcadas por listeles y de motivos florales muy concretos. Todo esto no debe agruparse ya bajo la laxa etiqueta de la “influencia”, sino explicarse como fruto de un contacto entre artesanos íberos y greco-continetales. Si bien no se pueden descartar otras propuestas, es muy posible que este contacto se produjese en Iberia, pues la presencia de helenos en el marco geográfico y cronológico del trabajo parece atestiguada por diversos testimonios arqueológicos, epigráficos y literarios.

Igualmente, no deben explicarse las características propias de las piezas de este taller como “copias” o “imitaciones fallidas” del mundo griego, como se propuso en los trabajos más tradicionales (García Bellido, 1945). Tampoco son resultado de adaptar el modelo a la cultura ibérica, sino de incorporar el conocimiento técnico con el que dicho modelo se produce. De esta manera, se generan modelos genuinamente ibéricos que presentan variaciones con respecto a los casos griegos, tanto en sentido arquitectónico, pues al carecer el mundo ibérico de otras fórmulas de arquitectura monumental (como templos o edificios públicos) se incorporan a pilares estela, como iconográfico, ya que se observan variaciones en la posición de elementos (ovas invertidas, posición del contario invertida) o en los contenidos y personajes de ciertas escenas.

Sin embargo, a pesar de esas variaciones, se mantienen los esquemas decorativos —como la sucesión de molduras o el contenido de ciertas escenas— y sobre todo, los detalles. Esto último es de gran interés, pues el detalle es, prácticamente, un gesto automático (Ball y Vallée-Tourangeau, 2024; Calvo y García Roselló, 2014; Lemonnier, 1992) que el artesano tiene interiorizado y que no se cuestiona o reflexiona. Es decir, un escultor puede plantearse y alterar a su voluntad —o la de su cliente— la posición de las ovas (invertidas o no), del contario o cómo van a vestirse y qué gestos realizarán los personajes de una escena de despedida. Sin embargo, no se plantea si hacer las ovas cóncavas o convexas o si las escenas deben estar o no delimitadas por listeles que siempre trasgreden: debido a que no afectan al contenido del monumento, es posible que no repare en ellos y que no conozca otra forma de hacerlo, quizá porque el artesano que le ha transmitido el conocimiento tampoco ha reflexionado sobre ellos. Estos detalles tienen gran relevancia y son los que permiten señalar una relación directa entre artesanos íberos y greco-continetales.

Esto último permite cumplir otro de los objetivos de este trabajo: ilustrar cómo el conocimiento técnico griego no solo procede del mundo jonio-focense arcaico, como se ha defendido tradicionalmente. Por el contrario, aquí se puede argumentar su procedencia de Grecia continental. Esto, a su vez, muestra la rica diversidad de procedencia de los artesanos mediterráneos que llegaron al mundo ibérico en diferentes momentos de su cronología.

Todos los datos que emanan de este estudio deben tenerse en cuenta no solo en el análisis evolutivo de la escultura ibérica, sino de toda la sociedad. Al considerarlos junto a otros testimonios de diversa índole, se trasciende el ámbito de las piezas analizadas para

hablar de artesanos mediterráneos, de talleres íberos, de sus comitentes y del complejo juego de relaciones entre ambos. Un juego que, a pesar de las múltiples preguntas que genera por la falta de datos sobre la sociedad ibérica, enriquece enormemente las interpretaciones sobre los factores y agentes implicados en la producción y la evolución de la decoración de los monumentos.

Consideramos por tanto que aplicar este marco teórico-metodológico a otras regiones, producciones escultóricas (como la estatuaría exenta) y talleres del mundo ibérico permitirá comprender mejor diversos aspectos de este. Esto permitirá además documentar la presencia de artesanos procedentes de diversos puntos del Mediterráneo, no solo griegos, sino también púnicos (Prados, 2007) o itálicos (Robles, 2024), entre otros. Igualmente, aquí el estudio se ha centrado en los aspectos decorativos debido a que estos son los más diagnósticos para documentar la transferencia de conocimiento técnico desde el Mediterráneo. Sin embargo, también será interesante tratar de documentarla en otras características de los monumentos, como las soluciones técnicas y constructivas, el instrumental o la metrología empleados en la configuración de la arquitectura monumental. Como se puede ver, gracias a la sólida base historiográfica existente, y a pesar de todas las dificultades intrínsecas a la escultura y monumentos ibéricos, son muchas las posibilidades ofrecidas por la aplicación de estas perspectivas de análisis.

Agradecimientos y financiación

Trabajo realizado en el marco del Grupo de Investigación *Pólemos. Arqueología Militar y de la Guerra*. El autor de este trabajo agradece al Dr. Fernando Quesada su ayuda en la revisión del trabajo y al Dr. Antonio Poveda la cesión de la imagen de la gola con volutas. Agradecemos también a los revisores anónimos, cuyos comentarios han permitido mejorar notablemente el artículo.

Contribución específica de los autores

Este trabajo ha sido realizado íntegramente por la autora.

Bibliografía

- Almagro Gorbea, M. (1987). El pilar-estela de las “Damitas de Mogente” (Corral de Saus, Mogente, Valencia). *Archivos de Prehistoria Levantina*, 17, 199-228.
- Almagro Gorbea, M. y Ramos Fernández, R. (1986). El monumento ibérico de Monforte del Cid (Alicante). *Lucentum*, 5, 45-63. <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM1986.5.03>
- Almagro Gorbea, M. y Torres, M. (2010). *La escultura fenicia en Hispania*. Real Academia de la Historia
- Almagro Gorbea, M., Lorrio, A. y Simón, J.L. (2015). Los pilares-estela de la Necrópolis Ibérica de Capuchinos (Caudete, Albacete). *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 31, 59-84.
- Almagro Gorbea, M., Lorrio, A. y Torres, M. (2021). Los focenses y la crisis de 500 a.C. en el Sureste: de La Fonteta y Peña Negra a la Alcudia de Elche. *Lucentum*, 40, 63-110. <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.18058>
- Altekamp, S. (1991). *Zu griechischer Architektuornamentik im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr. Exemplarische archäologische Auswertung der nicht-dorischen Blattornamentik*. Lang.

- Amorós, I. (2022). Más allá de la imitación. Vajillas ibéricas con formas áticas en La Bastida de Les Alcusses (Moixent, Valencia). *Archivo de Prehistoria Levantina*, 34, 173-197.
- Banou, E. y Bournias, L. K. (2014). *Kerameikos*. John Latsis Foundation.
- Belén, M. y Chapa, T. (2012). Der sog. Krieger von Cádiz: Zur Steinskulptur im phönizischen Kontext der Iberischen Halbinsel. *Madrider Mitteilungen*, 53, 220-238.
- Bell, L. J. y Vallée-Tourangeau, F. (2024) (ed.). *The Routledge International Handbook of Creative Cognition*. Routledge
- Bianchi, G. (1996). Trasmissione dei saperi tecnici e analisi dei procedimenti costruttivi di età medievale. *Archeologia dell'Architettura*, 1, 53-64
- Blázquez, J. M. y González Navarrete, J. (1985). The Phokaian sculpture of Obulco in Southern Spain. *American Journal of Archaeology*, 89(1), 61-69. <https://doi.org/10.2307/504771>
- Brotos, F., Ramallo, S. y Noguera, J. M. (1998). El Cerro de los Santos y la monumentalización de los santuarios ibéricos tardíos. *Revista de Estudios Ibéricos*, 3, 11-70.
- Calvo, P. y García Roselló, J. (2014). Acción técnica, interacción social y práctica cotidiana: propuesta interpretativa de la tecnología. *Trabajos de Prehistoria*, 71(1), 7-22. <https://doi.org/10.3989/tp.2014.12121>
- Carpenter, R. (1925). *The Greeks in Spain*. Longman.
- Celestino, S. y Rodríguez, E. (2019). Un espacio para el sacrificio: el patio del yacimiento tartésico de Casas del Turuñuelo (Guareña, Badajoz), *Complutum*, 30, 343-366. <https://doi.org/10.5209/cmpl.66337>
- Chapa, T. (1986). *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*. Consejo Superior De Investigaciones Científicas.
- Chapa, T. (2009). Influencias griegas en la escultura ibérica. En M. Olcina y J. J. Ramón (eds.), *Huellas griegas en la Contestania ibérica* (pp. 76-85). Museo Arqueológico de Alicante.
- Chapa, T. (2011). La escultura ibérica en la bibliografía científica. En J. Blázquez (ed.), *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico* (pp. 91-106). Museo Arqueológico Regional de Madrid.
- Chapa, T. (2020). Componentes griegos en la estatuaria ibérica: la cabeza denominada "Koré de Alicante". *Archivo de Prehistoria Levantina*, 33, 143-166.
- Chapa, T. (2021). Grecia e Iberia: Las esfinges de Agost (Alicante). En *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera* (pp. 75-84). Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 75-84
- Chapa, T. e Izquierdo, I. (2012). Talleres de escultura ibérica en piedra: a propósito de algunos ejemplos del sureste peninsular, *Archivo de Prehistoria Levantina*, 29, 237-264.
- Chapa, T. y Pérez Blasco, M. (2023). La importancia del color en la escultura ibérica: el caso del león de Elche. *Archivo Español de Arqueología*, 96, 1-18. <https://doi.org/10.3989/aespa.096.023.01>
- De Hoz, J. (1985-1986). La escritura greco-ibérica. *Veleia*, 2-3, 285-298.

- De Hoz, J. (2009). La escritura greco-ibérica. En M. Olcina, M. y J. J. Ramón (eds.), *Huellas griegas en la Contestania ibérica* (pp. 30-41). Museo Arqueológico Regional de Alicante.
- Dietler, M. (2010). *Archaeologies of Colonialism: Consumption, Entanglement and Violence in Ancient Mediterranean France*. Berkeley University Press.
- Domínguez Monedero, A. (1986). Aportaciones y comentarios al libro. En T. Chapa. *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica* (pp. 311-326). Consejo Superior De Investigaciones Científicas
- Domínguez Monedero, A. (2022). *Las colonizaciones en el Mediterráneo Antiguo*. Síntesis
- Domínguez Monedero, A. (2023). Aprendiendo de los griegos. El impacto en las sociedades autóctonas. *Desperta Ferro Arqueología e Historia: Iberia griega*, 51, 28-33.
- Domínguez Monedero, A. y Sánchez, C. (2001). *Greek pottery from the Iberian Peninsula*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004494060>
- Domínguez Monedero, A. (1996). *Los griegos en la Península Ibérica*. Arco Libros
- Ferchiou, N. (1989). *L'évolution du décor architectonique en Afrique Proconsulaire des derniers temps de Carthage aux Antonins. L'hellénisme africain, son déclin, ses mutations et le triomphe de l'art romano-africain*. Imprimerie Louis-Jean
- Ganzert, J. (1983). Zur Entwicklung lesbischer Kymation- Forme. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 98, 123-202.
- García Cano, J. M. (1982). *Cerámicas griegas de la Región de Murcia*. Universidad de Murcia.
- García Cano, J. M. (1994). El pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia, *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 173-202.
- García Cano, J. M. y Gil, F. (2009) *La cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglo IV a.C.)*. El caso de Coimbra del Barranco Ancho. Universidad de Murcia.
- García Cardiel, J. (2016). *Los discursos de poder en el mundo ibérico del sureste (Siglos VII-I a.C.)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García y Bellido, A. (1945). *La arquitectura entre los íberos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García y Bellido, A. (1945). *La arquitectura entre los íberos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Horne, M. (2017). Mobility and Migration: Issues concerning itinerant sculptors. En J. M. Daehner, K. Lapatin y A. Spinelli (eds.), *Artistry in Bronze. The Greeks and Their Legacy* (pp. 98-104). Getty Conservation Institute.
- Jiménez Vialás, H., Prados, F., Carbonell, S., Torres, O. y Martínez, J. J. (2021). ¿Arquitectura púnica o arquitecturas púnicas? Hacia una redefinición desde una arqueología empírica. En L. Ben Abid, F. Prados y Grira (eds.), *De Carthage à Carthagène. Bâtir en Afrique et en Ibérie durant l'Antiquité* (pp. 29-60). Instituto Universitario de Investigación en Arqueología y Patrimonio Histórico.
- Izquierdo, I. (2000). *Monumentos funerarios ibéricos. Los pilares estela*. Servicio de Investigaciones Prehistóricas.

- Langlotz, E. (1996). *Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten del Mittelmeeres durch die Stadt Phokaia*. Westdeutscher Verlag.
- Lemonnier, P. (1992). *Elements for an anthropology of technology*. University of Michigan.
- León, P. (1998). *La sculpture des ibères*. L'Harmattan.
- León, P. (2003). Jonia e Iberia. *Romyla*, 2, 13-42.
- Lillo, P. A. (1990). Los restos del monumento funerario ibérico de El Prado (Jumilla, Murcia)". En *Homenaje a Jerónimo Molina García* (pp. 135-161). Real Academia Alfonso X El Sabio.
- Llobregat, E. (1991). Vías de formación de los modelos iconográficos de la escultura ibérica del País Valenciano. En *Homenatge al dr. Sebastià García Martínez* (pp. 53-62). Generalitat Valenciana.
- López Castro, J. L, Abidi, F., Mora, B., Sánchez Moreno, A., Ben Jerbania, I., Jendoubi, K., Niveau, A. M., Torchani, M., Mederos, A., Khalfali, W. y Ruiz Cabrero, L. A. (2021). "Proyecto Utica (Túnez). Excavaciones en la ciudad fenicio-púnica. Resultados de la campaña de 2016. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, 47 (1), 83-126. <https://doi.org/10.15366/cupauam2021.47.1.004>
- Mata, C., Badal, E., Collado, E. y Ripollés, P. P. (2010). *Flora ibérica. De lo real a lo imaginario*. Servicio de Investigaciones Prehistóricas.
- Mertens-Horn, M. (1988). Die Lowenkof-Wasserspier des griechischen Westens in 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.: Im Vergleich mit den Lowen des griechischen Mutterlandes. Mainz: Phillip von Zabern
- Möbius, H. (1929). *Die ornamente der Griechischen grabstelen. Klassischer und Nachklassischer zeit*. Verlag von Heinrich Keller.
- Moret, P. (1998). Rostros de piedra. Sobre la racionalidad del proyecto arquitectónico de las fortificaciones urbanas ibéricas. En C. Aranegui (ed.), *Los íberos, príncipes de occidente* (pp. 301-309). Universidad de Valencia
- Moret, P. y Badie, A. (1998). Metrología y arquitectura modular en el puerto de La Picola (Santa Pola, Alicante) al final del siglo V a.C. *Archivo Español de Arqueología*, 71, 53-61. <https://doi.org/10.3989/aespa.1998.v71.274>.
- Moret, P., Puigcerver, A., Rouillard, P., Sánchez, M. J. y Sillières, P. (1995). The fortified settlement of La Picola (Santa Pola, Alicante) and the Greek Influence in South-east Spain. En B. Cunliffe y S. Keay (eds.) *Social complexity and the Development of towns in Iberia. From the copper age to the second century AD* (pp. 109-126). Oxford University Press, British Academy.
- Muñoz Amilibia, A. M. (1987). La escultura funeraria de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia), *Archivo de Prehistoria Levantina*, 17, 229-255.
- Mylonas, I. (1963). Kallikrates. *Hesperia*, 32 (4), 375-424. <https://doi.org/10.2307/147361>
- Negueruela, I. (1990). *La escultura íbera en el Museo de Jaén*. Junta de Andalucía
- Olmos, R. y De Griñó, B. (1985). El entorno pónico y la Península Ibérica. Aportaciones iconográficas al problema de la helenización en Iberia y el mundo escita. *Archeologia*, 36, 15-51.

- Page, V. y García Cano, J. M. (1993-1994). La escultura en piedra de Cabecico del Tesoro (Verdolay, La Alberca, Murcia). *Verdolay*, 5, 35-60.
- Prados, F. (2007). A propósito del pilar estela ibérico de Monforte del Cid (Alicante): elementos para una discusión. *Habis*, 38, 79-98.
- Prados, F. (2008). *Arquitectura púnica: los monumentos funerarios*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Prados, F. (2011). Iberia entre Atenas y Cartago: Una lectura de los pilares-estela. En J. Blázquez (ed.) *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico* (pp. 181-207). Museo Arqueológico Regional de Madrid.
- Prados, F. (2014). Una arquitectura ibérica para la memoria. Creaciones simbólicas de una koiné imaginada”. En T. Tortosa (coord.), *Diálogo de identidades. Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a.C.-s. I d.C.)* (pp. 85-100). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Prados, F. y Sala, F. (2017). *El Oriente de Occidente. Fenicios y púnicos en el área ibérica*. Universidad de Alicante.
- Prados, F. (2020-2021). Imagen y reflejo de la huella púnica en el mundo ibérico. Del dominio prebárquida al revival altoimperial. En M. Bendala y R. Castelo (Eds.): *La Baja Época de la Cultura Ibérica. 40 años después* (pp. 251-286). Asociación Española de Amigos de la Arqueología.
- Quesada, F. (1989). Sobre la cronología de la destrucción escultórica en la necrópolis de Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia). *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 26, 19-24.
- Quesada, F. (1994). Vías de contacto entre la Magna Grecia e Iberia: La cuestión del mercenariado, en D. Vaquerizo (coord.), *Arqueología de la Magna Grecia, Sicilia y la península ibérica* (pp. 191-246). Diputación Provincial de Córdoba.
- Quesada, F. (2007). Asedio, sitio, asalto... aspectos prácticos de la poliorcética en la Iberia prerromana”. En L. Berrocal y P. Moret (eds.), *Paisajes fortificados de la Edad del Hierro. Las murallas protohistóricas de la meseta y de la vertiente atlántica en su contexto europeo* (pp. 75-98). Casa de Velázquez.
- Richter, G. (1959). *A handbook of Greek Art: A Survey of the Visual Arts of Ancient Greece*. Phaidon Press.
- Robles, J. (2022). El diablo está en los detalles: Nuevos datos arquitectónicos y contextuales para el pilar-estela de El Prado. *Complutum*, 33(2), 433-454. <https://doi.org/10.5209/cmpl.84157>
- Robles, J. (2023). More than one monument at Pozo Moro? Notes on Iberian architectural decoration. *Oxford Journal of Archaeology*, 42(1), 32-49. <https://doi.org/10.1111/ojoa.12263>
- Robles, J. (2024). *Monumentos ibéricos: decoración arquitectónica con relieves no figurativos. Contexto, talleres e iconografía* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Robles, J. y Fenoll, J. (2022). De jinetes y talleres escultóricos. Un nuevo pilar ibérico con decoración antropomorfa procedente de Cabezo del Agua Salada (Alcantarilla, Murcia)”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, 34, 199-220.

- Rouillard, P. (2021). Lo oriental como fuente de inspiración. En R. Sanz Gamo, L. Abad Casal y B. Gamo Parras (coord.), *150 años con los íberos (1871-2021)* (pp. 85-89). Diputación provincial de Albacete.
- Rouillard, P. y Croissant, F. (1997). Le problème de l'art "gréco-ibère": état de la question. En R. Olmos y P. Rouillard (ed.), *Formes archaïques et arts ibériques* (pp. 55-66). Casa de Velázquez.
- Rouillard, P., Plana-Mallart, R. y Moret, P. (2015). Les Ibères à la rencontre des Grecs. En R. Roure (ed.), *Contacts et acculturations en Méditerranée occidentale* (pp. 199-218). Aix Marseille Université-Publications du Centre Camille Jullian.
<https://doi.org/10.4000/books.pccj.4291>
- Sala, F. (2007). Algunas reflexiones a propósito de la escultura ibérica de La Contestania y su entorno". En L. Abad y J.A. Soler Díaz (eds.), *Arte ibérico en la España Mediterránea* (pp. 51-110). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Sala, F. (2009). Las imitaciones ibéricas de vasos griegos. En M. Olcina y J. J. Ramón (eds.), *Huellas griegas en la Contestania ibérica* (pp. 20-29). Museo Arqueológico de Alicante.
- Sala, F. (2010). Nuevas perspectivas sobre las relaciones púnicas con la costa ibérica del sureste peninsular. *Mainaké*, 32(2), 933-950.
- Shoe, L.T. (1936). *Profiles of Greek Mouldings*. American School of Classic Students at Athens.
- Stylow, A. U. (1995). *Corpus Inscriptionum Latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae. Editio Altera, pars VIII: Conventus Cordobensis*. Berlín-De Gruyter
- Van Dommelen, P. (1998). *On colonial grounds: A comparative study of colonialism and rural settlement in first millennium BC west central Sardinia*. Leiden University.
- Villa del Castillo, A. (2021). *Talleres de escultura cristiana en la península ibérica (siglos VI-X). Análisis arqueológico*. BAR Publishing.
<https://doi.org/10.30861/9781407358062>
- Vives Ferrándiz, J., Izquierdo, I., López Serrando, D. y Valero Climent, A. (2022). El conjunto de las esculturas ibéricas de La Cervera (La Font de la Figuera, Valencia). *Complutum*, 33(2), 411-431. <https://doi.org/10.5209/cmpl.84156>.
- Weickert, C. (1913). *Das lesbysche kymation. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ornamentik*. Verlag von Wilhelm Schunke

Fuentes

- Estrabón. *Geografía*. Madrid: Gredos. 1991 [Edición de J. L. García Ramón y J. García Blanco].