

## LA PRODUCCIÓN DE ARQUITECTURA MONUMENTAL EN EL MUNDO IBÉRICO. REFLEXIONES DESDE LAS HUELLAS DE TALLA Y LÍNEAS DE TRAZADO Y POSICIÓN EN UN ELEMENTO ARQUITECTÓNICO DE EL CIGARRALEJO (MULA, MURCIA)

## THE PRODUCTION OF MONUMENTAL ARCHITECTURE IN THE IBERIAN WORLD. REFLECTIONS ON TOOLMARKS AND CARVING AND POSITION GUIDELINES IN AN ARCHITECTURAL ELEMENT FROM EL CIGARRALEJO (MULA, MURCIA)

Jesús Robles Moreno  
(Investigador independiente).  
Orcid: 0000-0002-5276-1974  
email: [jesusroblesmoreno@outlook.com](mailto:jesusroblesmoreno@outlook.com)

### RESUMEN

En este artículo se analiza un baquetón perteneciente a un pilar-estela ibérico procedente de El Cigarralejo. No es una de las piezas arquitectónicas más destacadas de la necrópolis en cuanto a decoración, ni morfología, pero se trata de un documento arqueológico privilegiado para el estudio de la producción de estos monumentos, ámbito de la investigación aún muy desconocido. Esto se debe a que sobre la pieza se observan una serie de marcas de trazado, de talla y de posición, a lo que se añade que quedó inacabada a pesar de colocarse en obra.

El estudio de dichas huellas permite reconstruir el proceso de concepción, ejecución y construcción del monumento. Además, su interpretación y la de los numerosos “errores” que contienen permiten sugerir que la pieza fue obra de aprendices

**Palabras clave:** Cultura Ibérica, decoración arquitectónica, cantería, escultores, producción

### ABSTRACT

In this article, we analyse an Egyptian gorge support-block belonging to an Iberian pillar-stele from El Cigarralejo. It is not one of the most outstanding architectural pieces from the necropolis in terms of decoration or morphology, but it is a privileged archaeological document for the study of the production of these monuments, an area of research that is still largely unknown. This is due to the fact that the piece shows a series of carving guide-lines, toolmarks and position guidelines, as well as the fact that it was left unfinished despite it was used on the monument.

The study of these marks allows the process of conception, execution and construction of the monument to be reconstructed. Moreover, their interpretation and that of the numerous ‘errors’ they contain suggest that the piece was the work of apprentices.

**Keywords:** Iberian Culture, architectural ornamentation, stonework, sculptors, production

## 1. INTRODUCCIÓN: EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA MONUMENTAL EN IBERIA

Dentro de la amplia producción científica sobre el mundo ibérico, aquella dedicada a los monumentos arquitectónicos y escultóricos, ocupa un lugar privilegiado por su cantidad y su intensidad. Desde los inicios de la historiografía sobre esta cultura, y con mayor énfasis desde el descubrimiento de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983), han sido muchos los trabajos dedicados al análisis de estas manifestaciones desde diferentes perspectivas. La elaboración de catálogos totales o parciales, la restitución, el estudio de la iconografía o la tipología de estos edificios han sido algunas de las cuestiones ya tratadas por numerosos autores (Chapa, 2011 con bibliografía).

Otra de ellas, en la que nos vamos a centrar aquí, es la producción de estas manifestaciones y la identificación de los talleres responsables y de su logística. Es decir, el estudio de todos los agentes, factores y procedimientos existentes desde que se demanda y se concibe un monumento hasta que este es erigido. Sin embargo, si bien esta cuestión ha sido abordada por varios trabajos para el caso de la escultura exenta (p. ej. León, 1998; Chapa *et al.*, 2009; Chapa *et al.*, 2018; Cebrián y Gisbert, 2021), no sucede lo mismo en el ámbito de los monumentos y sus elementos arquitectónicos. En dicho ámbito existen algunos trabajos que han incluido capítulos dedicados a abordar cuestiones técnicas, como las soluciones de anclaje (Almagro Gorbea, 1983; Castelo, 1995), y otros centrados en el procedimiento de creación (Negueruela, 1990-1991; Izquierdo, 2000: 372 y ss.; Robles Moreno, ep.), la identificación de talleres (León, 1998; Chapa e Izquierdo, 2012; Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024), así como los dedicados a ciertos yacimientos o talleres (García López, 2022; Robles Moreno, ep.b).

En definitiva, este brevísimo repaso bibliográfico permite ver que, a diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos de los monumentos, como la iconografía, o en otros puntos del Mediterráneo, la cuestión de la producción no goza de una prolongada historiografía en el caso ibérico. Por el contrario, hasta la fecha es relativamente escasa y, sobre todo, reciente, pues los trabajos dedicados a ella parecen haber aumentado en los últimos años.

Ciertamente, el estudio de esta cuestión no es una labor sencilla, sino que en el caso concreto del mundo ibérico se ve dificultada por una serie de obstáculos que afectan a su conocimiento. Como hemos anunciado en otros trabajos (Robles Moreno, 2024; Robles Moreno, ep.) estos son principalmente:

a) Carencia de testimonios literarios y epigráficos sobre esta cuestión. No hay textos que informen sobre cómo era el trabajo de la piedra, de tallado y de construcción en el mundo ibérico o que se refieran a los posibles talleres. Las fuentes grecolatinas no hacen ninguna mención al respecto y los textos ibéricos, actualmente intraducibles, tampoco parecen referirse a estas cuestiones.

Por otro lado, tampoco hay testimonios epigráficos que arrojen luz al respecto, como sí que existen en otros puntos del Mediterráneo. Nos referimos con ello a los contratos o cuentas de los proyectos (Caskey, 1927) que dan información sobre los agentes implicados y su logística, como son las cuentas del Erecteion. Igualmente, en este grupo epigráfico también se podrían incluir los sellos o firma de canteros, escultores o talleres, tampoco documentadas en el mundo ibérico. Es cierto que sobre algunas piezas aparecen símbolos y anagramas, pero no se trata de firmas, sino que como señalan Chapa *et al.* (2009a; 2009b) parecen ser “signaturas”: marcas realizadas por los escultores o constructores para poder distinguir unas piezas de otras con distintos propósitos (técnicos, constructivos...).

b) Desconocimiento de los talleres como espacio de trabajo. Hasta la fecha, y a diferencia de lo que ocurre en el mundo griego (Lawton, 2006) y el romano (Gutiérrez Deza, 2004), no se ha identificado ningún edificio, estancia o espacio físico destinado a la producción de esculturas o monumentos. Únicamente se podría hacer referencia al esbozo de escultura hallado en las canteras de El Ferriol (Gagnaison *et al.*, 2006) que revela que estas eran un espacio de trabajo, o al menos de parte del mismo. Esto igualmente permitiría abrir el debate sobre si en época

ibérica los escultores trabajaron en talleres, entendidos como “locales” fijos de producción, o si esculpían a pie de obra o de cantera. Quizá los tres modelos eran plausibles (Robles Moreno, 2024), pero lo cierto es que del primero de ellos no se posee evidencia alguna.

c) Desconocimiento de las herramientas de trabajo. Relacionado con lo anterior, tampoco se han documentado. Lógicamente se conocen en el mundo ibérico diversas herramientas vinculadas al trabajo de la piedra: cinceles, punteros, picos, alcotanas... (Izquierdo, 2000: 392-393 con bibliografía), pero como no se han hallado en relación contextual con esculturas o edificios, pudieron servir para trabajar la piedra u otros elementos.

Por todo ello, en el caso del mundo ibérico, los únicos testimonios que se poseen para comprender las distintas fases de la producción de estos elementos e identificar talleres y su logística son las propias piezas. Estas, desde el marco teórico-metodológico de la “Arqueología de la producción” deben ser comprendidas como el resultado del procedimiento productivo ejecutado por un taller concreto (Mannoni y Giannicheda, 1996). Es decir, el estudio de este producto final permite reconstruir los ciclos productivos implicados en su creación, así como identificar talleres y artesanos.

Para ello, el análisis de las piezas debe exceder el ámbito estilístico, en el que tradicionalmente se ha basado el estudio, y adquirir una naturaleza tipológica (Villa del Castillo, 2021; Robles Moreno, 2024). Es decir, junto al estilo, deben contemplarse otras variantes que permiten caracterizar mejor la pieza y profundizar en los aspectos productivos ya comentados. Algunas de estas variables pueden ser el soporte tipo de piedra en el que se talla, la concepción arquitectónica, las soluciones de anclaje utilizadas, el modo y la técnica de talla o el instrumental empleado (Robles Moreno, 2024 con amplia bibliografía).

Este análisis es especialmente necesario cuando muchas piezas del Mediterráneo antiguo, en general, y del mundo ibérico, en particular, conservan en su superficie líneas incisas relacionadas con su concepción (líneas de trazado), huellas del instrumental usado en su ejecución (marcas de talla) e incisiones relacionadas con su posición respecto a otros elementos del edificio (líneas de posición). Su análisis detallado, especialmente cuando los tres tipos aparecen sobre una misma pieza, arroja gran cantidad de información sobre la planificación del trabajo y su ejecución, que revelan datos novedosos sobre la producción de decoración arquitectónica en el mundo ibérico.

Precisamente, esta es la razón que nos lleva al estudio de una pieza procedente de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo. Se trata de un ejemplar que, por su decoración y características estilísticas (*vid. infra*) no destaca en absoluto entre otras muchas piezas de la necrópolis (Cuadrado, 1984; Castelo, 1995); sin embargo, se trata de una pieza en cuya superficie se observan numerosas líneas de trazado (tanto del propio sillar como de elementos concretos del mismo), huellas dejadas por el instrumental, mortaja para un elemento de anclaje y líneas de posición, que incluyen al menos dos replanteos del elemento arquitectónico colocado sobre este y su ubicación.

Mediante el estudio de estas características, esperamos cumplir un triple objetivo. El primero de ellos es reconstruir el proceso productivo de esta pieza singular, desde su concepción hasta su puesta en obra. Esto, sin duda, revelará datos sobre el procedimiento seguido en la elaboración de esta pieza y sobre el artesano o artesanos responsables de este ejemplar y de otros análogos. El segundo objetivo es llamar la atención sobre la importancia de estudiar las líneas de trazado, de posición y análogas, no solo para completar con nuevos casos el catálogo iniciado por Castelo (1995: 300), sino como una vía fructífera para profundizar en el conocimiento de la producción y los talleres de decoración arquitectónica ibérica.

## 2. DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA



Figura. 1: Ubicación del complejo ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia) y fotografía aérea del mismo: 1. Necrópolis. 2. Poblado. 3. Santuario (Imagen: José Fenoll Cascales y Autor sobre base cartográfica del IGN).

La pieza que se aborda en este trabajo procede de las excavaciones de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo (FIG. 1). Fue hallada en el año 1964, en los alrededores de la tumba 279 (400-375 a.C.), lo que impide ofrecer una cronología *ante quem* segura basada en un criterio arqueológico. Actualmente se conserva en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia), con el número de inventario 2793 (FIG. 2). Es una pieza que ha sido ya tratada por anteriores investigadores que han abordado la arquitectura de El Cigarralejo (Cuadrado, 1984: 256; Castelo, 1995: MU\_049; Izquierdo, Page, 2005, Robles Moreno, 2024: MU\_022).



FIGURA. 2: Vistas del elemento arquitectónico estudiado: baquetón ibérico (Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, N° Inv. 2793 (Imagen: Autor)

Se trata de un sillar que, a pesar de su fragmentación, podría definirse como de planta rectangular. Posee 13 cm de altura, con una base superior de 48,5 cm de altura y un grosor incompleto de 36,9 cm, si bien se puede restituir en torno a los 97 cm, lo que resultaría en un sillar de proporción entre sus lados cercana al 1:2. Igualmente, la base menor, con 34 cm de anchura, se puede reconstruir en torno a los 68 cm. Esto se debe a que el sillar corresponde en realidad a la mitad del elemento arquitectónico del que es parte, que se conformaría por la unión de dos sillares simétricos de proporción 1:2 entre sus laterales que se unen por su eje longitudinal, resultando en una pieza de proporción 1:1 (FIG. 3). Estos sillares se conectan mediante, al menos, una grapa que se conserva aún en el interior de su mortaja: tiene forma de “Y” elaborada en hierro y sellada con yeso, también conservado parcialmente en el interior de dicha mortaja.

Esta forma de construir elementos arquitectónicos, especialmente baquetones (*vid. infr.*), con la unión de sillares simétricos conectados con grapas es propia del mundo

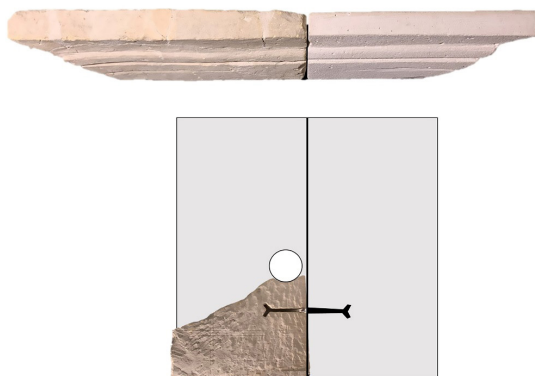


FIGURA. 3: Reconstrucción del baquetón, conformado por dos sillares simétricos. En la parte superior, vista frontal tal y como se reconstruye en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo. En la parte inferior, dibujo de la reconstrucción de su cara superior. Obsérvese la mortaja para la grapa y la mortaja circular para la espiga, que quedaría descentrada. Sin escalar. (Imágenes y dibujo: Autor)



FIGURA. 4: Baquetón ibérico de El Cigarralejo (Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, nº Inv: 5203) configurado con la misma técnica que el aquí estudiado. Sin escalar (Imágenes: Autor).

ibérico. De hecho, en El Cigarralejo se halló un caso de gran interés porque conserva uno de estos sillares al completo y parte del otro, conectados por la mortaja de una grapa (Cuadrado, 1984: 258; Castelo, 1995: 119; Izquierdo, 2000: nº 16; Robles Moreno, 2024: MU\_013) (Nº Inv. 5203) (FIG. 4). Se trata de un caso muy interesante, elaborado con la misma técnica que el aquí estudiado; de hecho, tal y como se ve en el sillar conservado al completo, también presenta una proporción de 1:2 entre sus laterales, en concreto de 31,5 cm x 64 cm. De modo que, si se juntan las dos piezas, componen un elemento arquitectónico de 64 x 63 cm.

Retomando el ejemplar que nos ocupa, este aparece decorado en los dos laterales conservados, lo que sugiere que estaría decorado en todo su perímetro, como es habitual en estos elementos. Presenta una moldura recta inclinada, sobre la que se han realizado tres incisiones en una cara y dos en otra que definen así cuatro o tres bandas horizontales que discurren rectas por la superficie del sillar. La superior de estas tres bandas no está delimitada en la parte de arriba por una incisión, sino que aparece muy ligeramente moldurada con una sección pseudo-semicircular. La irregularidad de las incisiones, con un trazo que no es recto en absoluto o la presencia de puntos donde la herramienta parece haberse desplazado accidentalmente, lo que ha ocasionado que se desvíe del trazado y arañe la superficie. Igualmente, es destacable señalar que la

última de estas incisiones está inacabada y no llega al límite del sillar, quedando además ese tramo de la superficie sin tallar (FIG. 8). Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

Como hemos adelantado, arquitectónicamente la pieza corresponde a la mitad de un baquetón exento. Se trata de un elemento fundamental en los monumentos ibéricos en tanto que sirve como apoyo a la nacela y el filete de la gola, remate por naturaleza de los monumentos ibéricos, separando además este último del cuerpo del edificio (Almagro Gorbea, 1983; Izquierdo, 2000; Robles Moreno, 2024: 260 y ss.). Por sus dimensiones, y atendiendo a ejemplares de la misma tipología, parece casi segura su pertenencia a un monumento de tipo pilar-estela. Esto además viene sugerido por la presencia de las líneas de posición, que analizaremos a continuación y que permiten reconstruir las dimensiones del pilar y de la nacela entre los que se situaba este baquetón. Viene sugerido también por la existencia de un orificio para la espiga. Cerca de la línea de fractura y parcialmente conservado, se aprecia un agujero circular de unos 8-10 cm de diámetro. La espiga es un elemento de anclaje cilíndrico, elaborado en madera que permitiría conectar verticalmente el pilar, el baquetón y la nacela.

Por último, en cuanto a su datación, dado que no se halló reciclado en la tumba 279, sino en los alrededores de la misma, no se puede ofrecer una fecha *ante quem* como ocurre con otras piezas de la necrópolis. Sin embargo, su cercanía tipológica al otro baquetón descrito con el que comparte técnica permite datarlo en torno a la primera mitad del s. IV a.C., pues aquel aparece

reciclado en la tumba 472-473 (400-350 a.C.)<sup>1</sup>. Sin descartar fechas ligeramente anteriores o posteriores para su datación, esta parece la más plausible y ha sido propuesta por algunos autores para este caso en particular (Izquierdo, 2000: n° 17; Robles Moreno, 2024: MU\_022) y para el grueso de la escultura de El Cigarralejo (Page y García Cano, 1993-1994: 58; García Cano, 1994; Izquierdo, 2000: 111; Robles Moreno y Fenoll Cascales, ep.). Además, resulta coherente con la cronología de los pilares-estela en el área murciana (Izquierdo, 2000) y con la de la actividad de los talleres responsables de los mismos (Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022).

### 3. LÍNEAS DE TRAZADO. LA CONCEPCIÓN DE LA PIEZA Y SUS ELEMENTOS

Las líneas de trazado son todas aquellas que se inciden sobre un bloque de piedra para guiar su talla, tanto a nivel morfológico (forma o molduras que se quieren dar al sillar), decorativo (motivos presentes en relieve en su superficie) o técnico (orificios y soluciones para la inserción de elementos técnicos o de anclaje). Estas líneas se realizan con una herramienta que permite incidir suavemente la superficie de la pieza, como un puntero o buril.

Como señalan Ottati y Vinci (2019), en el ámbito del Mediterráneo Antiguo, el estudio de estas líneas de trazado es bastante reciente ya que, hasta hace poco, la mayor parte de trabajos simplemente las mencionaba como detalle dentro del proceso de la construcción. Además de algunas excepciones, citadas por dichos autores (Rockwell, 1986-1987; Haselberger, 1994), cabe destacar el catálogo, síntesis y análisis de los casos de época romana de Inglese y Pizzo (2014), así como otros estudios de caso (Ottati y Vinci, 2019).

En el caso concreto del mundo ibérico, estas han sido mencionadas en los estudios de caso de aquellas piezas que las poseen (p.ej.: Almagro Gorbea, 1987; García Cano, 1994) y han sido abordadas en estudio generales sobre elementos arquitectónicos (Izquierdo, 2000; Robles Moreno, 2024). La única aproximación a un estudio sistemático de las mismas fue la realizada por Castelo (1995: 300-301) en su tesis doctoral, si bien básicamente se trata de una compilación descriptiva de las piezas de su estudio en las que ha observado dichos rasgos.

#### 3.1. LA CONCEPCIÓN DEL SILLAR

Continuando con lo anterior, las primeras líneas que se inciden sobre un bloque de piedra son aquellas que definen su morfología, es decir, las que señalan qué partes y hasta dónde se debe desbastar para dar lugar al sillar. Lógicamente, al desbastar el bloque, estas líneas se convierten en las aristas del sillar, razón por la que suelen desaparecer en este proceso y no resultan visibles. Únicamente pueden verse en aquellos casos en los que el bloque de piedra se abandone antes de tallarse, como podría ser el caso de algunos sillares localizados en Pozo Moro (Prieto Vilas, 2017: 12), o aquellos en los que la talla de una superficie no se ajusta en su totalidad al trazado planteado.

Precisamente, la pieza aquí estudiada se enmarca en ese segundo grupo. En su parte inferior, a 1,05 cm del borde se observa una línea recta incisa, realizada con regla, que discurre prácticamente en paralelo a la arista de la superficie. No obstante, lo cierto es que esta última queda en posición oblicua con respecto a la arista. Esto se debe a que hay un “error” o desajuste en la talla de dicho extremo: el cantero o escultor no se ha ajustado al trazado inicialmente planteado y esto ha provocado que, por un lado, se conserve la línea de trazado sobre la superficie y, por otro, que esa arista inferior de la pieza no sea recta sino muy ligeramente oblicua, ofreciendo además un recorte algo irregular (FIG. 5). Es la única línea de trazado de este tipo que se documenta en el sillar, por lo que cabe suponer que en el resto de las aristas conservadas sí se ajustaron al trazado. Líneas análogas, dejadas porque la talla no corresponde con el planteamiento, se observan en otros elementos arquitectónicos del mundo ibérico. Por ejemplo, en un ejemplar de Libisosa (Uroz, 2022: 24), actualmente en fase de estudio y publicación, se aprecia un fenómeno análogo.

1. No obstante, como ya señalaban algunos autores (Page y García Cano, 1993-1994) en el Cigarralejo no hay evidencias de tumbas anteriores al 400 a.C. A ello se añade que la revisión cronológica de las tumbas que tienen esculturas recicladas que estamos llevando a cabo revela un dato importante: las tumbas que reciclan escultura en su encachado no son las más antiguas de la necrópolis, pues estratigráficamente se superponen a otras (que serían las más cercanas al 400 a.C.). Por ello, aunque la fecha *ante quem* de la pieza sea del 400-350 a.C., parece poco probable que sea anterior al 400 a.C. y su datación debería situarse en algún momento del espectro cronológico que refleja dicha sepultura.

En cualquier caso, la aquí presente se trata de al menos de una de las, al menos dos líneas, que indicaban los límites de la base de cara a su talla. Cabe suponer que, una vez extraído de la cantera, y quizá a los pies de la misma, el bloque sufrió un primer desbaste para darle una morfología aproximada a la que tendría el elemento arquitectónico que se va a tallar.

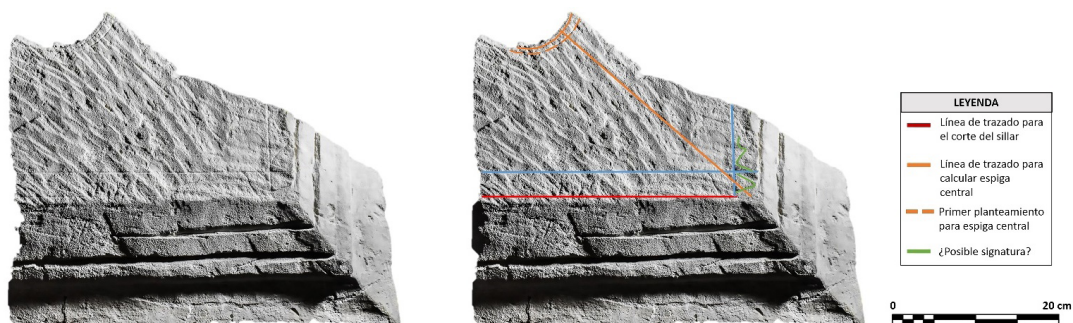


FIGURA. 5: Marcas de trazado en la parte inferior de la pieza (Imagen y esquema: Autor).

### 3.2. EL AGUJERO PARA LA ESPIGA

También en la parte inferior se observan otras líneas de trazado que, en nuestra opinión son las más interesantes del sillar, debido a su singularidad en el ámbito del mundo ibérico. Nos referimos, en primer lugar a una línea recta que parte desde una de las esquinas de la pieza y cruza el bloque en diagonal hasta perderse en el orificio para la espiga de la pieza (Fig. 5). Podría definirse como una “bisectriz”, aunque no divide el ángulo recto en dos partes iguales, sino que está ligeramente desplazada y no culmina exactamente en el ángulo, sino a escasos centímetros de este, en la arista horizontal. De esta manera, forma un ángulo de  $90^\circ$  con respecto a la arista del eje Y, así como uno de  $40^\circ$  con respecto a la del eje X<sup>2</sup>. Si bien se puede asegurar que la línea se hizo con regla, puesto que es recta, parece que no se usó una escuadra o similar: de haberse usado, tendríamos una bisectriz perfecta, a no ser que se considere que esta se ha desplazado ligeramente sobre la superficie.

En cualquier caso, esta línea se corresponde con el procedimiento geométrico básico para hallar el centro de un cuadrado rectángulo, consistente en unir mediante líneas diagonales las esquinas opuestas de la figura. Este procedimiento no se ha realizado para saber cuál era el centro de la pieza, sino del elemento arquitectónico al completo (*vid. infra*) para trazar la mortaja circular de la espiga transversal.

Una vez calculado el centro, se realizaron nuevas líneas de trazado: aquellas que definían los límites del orificio y que pudieron realizarse mediante el empleo de un compás. Se distinguen dos de ellas (FIG. 5): la primera, aunque es difícil de medir, parece que tuvo en torno a 10,5 cm de diámetro, pero no fue usada para insertar la espiga, lo que motivó su replanteo. Esto explica la existencia de una segunda línea de menor diámetro, cerca de 10,2 cm, ubicada en el interior de la primera, y separada de esta por un máximo de 0,80 cm, que se empleó para realizar dicha mortaja. Sin embargo, ocurre aquí la misma circunstancia que con la línea de trazado anteriormente comentada: la talla no se ha ajustado en su totalidad a la misma, de modo que aún resulta visible sobre la superficie.

Estas líneas de trazado son muy interesantes porque aportan información sobre el sencillo procedimiento geométrico usado para calcular el centro de la pieza, procedimiento no documentado hasta la fecha en otras piezas del mundo ibérico. Además, es un testimonio relevante en lo referido a la forma de trabajar, debido a que, como hemos dicho, no se ha calculado el centro de este sillar, sino del elemento arquitectónico cuadrangular resultante de unir dos sillares simétricos. Esto implica que se realizó con ambos sillares tallados, y muy posiblemente decorados, unidos por su eje, tal y como se dispondrían en el edificio.

<sup>2</sup> Todas las referencias espaciales son desde el punto de vista del espectador. Para referirnos a las aristas, a los laterales del monumento y a las líneas incisas en las superficies horizontales, hemos usado los términos “eje X” y “eje Y” en lugar de “horizontal” y “vertical”. Esto es para evitar confusiones al referirnos a las aristas y líneas, al ser el sillar un elemento tridimensional. Todas estas referencias espaciales se indican desde el punto de vista del lector.

Sin embargo, por encontrarse en la parte inferior no pudieron realizarse una vez colocados en obra, sino que, con carácter previo a su emplazamiento en el monumento tuvieron que disponerse de la manera comentada y de forma invertida para poder calcular el centro del elemento y tallar la mortaja. Con la pieza colocada así, se realizaron también las líneas de posición visibles en esta superficie inferior (*vid. infra.*), si bien en este caso la de trazado del centro de la espiga parece cortar a la de posición, siendo posteriores.

Cuando se construyen baquetones mediante dos sillares simétricos, si el centro está bien calculado, la mortaja para la espiga debe quedar entre las dos piezas, de modo que queda medio orificio en cada una de ellas. Precisamente, eso es lo que vemos en el otro baquetón análogo a este (FIG. 4), así como en muchos otros ejemplos. Sin embargo, a pesar de la fragmentación, en esta se observa que la mortaja queda al completo en el sillar que conservamos (Fig. 3). Esto puede deberse a un error de cálculo que ocasionaría que la pieza quedase ligeramente descentrada al colocarse sobre el pilar. Otra opción es que el otro sillar fuese ligeramente asimétrico y se corrigiese dicha asimetría descentrando la espiga, aunque esto es algo que no se puede comprobar por la escasez de restos conservados y parece poco probable.

### 3.3. UNA LÍNEA DE TRAZADO EN EL FILETE

Para finalizar destacaremos brevemente una última línea de trazado que se aprecia parcialmente sobre el filete, pues parece borrada por el proceso de pulido (FIG. 6). Es una línea recta, trazada con regla y que discurre por el centro del filete, por lo que marca así aparentemente su eje de simetría. Si decimos que es “aparentemente” es porque, la línea no queda en el centro justo, ya que, en el extremo derecho más cercano a la arista, desde la línea hasta la parte superior del sillar hay 1,80 cm, y hasta la inferior 2,10 cm. No obstante, a la izquierda del sillar, la diferencia va aumentando y llega a superar incluso el medio centímetro. Es decir, tampoco esta línea es totalmente paralela a las aristas del sillar, sino que está ligeramente torcida, quizá por un desplazamiento de la regla.

Por el estado de conservación y porque el filete queda liso, es complicado saber qué función pudo desempeñar esta línea de trazado en el diseño de la pieza. Si se acepta que su intención inicial era marcar el eje de simetría del filete, tal vez se esté empleando como una línea guía desde la que calcular el trazado de la decoración o de los elementos del sillar para que queden proporcionados. Líneas similares, que marcan el eje de simetría de ciertos elementos arquitectónicos o de partes de los mismos, y con propósito análogo, se documentan en época romana (Inglese y Pizzo, 2014: 32-35). Si bien habitualmente aparecen sobre superficies molduradas para marcar la tangencia de la curva, también lo hacen sobre elementos rectos (Inglese y Pizzo, 2014: 35).

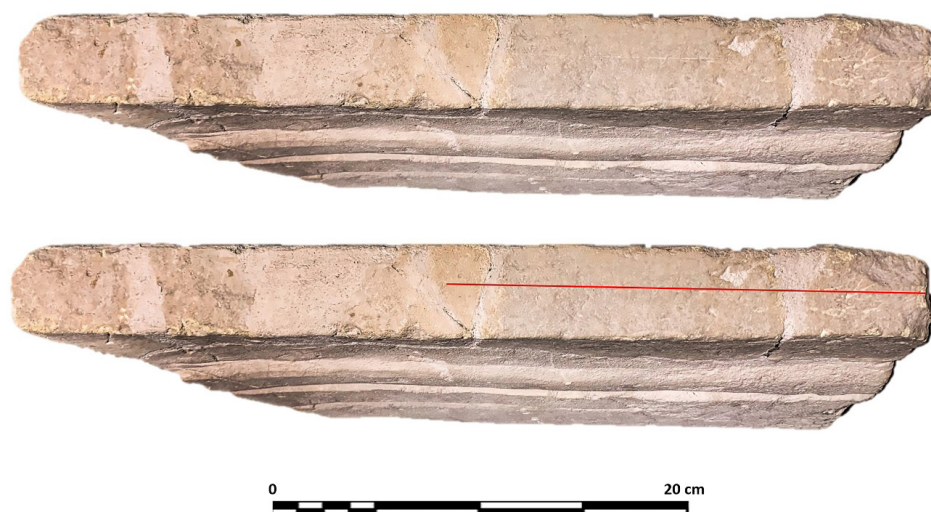


FIGURA. 6: Indicación de la línea de trazado conservada sobre el filete (Imagen: Autor)

A pesar de la difícil interpretación de esta línea de trazado, cabe decir que el baquetón nº inv 5206 presenta una análoga, también sobre el filete.



## 4. LA TALLA DE LA PIEZA

### 4.1. LAS HUELLAS DE INSTRUMENTAL

Una vez que se ha concebido el elemento arquitectónico y que dicha concepción se ha proyectado sobre el bloque de piedra, se procede a la ejecución del mismo, es decir, al desbaste del bloque de piedra y la talla de la decoración o de los diversos elementos del sillar. En este proceso se siguen las líneas de trazado incisas en el bloque para darle forma y, cuando tiene la forma deseada, se realizan aquellas líneas de trazado que definen los elementos decorativos o de anclaje entre otros. Este proceso de talla, también deja huellas sobre las superficies de la pieza: aquellas correspondientes al instrumental empleado y que permiten conocer las herramientas que se usaron en este procedimiento.

No obstante, como señalaban autores como Rockwell (1989) o Bessac (1991) en sus estudios sobre el trabajo de la piedra, no siempre resulta fácil determinar qué herramienta se ha usado a través del negativo de su filo. En muchas ocasiones, estas se han distorsionado o perdido por causas antrópicas, como el pulido de la superficie, destrucción de las piezas, reciclajes, etc., o naturales, como la erosión de las superficies, especialmente en piedras blandas. Además, no siempre resultan lo suficientemente diagnósticas para distinguir un instrumento de otro. Instrumental que además desconocemos, pues como hemos dicho en la introducción a este artículo (*vid. supr.*) aunque arqueológicamente se hayan recuperado algunas herramientas, no lo han hecho en contextos vinculados al trabajo de la piedra.

En el caso concreto del mundo ibérico, se carece además de un estudio sistemático de las huellas que ha dejado el instrumental. No obstante, han existido interesantes estudios de caso (Negueruela, 1990-1991; Chapa *et al.*, 2009; Cebrián y Gisbert, 2021) o aproximaciones como las realizadas en los trabajos de Castelo (1995), de Izquierdo (2000) o nuestra propia tesis doctoral (Robles Moreno, 2024). Igualmente, cabe destacar el estudio de Blondeau (2020) para el caso de las herramientas empleadas en las canteras de El Ferriol.

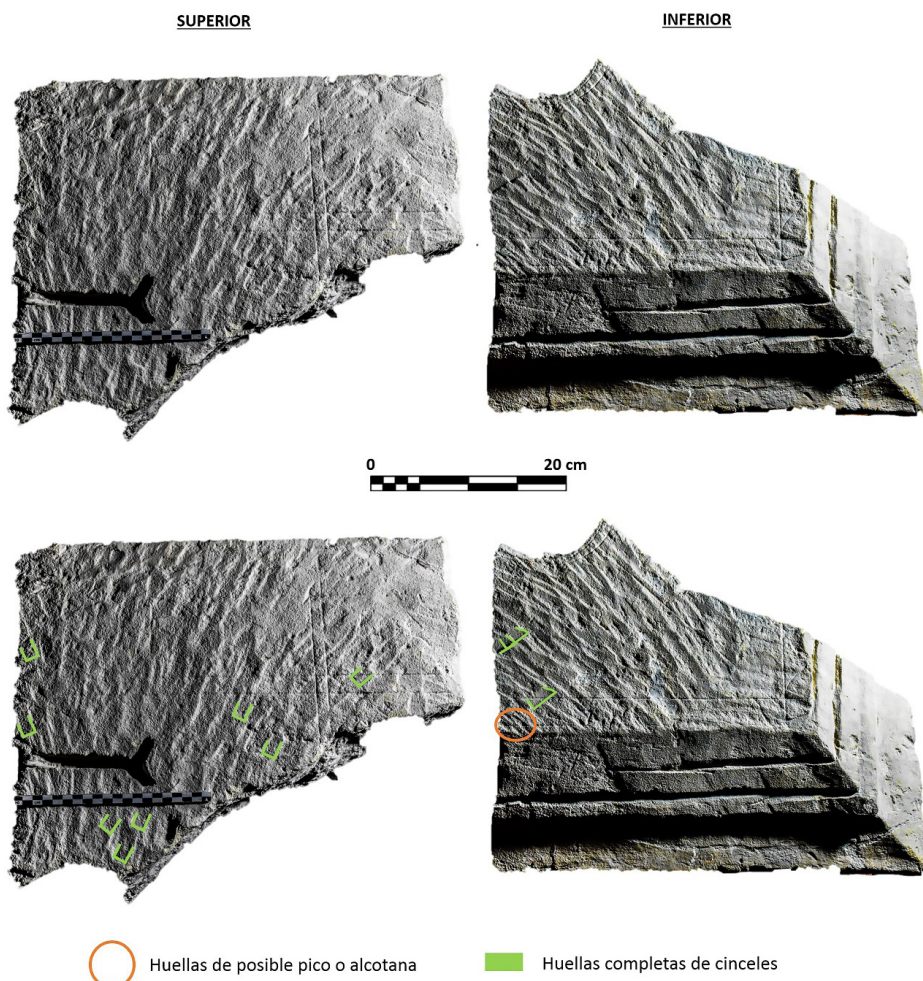


FIGURA. 7: Huellas de desbaste y talla en la cara inferior y superior del sillar (Imagen y esquema: Autor)

En cualquier caso, conviene analizar las huellas del proceso de talla en esta pieza, especialmente las de las superficies superior e inferior pues, como son partes de la pieza que no resultarían visibles, no se pulen y se conservan aún las marcas dejadas por el instrumental (FIG. 7). En la parte inferior se observa toda una serie de huellas que se superponen y generan pequeños surcos de 2,5-3 cm de anchura. Es interesante señalar que hay dos planos de talla consecutivos, como sugieren las huellas que ilustran cambios en la orientación de la herramienta<sup>3</sup>. Esto sugiere además que se trata de una herramienta percutida, como un posible cincel, algo que viene también sugerido porque en la superficie del sillar se conservan algunas huellas completas de la herramienta. Se trata de un cincel de boca ancha, de unos 3 cm de grosor y boca trapezoidal con filo recto. Es por tanto una herramienta de precisión, aunque de filo ancho, usado para aplanar esta superficie.

En la parte superior la técnica de talla es análoga, empleando cinceles percutidos que también generan distintos planos de talla. Sin embargo, no estamos seguros de que se trate de la misma herramienta, pues en este caso, las huellas que quedan completas tienen una anchura de unos 2 cm, 1 cm menos que el de la cara opuesta, y además la boca no es trapezoidal sino rectangular.

Por último, cabe destacar que en una de las esquinas de la parte inferior se aprecian huellas de una herramienta distinta. Son surcos que discurren en sentido oblicuo, que penetran más en la superficie del sillar pero que ofrecen menor anchura que las huellas anteriores, pues apenas alcanzan los 0,80 cm de ancho máximo. Estas parecen corresponder a una herramienta lanzada, como pudiera ser una posible picoleta (Bessac, 1986). Como veremos, esto es interesante porque, si bien los planos de talla de la superficie anteriormente descritos parecen consecutivos y realizados con la misma herramienta, estos son diferentes y pueden revelar distintos momentos en la ejecución del elemento arquitectónico.

En la talla de la decoración se ha empleado una herramienta de punta afilada, muy posiblemente se trate de un puntero, una herramienta de hierro con punta cortante de forma piramidal, con varios diámetros y grosores (Bessac, 1986). Esta no se usó aquí de manera percutida, sino arrastrándola por la superficie hasta generar las incisiones. Estas, aunque siguen un planteamiento inicial recto, son de factura muy irregular: las líneas ondulan, su anchura y profundidad son variables y, además, la herramienta parece haberse desplazado accidentalmente arañando la superficie del sillar (FIG. 8).

Igualmente, cabe destacar que, más allá de las huellas dejadas por la irregularidad de las incisiones o por el desplazamiento involuntario del puntero por la superficie, no se observan otros impactos del instrumental. Es decir, a diferencia de lo que ocurre en los planos superior e inferior de la pieza, no se aprecian aquí las huellas dejadas por *taillant* o por las herramientas empleadas en el desbaste y talla del bloque. Esto se debe a que, al igual que ocurre en otras piezas de El Cigarralejo, del mundo ibérico y del Mediterráneo en general, los planos que iban a ser visibles han sido pulidos. Este proceso consiste en frotar abrasivos contra la superficie para que quede perfectamente alisada, homogénea y se eliminen las huellas de instrumental. Ese material abrasivo suelen ser materiales arenosos de grano fino (Negueruela, 1990-1991: 81) como la arena silíceo (Cebrián y Gisbert, 2021: 25). Esto podría explicar por qué la línea de trazado que aparece sobre el filete resulta mucho menos perceptible que todas aquellas que se localizan en superficies no pulidas.

#### 4.2. LA TALLA DE LA DECORACIÓN: UNA ACCIÓN INACABADA

Con respecto a la ejecución de la decoración cabe destacar el hecho de que aparece inacabada. Como se puede ver, mientras que en el lateral corto encontramos tres incisiones horizontales, en el largo solo aparecen dos, por lo que falta claramente la inferior, razón por la que la última banda de dicho lateral es más ancha (FIG. 8a). Igualmente, en ese lado largo se puede observar cómo una de las incisiones no alcanza el límite del sillar, sino que queda incompleta. En ese tramo en el que no se realiza la incisión, la superficie no se pule, ni se pule tampoco en esa parte de la banda superior ligeramente moldurada (FIG. 8b). Incluso, cabría preguntarse si

<sup>3</sup> Agradecemos enormemente al Dr. Jesús Moratalla que, con sus ojos experimentados en identificar estas evidencias, atendiera nuestras preguntas sobre las presentes en esta pieza y el profundo análisis que nos ofreció de las mismas.

también estaba planeado que las bandas inferiores estuviesen molduradas como la superior, aunque retranqueada con respecto a esta, y se han dejado incisas por falta de tiempo.

Generalmente, la no finalización de la decoración de una pieza escultórica o arquitectónica se ha interpretado como el descarte de la misma. Este puede obedecer a varias razones: interrupción del proyecto por diversas causas, cambios en la planificación original que obligan a desechar una o varias piezas, fragmentación durante el proceso de talla o, incluso, fragmentación durante el transporte. Ciertamente, esto es así en numerosos casos: sin ir más lejos, el esbozo de guerrero hallado en El Ferriol (Gagnaison *et al.*, 2006) se dejó así ante la inminente fragmentación del bloque al haberse agrietado durante la talla; o, por poner un caso griego entre muchos otros, se pueden citar los archiconocidos *kouroi* de Flerio (Naxos), abandonados incompletos al haberse fragmentado durante el transporte (Gruben, 1998: 293). Incluso, por acercarnos a Mula, aunque en época romana, en el entorno de las canteras del Cerro de la Almagra, se localizan varios elementos arquitectónicos sin finalizar o descartados en el proceso de desbaste inicial o de la talla de su decoración (Guillén Mondéjar *et al.*, 2019: 1198).

Sin embargo, a pesar de estar inacabada, nuestra pieza fue utilizada en un monumento, como indican las líneas de posición y, sobre todo, la grapa que aún conserva y que se insertó en la mortaja una vez colocado el sillar en obra. Aunque pueda resultar extraño, lo cierto es que a lo largo de la historia han existido obras cuya decoración no ha sido finalizada, pero que han sido utilizadas (p.ej.: Rockwell, 1989: lám 13.; Villa del Castillo, 2017: 161-162). Esto es muy interesante porque, como señala Villa del Castillo (2017: 161-162) abre una ventana a conocer la cadena productiva de la decoración de los monumentos y a comprender los modos de talla existentes.

En la Antigüedad en general (Rockwell, 1989: Heilmeyer, 2004: 427 con bibliografía) y en el mundo ibérico en particular (Robles Moreno, 2024: 482), los canteros y escultores que trabajan para un proyecto arquitectónico, lo suelen hacer al pie de la cantera o junto al propio sitio de construcción. Además, esculpir para un proyecto arquitectónico supone que, a diferencia de la estatuaria exenta, la producción escultórica queda supeditada a los tiempos y necesidades del proceso constructivo. Así pues, una pieza pueda ser colocada en el edificio si es necesario para que el proyecto avance, incluso si su decoración no ha sido finalizada, y siempre y cuando sea tectónicamente funcional. De acuerdo con Villa del Castillo (2017: 161-162; 2021), esto revela que los artesanos están trabajando a pie de obra pues, si la pieza se elaborase en un taller ajeno al proyecto arquitectónico, encontraríamos el fenómeno opuesto, piezas acabadas que se tienen que retallar para adecuarse al edificio. A favor de la propuesta del trabajo *in situ*, se puede añadir que, de acuerdo con el análisis macroscópico, la piedra empleada para este sillar es la misma que se usa en la mayoría de ejemplares de El Cigarralejo, una arenisca local procedente de los bancos miocenos junto al río Mula (Cuadrado, 1984: 252; De Prada, 2019: 222; Robles Moreno y Fenoll Cascales, ep.). Es decir, están extrayendo (y quizá trabajando al menos en las primeras fases de desbaste) en una cantera localizada cerca de donde se erigió el monumento, quizá localizada por los canteros del propio taller y de su propiedad o quizá propiedad del *oppidum*, que permitiría a los artesanos acceder a la misma.

Parece que quien decoró la superficie de esta pieza estaba trabajando en el entorno inmediato del lugar de construcción del monumento y que el sillar fue requerido para colocarse en obra antes de ser acabado. Tectónicamente es funcional, a pesar de los errores y replanteos, pero decorativamente quedó incompleto. Esto ocurre con cierta frecuencia en el ámbito de las necrópolis, quizá debido a que la inminencia de la celebración de los actos y rituales funerarios podría obligar al comitente a modificar o acortar repentinamente el tiempo de entrega. De esta manera, el monumento quedaría con partes inconclusas que podrían completarse o, al menos, disimularse al aplicar la habitual policromía que poseen estas piezas (Chapa *et al.*, 2021; Chapa y Pérez Blasco, 2023). En nuestro caso no se conservan restos de policromía visibles sobre la superficie, pero es muy posible que originalmente estuviera pintado, como ocurre con otras muchas piezas de El Cigarralejo.

Más difícil es asegurar si el sillar simétrico a este, con el que configuraba el baquetón, estaría también inacabado o no. En principio, no tiene por qué, ya que ambos sillares pudieron realizarse de manera independiente y aquel pudo estar decorado. En cualquier caso, parece claro que la pieza no se talla o se remata una vez colocada en obra, pues de ser así, no habría

impedimentos para que esta estuviera acabada en su totalidad. Este procedimiento de trabajo coincide a la perfección, de nuevo, con el baquetón análogo a este (Nº inv. 5206) que, aunque acabado, es muy posible que se tallase *in situ* por el empleo de piedra local. Sea como fuere, y aquí se puede comprobar porque conservamos ambos sillares, este tampoco se talló o se remató en obra ya que la arista de la pieza coincide con la arista central de un dardo. Es decir, se planificó la talla antes de colocarla en obra para no tener que rematarla, quizá por el riesgo de fragmentarlo o de causar daños al monumento (Robles Moreno, 2024: 421).

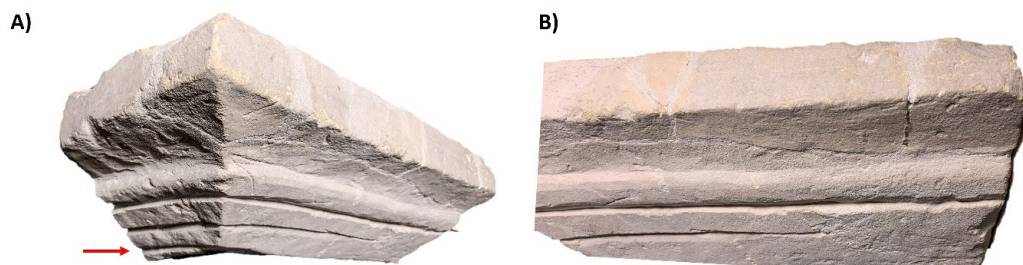


FIGURA. 8: Detalle de la decoración. Obsérvese la irregularidad de la misma y su estado inacabado. A) Obsérvese como una de las incisiones, indicada por la flecha, no tiene continuidad en la cara contigua. B) Obsérvese como las líneas no llegan al extremo del sillar y la superficie queda bien pulida en ese extremo (Imágenes: Autor)

## 5. LA COLOCACIÓN DE LA PIEZA EN OBRA: LÍNEAS DE POSICIÓN

Además de las líneas de trazado, hay otro tipo de incisiones que suelen aparecer sobre los elementos arquitectónicos: las líneas de posición. Estas no se relacionan con el proceso de desbaste o de talla de los sillares, sino con el proceso constructivo, es decir, con su emplazamiento en obra. Las líneas de guía indican la posición que un elemento concreto debe mantener con respecto a otros inferiores o superiores, indicando así posibles alineamientos, retranqueos o demás posiciones. Sirven por tanto como una guía para los constructores o “aparejadores”, que se encargan de colocar estas piezas y sillares en el edificio o monumento.

Su naturaleza es similar a las líneas de trazado anteriormente vistas: se inciden sobre el monumento guiándose por reglas e instrumentos análogos, lo que explica su morfología. Estas suelen realizarse en los últimos momentos del proceso productivo, justo antes de colocar el sillar; incluso, debido a la composición de la pieza con sillares simétricos y a que las líneas de posición son continuas entre los sillares, como se ve en el otro baquetón con el que estamos comparando, estas se realizaron con ambas piezas colocadas juntas. Las inferiores se realizarían, como las líneas de trazado de la mortaja de la espiga, con la pieza invertida sobre una superficie; las superiores, en cambio, pudieron realizarse una vez que el elemento se había colocado en obra.

Por norma general, se conservan mejor que las de trazado, pues si el objetivo de aquellas era desaparecer al tallar el sillar o su decoración, el de estas es permanecer para ser de ayuda en la construcción. Por ello, suelen ser claramente visibles sobre numerosas piezas en general y del mundo ibérico en particular (Castelo, 1995: 300), especialmente en las superficies inferiores y superiores que no resultaban visibles al espectador del monumento, bien por situarse en altura, o bien por quedar ocultas por los elementos emplazados sobre ellas o bajo ellas.

En la parte inferior de la pieza estudiada, se observan líneas que recorren todo el sillar, de arista a arista, distando 3,2 cm del lateral paralelo a las mismas y siendo secantes en las esquinas (FIG. 4). Esto permite calcular las dimensiones del pilar, hoy desaparecido, que sería rectangular y tendría unos 61,6 cm de lado, resultado de restar 6,4 cm (3,2 cm de cada lado) a las dimensiones de la base menor del baquetón. Son dimensiones ligeramente superiores a las que ofrecen otros pilares conservados, como el de Coimbra del Barranco Ancho (García Cano, 1994), el de Corral de Saus (Chapa e Izquierdo, 2012) o el de Caudete (Almagro Gorbea *et al.*, 2015).

Por último, respecto a esta superficie, cabe decir que cerca de la esquina, en el espacio entre la línea de posición vertical y el límite del sillar, parece advertirse una línea que describe

una ondulación finamente incisa. Se desconoce cuál pudo ser su función e incluso si es o no original del momento de creación de la pieza. De ser esta segunda opción, quizá pueda tratarse de una signatura, de una marca (Chapa *et al.* 2009; Chapa *et al.* 2009b) realizada para distinguir esta pieza de otra.

### 5.1. REPLANTEOS EN LA COLOCACIÓN DE LA GOLA

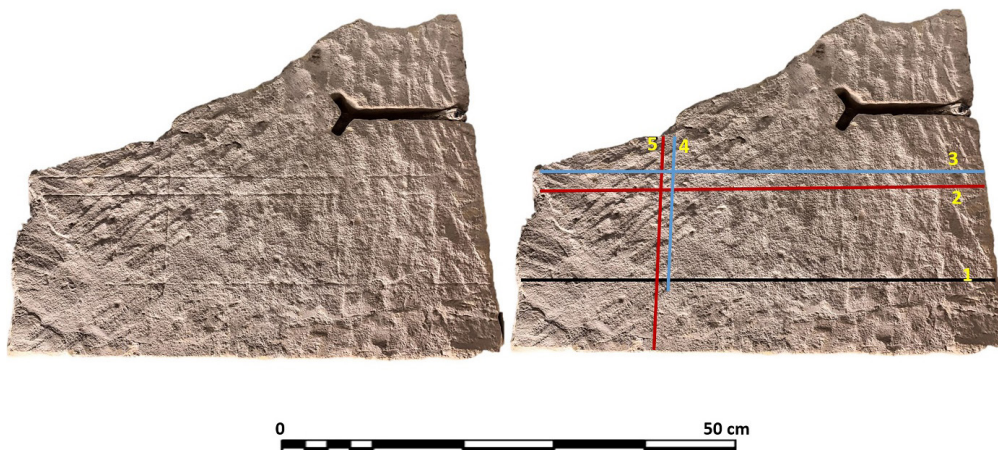


Fig. 9: Detalle de las líneas de posición presentes en la parte superior de pieza y numeración de las mismas según el texto (Imagen y dibujo: Autor)

Más interesantes y complejas son las líneas de posición presentes en la cara superior que sirvieron para guiar la colocación de la gola sobre el baquetón. Aquí, a diferencia de la superficie opuesta, no se observan dos líneas secantes, sino cinco incisiones distintas (FIG. 9). Esta circunstancia es relativamente habitual en el mundo ibérico: por ejemplo, en Corral de Saus, existe un baquetón que presenta la misma circunstancia en su cara superior (Izquierdo, 2000: 269). En el ejemplar aquí abordado tenemos tres líneas discurrendo en sentido “horizontal”, de acuerdo a lo mostrado en la Figura 8: la nº1, que discurre a 6,6 cm del borde, la nº 2, a 15,4 cm y la nº 3 a 17, 2 cm. Por otro lado, existen dos líneas en el sentido opuesto a esta: la nº 4 a 13,1 cm del borde más cercano conservado y la nº 5 a 1,1 cm de esta y, por tanto, a 14,2 cm de esa misma arista.

Este fenómeno, la presencia de varias líneas de posición paralelas entre sí sobre una misma superficie, sugiere la existencia de un replanteo del proyecto arquitectónico. Es decir, no indican la posición de varios elementos arquitectónicos sobre el baquetón, sino cambios en la posición de una sola pieza. Esto obliga a realizar líneas que sirvan de guía para este nuevo emplazamiento y provoca que, una vez realizados, sobre la superficie queden incisas varias líneas horizontales y verticales que no son sincrónicas, sino que reflejan esos replanteos de la posición de los sillares. Es decir, no corresponden a varias piezas posicionadas sobre este, sino a una sola (la gola), cuya posición cambia varias veces. Esto ocurre en este caso concreto y, para comprender el orden de los replanteos, es preciso desentrañar y secuenciar las diversas líneas de posición aquí presentes.

Para ello, en primer lugar, es preciso tener en cuenta que en este tipo de baquetones, como hemos visto en la cara inferior, las líneas de posición discurren en paralelo a cada uno de los laterales de la pieza y son secantes entre sí. Forman de esta manera ángulos rectos que sirven para alinear un elemento arquitectónico respecto a otro. De cara al objetivo de comprender el replanteo, esto se traduce en que, en el fragmento aquí presente, a cada replanteo corresponderá una línea horizontal y una línea vertical. Sin embargo, este “emparejamiento” no resulta tan sencillo, ya que el número de líneas es impar (5), lo que provoca que al menos una de ellas quede suelta (*vid. infr.*). Por otro lado, recordemos, las líneas de posición recorren siempre la práctica totalidad del sillar, es decir, no se inciden solo hasta donde se cruzan con la secante. Esto dificulta la secuenciación de las mismas, ya que cruzan de lado a lado la pieza y no delimitan con precisión la base del sillar superior de acuerdo a cada una de sus posiciones.

## RELACIÓN FÍSICA Y SECUENCIA

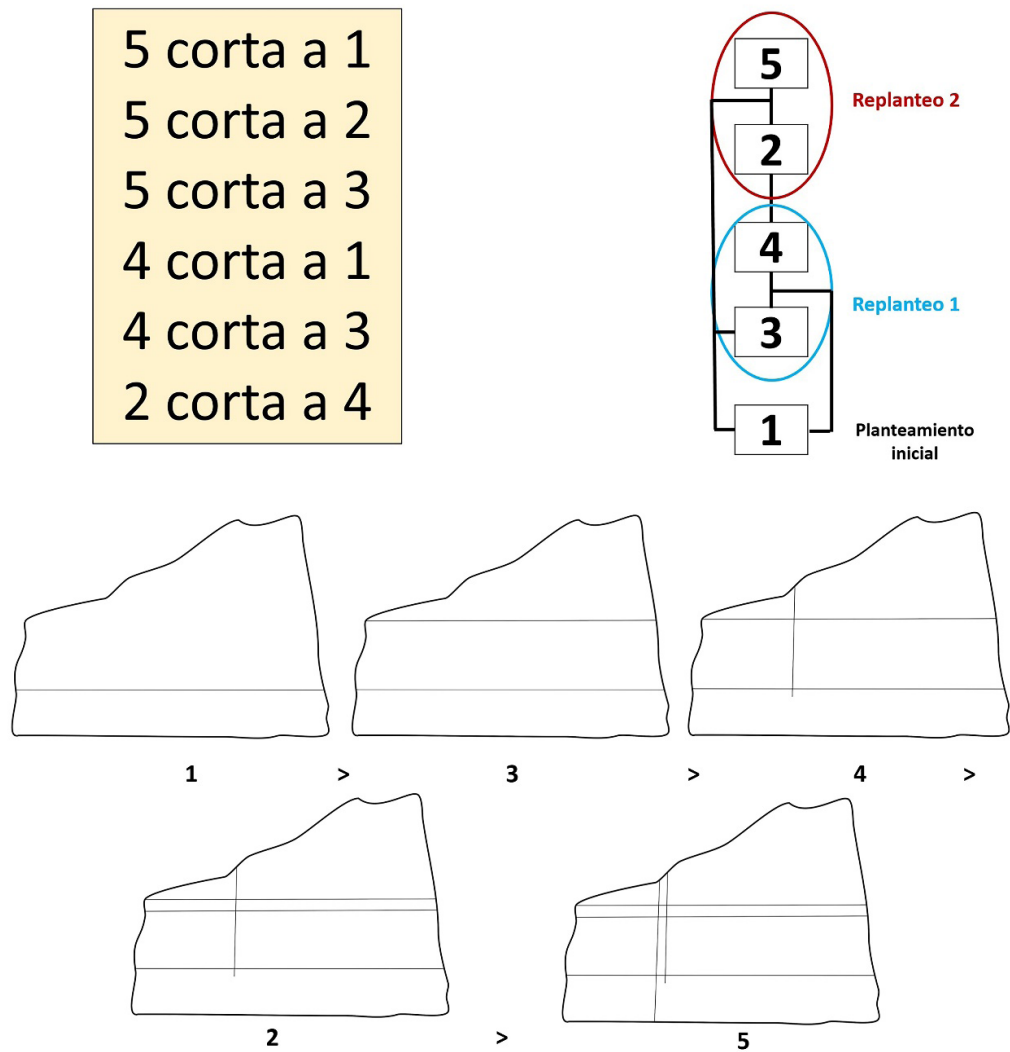


FIGURA. 10: Relación física documentada entre las líneas de posición de la parte superior de la pieza y reconstrucción de la secuencia de realización de las mismas en base a esta (Dibujo y montaje: Autor).

Una posibilidad para explicar este procedimiento consiste en analizar la relación física existente entre las líneas, es decir, estudiar la “estratigrafía” de la pieza y valorar qué líneas cortan a cuáles (FIG. 10). Esto permitirá hacer una ordenación cronológica relativa de las mismas, pues “las que cortan” serán posteriores a aquellas que son “cortadas”. Es un criterio muy útil, aunque también es complicado porque no siempre se puede ver con claridad qué línea está cortando a cuál. Sin embargo, un estudio detenido ha permitido determinar la secuencia descrita en la figura 10. En ella, la nº 1 parece la más antigua y la nº 3 sería la siguiente, al ser cortada por la nº 4, que también corta a la nº 1. A su vez, la nº 4 es cortada por la nº 2 y ésta por la nº 5 que, de nuevo, vuelve a cortar a la nº 3 y a la nº 1.

Esta secuencia permite interpretar la existencia de un replanteo por el que una pieza pasa de la posición definida por las líneas nº 4 y nº 3 a otra definida por la nº 5 y la nº 2. Se trata de un desplazamiento en “oblicuo” en el que la pieza se mueve 1,1 cm en el eje Y, espacio existente entre la línea nº 2 y nº 3, y 1,8 cm en el eje X, espacio existente entre las líneas nº 4 y nº 5. En nuestra opinión este desplazamiento parece claramente relacionado con el error de cálculo en la mortaja de la espiga, que provocaba que el baquetón quedase ligeramente desplazado sobre el pilar y que, por extensión, la gola también se desplazase. De hecho, cabe recordar que la mortaja de espiga queda por completo en el sillar izquierdo de los dos que conforman el baquetón y que el replanteo de la posición de la gola se produce precisamente hacia la izquierda.

Otra opción para interpretar el replanteo consistiría en asumir que el desplazamiento no es oblicuo, sino recto en el eje X, es decir, que la pieza se adelanta unos centímetros. Sin embargo, esto parece mucho menos plausible, ya que, de ser así, una de las dos líneas horizontales (nº 4 ó nº 5) sería inservible. Por el contrario, creemos que el hecho de tener dos líneas en el eje X y dos en el eje Y refleja precisamente el desplazamiento de una misma pieza en oblicuo. Sin embargo, esto provoca que la línea nº1, la más antigua de todas, quede aislada, sin una línea en el eje Y que forme un ángulo recto con esta. De existir esta tercera línea, algo que no es así porque el sillar conserva su anchura al completo, podría señalarse que eso corresponde al planteamiento original de la ubicación de la gola, luego replanteado por las líneas nº 4 y 3 y a su vez por nº 2 y 5. Sin embargo, el hecho de que quede “desemparejada” dificulta la interpretación de esta primera línea y obliga a generar, al menos, dos propuestas interpretativas al respecto:

a) Que originalmente formase un ángulo recto con la línea nº 4 o la línea nº 5 y que alguna de estas dos luego se “reutilizase” en un replanteo al incorporarse la línea nº 3 o nº 2. Es decir, que tuviéramos primero un replanteo con el que la pieza se desplaza recta en el eje Y desde la posición definida por las líneas nº 1 y nº 4 a la definida por la línea nº 3 y nº 4. A este seguiría el segundo replanteo anteriormente descrito (*vid. supr.*). No obstante, en su posición inicial, la gola tendría base rectangular y quedaría más volada por un lado que por otro. Esto, si bien posible, parece poco probable. Por otro lado, y lo que es más importante, si se produjo este replanteo, es muy probable que no se tratase solo de un desplazamiento de la misma pieza en la superficie, sino que se trata de un cambio de pieza por otra con una base de menor área, para cubrir el espacio entre las líneas nº 3 y nº 4. No obstante, el hecho de no poseer el otro sillar simétrico ni la mitad de este impide ver los reajustes llevados a cabo en la totalidad del elemento para asegurar si corresponden al desplazamiento de una misma pieza o al cambio de una gola por otra de menores dimensiones.

b) Que fuese una línea de posición para una pieza que luego se descartó. En línea con esto último señalado es que la línea nº 1 se trazase pensando en una pieza distinta a la que finalmente se colocó sobre el baquetón. Puede deberse a un cambio en el proyecto en la elección de la pieza que iba a colocarse encima o, quizá, a una confusión de pieza por parte de quien trazaba las líneas. En cualquier caso, el “error” se enmendó inmediatamente, incluso antes de realizar la secante a la línea nº 1, línea que, si se acepta esta propuesta, quedó “huérfana” y nunca llegó a ser funcional. Dicho de otra manera, la línea de posición nº 1 se traza pensando en una gola concreta, pero antes incluso de calcular el resto de líneas, dicha pieza es cambiada por otra de menores dimensiones, lo que obliga a crear las líneas nº 3 y 4 y su posterior replanteo, las líneas nº 2 y 5. Dicho replanteo no parece reflejar un cambio de pieza, sino un cambio en la posición de una misma. De nuevo, la no conservación del resto del elemento dificulta precisar al respecto.

En cualquier caso, la pista para esta propuesta interpretativa la ofrece de nuevo, entre otros testimonios arquitectónicos procedentes del sureste, el baquetón análogo a este. Como se puede ver, esta pieza ofrece en su parte superior un único conjunto de líneas de trazado que quedan a 6 y 6,5 cm de las aristas paralelas. Se trata de la misma distancia que ofrece esta pieza y una similar a las que se ven en otros baquetones del sureste (ver ejemplos en Izquierdo, 2000: Anexo I; Robles Moreno, 2024: 265), lo que sugiere un tipo de gola o un esquema proporcional de las mismas que se situaba sobre estos baquetones exentos y que tal vez era el inicialmente planteado sobre esta. Sin embargo, aquí, y dentro de esta propuesta, parece que una gola de dichas características se cambia por otra cuya base parece ser de menor tamaño.

Nos preguntamos incluso si el cambio es fruto de un “error” al trazar la primera línea, debido a una confusión de piezas, o si es un replanteo de piezas motivado porque la mortaja de la espiga, y en consecuencia el baquetón y el remate del monumento, queda descentrada sobre el pilar. Es decir, para encajar el agujero

con el del pilar, el baquetón quedaría desplazado hacia la derecha y sobresaldría más por este lateral que por el otro. Si sobre esta disposición se coloca una gola que, según la línea nº 1, tendría una base de 91 x 91 cm, se corre el riesgo de que el baquetón, apoyado desigualmente sobre la superficie del pilar, se desequilibre y el monumento caiga o que directamente se parta. Por esta razón quizá se sustituye aquella gola de base de gran tamaño, y la más habitual en baquetones de este tipo, por otra con una base de menor tamaño a fin de que el peso se descargue sobre aquella parte del baquetón que apoya sobre el pilar. Además, esta gola ve replanteada su posición también por el desplazamiento de la espiga (*vid. supr.*) y quizá para apoyar más superficie sobre el pilar, al moverse en oblicuo hacia la izquierda. En cualquier caso, como se ha señalado, el replanteo por el que se abandonarían la línea nº 1 parece ser instantáneo, sin haber llegado a trazar las secantes que deberían haberse conservado sobre la superficie conservada de este sillar.

Paralelamente, pueden esgrimirse otras propuestas interpretativas que, aunque plausibles, en nuestra opinión son menos probables. Una de ellas consistiría en señalar que la línea nº 1 no es una línea de posición, sino que, al ser la más antigua, podría ser una línea de trazado que se descartó, reflejando una línea de corte del bloque de piedra que nunca se ejecutó. Otra consistiría en señalar que la pieza ha sido reutilizada o reciclada y que cada uso que ha tenido ha dejado estas líneas. Sin embargo, aparte del hecho de que los elementos arquitectónicos ibéricos se reciclan pero no se reutilizan, se puede señalar que, de ser así, existiría una línea secante que fuese con la nº 1 y que, como hemos dicho, no aparece aquí, por lo que no parece probable.

## 6. INTERPRETACIÓN

### 6.1. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PROCESO PRODUCTIVO

A pesar de que todos los detalles del bloque aquí estudiados puedan parecer insignificantes, e incluso, ocasionalmente imperceptibles, su estudio detenido ha permitido reflexionar sobre el mismo en clave productiva. De esta manera, se obtienen algunos datos sobre la creación de estos monumentos y de sus elementos arquitectónicos que, por la falta de testimonios epigráficos, literarios o arqueológicos, no se habían podido obtener para el caso concreto del mundo ibérico.

En primer lugar, el estado de la pieza permite reflexionar sobre el proceso productivo y las diversas fases que intervienen en el mismo. La primera de ellas, sería una fase previa por la que el comitente entra en contacto con el taller y encarga un monumento, lo que lleva a un diseño del mismo. Este diseño, es el resultado de la negociación entre las exigencias del cliente y las capacidades y el repertorio arquitectónico y decorativo del taller. Es posible incluso que el monumento se plasmase en un pequeño modelo de madera o arcilla, una suerte de maqueta que en el mundo griego se conoce como *paradeigmata* (Coulton, 1983).

Debido a la escasez de datos sobre la sociedad y la economía del período ibérico, no sabemos cómo era la economía que implicaba la realización de un proyecto arquitectónico de esta entidad. De hecho, no sabemos si los artesanos eran libres (Ruano y Blech, 1998; Quesada *et al.*, 2000: 298), sometidos a ciertos personajes y ciudades (Almagro Gorbea, 1983) o a estructuras sociales como las “Casas” (Ruiz Gálvez, 2018: 24; Grau y Vives, 2018: 87). En cualquier caso, cabe suponer que el comitente tendría que ofrecer las garantías para que la obra llegase a buen puerto, lo que podría incluir medios para la subsistencia del taller o talleres mientras trabajaba en él y quizá, el acceso a materias primas e infraestructuras de producción (Ruano y Blech, 1998).

Así pues, acordados estos términos comenzaba la ejecución del monumento. En este caso, parece que el taller se desplazó a El Cigarralejo para ejecutar estos sillares, pues la piedra es local y, de acuerdo con el análisis macroscópico, cercana al lugar de erección del monumento (*vid. supr.*). No obstante, por ahora, y más allá de ciertos indicios sobre su localización, se desconoce la ubicación exacta de dichos frentes de cantera. Igualmente, se desconoce si el taller era concesionario de las mismas, si eran controladas por el comitente



o el *oppidum*, que concedería acceso al taller, o que con trabajadores locales le surtiría de bloques, o incluso si eran de “libre acceso”. Igualmente, cabría preguntarse si las canteras eran conocidas o si fueron descubiertas por el taller que elaboró el monumento. Nos inclinamos por la primera opción, ya que esta piedra es la que se emplea en la práctica totalidad decoración arquitectónica de El Cigarralejo (Robles Moreno y Fenoll Cascales, ep.).

En la cantera se extrae el bloque y muy probablemente a los pies de la misma tendría lugar el desbastado inicial del mismo, como se puede ver en el esbozo de escultura hallado en El Ferriol (Gagnaison *et al.*, 2006). Este desbaste cumple con la función de conferir al bloque la morfología del elemento arquitectónico deseado y también para descargar la mayor cantidad de materia prima de cara a facilitar el transporte (Chapa *et al.*, 2018). Por esta misma razón, la pieza no suele tallarse entera en la propia cantera, ya que la talla de la decoración hace al elemento más frágil en tanto que le resta materia pétreo y que se pueden dejar elementos en relieve o salientes que pueden verse afectados en el traslado.

En esta pieza concreta, a esta fase de desbaste inicial deben vincularse dos tipos de huellas dejadas sobre el sillar. Las primeras son las líneas de trazado que dibujan la morfología del elemento a tallar sobre el bloque y que, por tanto, solo resultan visibles cuando la ejecución de la pieza no se ajusta al planteamiento original de la misma. En el caso concreto de este sillar, esto ocurría en la parte inferior, lo que ocasiona que uno de los lados quede ligeramente oblicuo. Para la elaboración de las mismas se usa un puntero o un instrumento afilado que permita hacer trazos limpios sobre la pieza y el apoyo de elementos como reglas o plantillas para la elaboración de la moldura, si bien en este caso dicha moldura es sencilla.

Las segundas son las marcas dejadas por el propio instrumental empleado en el desbaste, instrumental lanzado de amplio filo, como *taillant*, martillos trinchantes o picoletas (Bessac, 1986; Rockwell, 1989). Precisamente, marcas de instrumental de este tipo son las localizadas en una de las esquinas de la cara inferior del elemento.

Una vez que el bloque de piedra ha sufrido este desbaste inicial y quizá ya desplazado al lugar donde se va a llevar a cabo la erección del monumento, se procede a la talla de su decoración y de otros elementos, como las molduras (si no se han realizado en la primera fase) <sup>4</sup> o de las mortajas para los elementos constructivos. Para este propósito se pueden realizar nuevas líneas de trazado que guíen la talla de los elementos decorativos, dibujando los motivos antes de esculpirlos en relieve. Sin embargo, en este caso no se han usado porque, de ser así, podrían verse sobre los tramos del baquetón en los que la decoración ha quedado incompleta. Sí que se emplean, en cambio, para calcular y guiar la talla de la mortaja de la espiga central, aunque como indica la estratigrafía de la pieza, estas se realizaron en una fase posterior, tras haber incidido las líneas de posición.

En esta fase, se lleva a cabo la regularización de las superficies inferiores y superiores, para generar buenos planos de apoyo. Para esto, se empleó un ancho cincel que permitió un trabajo más preciso y cómodo y que eliminó casi totalmente las huellas de picoleta o alcotana de la fase anterior. Igualmente, en este momento se llevaría a cabo la decoración del sillar, empleando cinceles para generar las molduras y arrastrando un puntero por la superficie para realizar la decoración de bandas horizontales. Sin embargo, antes de poder culminar la decoración, la pieza fue reclamada para ser colocada en el monumento y avanzar así con la construcción del pilar. Es curioso señalar que, a pesar de que la decoración quede incompleta, las superficies destinadas a ser vistas sufrieron un ligero o “apresurado” proceso de pulido, pues no se observan huellas de instrumental sobre la superficie y las líneas de trazado apenas resultan perceptibles. El hecho de llevar a cabo el pulido, a pesar de la decoración inacabada, puede guardar relación con una posterior fase de policromado de la pieza, que se aplicaría antes de colocar la pieza en el monumento o con ella ya colocada. No obstante, cabe recordar que en este ejemplar concreto no se conserva traza alguna de pigmento.

En cualquier caso, con la pieza siendo tectónicamente funcional y a pesar del estado inacabado de su decoración, esta pasaba a ser colocada en el edificio. Para ello, debido a la forma en la que se construye el baquetón, los dos sillares simétricos que lo conforman se

<sup>4</sup> Pues a veces la moldura se talla a la vez que los motivos decorativos que aparecen sobre la misma (Rockwell, 1989: 109).

colocaron juntos, a fin de prepararlos para emplazarlos en el pilar-estela. En primer lugar, se dispondrían en posición invertida, apoyados sobre la base mayor, a fin de trazar las líneas de posición con respecto al pilar, trasladando las medidas de dicho elemento al baquetón.

Inmediatamente tras este proceso y con los dos sillares juntos y dispuestos en la posición comentada, se procedió a realizar la mortaja para la espiga. Para ello se usó un procedimiento geométrico sencillo, consistente en unir las esquinas opuestas de la pieza para hallar su centro. Sin embargo, en este momento se cometieron errores de cálculo, motivados quizá por el desplazamiento de la regla que no culmina en la esquina. Estos provocaron que, a pesar de retrazar el círculo de la espiga hasta en dos ocasiones, la pieza mortaja no se compartió entre los dos sillares, sino que quedó en su totalidad en uno de ellos. Esto ocasiona que el baquetón quede descentrado y que, dado que la mortaja queda en el sillar derecho, el elemento sobresaliese más por la parte derecha.

Tras esto, la pieza fue volteada para trazar las líneas de posición que iban a guiar la posición de la gola sobre la parte superior de este elemento. Estas pudieron realizarse incluso con la pieza ya puesta en obra. Es entonces donde el hecho de que el baquetón quede descentrado obliga a los sucesivos replanteos de la gola. Primero, parece que se realizó una línea (aunque solo una y no la secante) para una gola de dimensiones análogas a la que encontramos en otros baquetones de El Cigarralejo. Sin embargo, rápidamente –incluso antes de realizar las líneas secantes a esta– se produjo un cambio de gola por una de menor base, pues una de tales dimensiones podría provocar la caída del pilar al estar descentrado el baquetón. En cambio, una de base menor concentraría y descargaría su peso sobre el centro del baquetón, allí donde se situaba el pilar, lo que dotaría de estabilidad al monumento. Cabe decir que, en este mismo sentido y por lo descentrado del baquetón, la posición de esta segunda gola tuvo que replantearse, desplazándose en oblicuo hacia la parte derecha, pues el baquetón sobresaldría por la izquierda del monumento, tratando así de equilibrar el monumento.

Finalmente, y si no se habían dispuesto antes, las piezas se colocaban en obra y se colocaba la mortaja de grapa que unía ambos sillares horizontalmente. No sabemos si solo existió esta grapa o si, por su posición descentrada y cercana a uno de los frentes de la pieza, en el extremo opuesto existió otra análoga que reforzase la unión de ambas piezas. Para ello, y dado que la grapa se ha elaborado en hierro, es muy posible que la mortaja se trazase silueteando el contorno de la grapa, posicionada sobre el monumento tal y como se iba a disponer dentro de la mortaja. Una vez hecho esto, se tallaba la mortaja, se insertaba la grapa en su interior, martilleándola para ajustarla bien y, por último, quedaba sellada con yeso. Realizado todo esto, la obra seguiría adelante, con el emplazamiento de la gola sobre el baquetón y, si lo tuviera, la adición de un remate escultórico. De esta manera, y quizá con una capa de policromía final, si no se había llevado antes a cabo, el monumento quedaba finalizado.

## 5.2. INTERPRETACIÓN ¿OBRA DE APRENDICES?

A lo largo del estudio de esta pieza se ha podido observar cómo el ejemplar aquí abordado presenta, a nivel general, una serie de “errores” o “imperfecciones” en su factura. Estos provocan que la pieza no posea la calidad técnica y de acabado de otros ejemplares e incluso, pudieron comprometer la estabilidad de la obra.

En primer lugar, y por hacer referencia a lo más llamativo y evidente, destaca su decoración, que contrasta con lo que encontramos en otros baquetones y elementos arquitectónicos de la necrópolis. Sin ir más lejos, obsérvese el otro baquetón referido (nº Inv 5203) que, por sus características tipológicas compartidas con la pieza aquí abordada, sería obra del mismo taller (Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024: 417 y ss.). Sin embargo, la decoración de este contrasta claramente en cuanto a técnica y complejidad con la de nuestro baquetón: ofrece una serie de ovas y dardos y flores a modo de remate de esquina, todo de talla muy cuidada, medida y acabado. Igualmente contrasta con la compleja decoración fitomorfa de otros elementos hallados en esta necrópolis (p.ej. Izquierdo, 2000: nº 19 con bibliografía previa) o en otros yacimientos cercanos como Cabecico del Tesoro (Page y García Cano, 1993-1994), Coimbra del Barranco Ancho (García Cano, 1994) o El Prado (Robles

Moreno, 2022). No nos referimos con esto solo a que la decoración sea más sencilla, pues este mismo esquema aparece en Corral de Saus (Izquierdo, 2000: Valencia, nº 11; Aparicio, 2007: nº 32), sino al poco cuidado que se ha puesto en la elaboración de las mismas. No son líneas rectas, sino sumamente irregulares en cuanto a su trazado, anchura y profundidad. A todo ello se añade que, a pesar de su sencillez, la decoración parece haber quedado incompleta, muy probablemente por tener que adaptarse a los tiempos del proyecto constructivo.

Más allá del aspecto decorativo destacan los “errores” en la planificación y ejecución del sillar. Ya hemos visto, por ejemplo, cómo el desbastado inicial no se adapta a las líneas de trazado planteadas en, al menos, una de las aristas. Esto ocasiona que ese lateral de la base no quede recto, sino que sea ligeramente oblicuo. Paralelamente, y como se puede ver en la figura 5, la arista conservada de la pieza no es recta, sino que queda ligeramente arqueada.

Frente a esto, se puede destacar un trabajo que, aunque fuese definido por Cuadrado (1984: 256) definía como un desbaste toscó, se trata de una de las labores más cuidadas en la producción del sillar. Lejos de dejar las huellas de la herramienta usada en el desbaste inicial se ha procedido con un ancho cincel a homogeneizar las superficies horizontales de la pieza. Lógicamente, aquí no se aplicó el pulido porque no iban a resultar visibles.

Por último, encontramos los errores con respecto a la creación de la mortaja para la espiga: en primer lugar, se coloca mal la regla, no llegando al ángulo exacto de la pieza; posteriormente se traza un primer círculo que no sirve y que tiene que ser retrazado y, finalmente, la talla de la mortaja no se ajusta totalmente al último trazado planteado. La realización de este trazado refleja inseguridades y errores: el simple hecho de que aparezcan aquí y no sobre el resto de piezas del sureste que presentan mortaja central para la espiga, indica que el artesano necesitó de esas “líneas guía” para tallarla. Sin embargo, por esos errores en los cálculos y trazados, el resultado es también defectuoso: la mortaja queda sobre un sillar y no compartido entre dos, parece necesario cambiar la gola superior y, además, hay que reajustar la posición de dicho elemento para no comprometer más la estabilidad del pilar-estela. En definitiva, toda la pieza parece ser obra de un artesano (o artesanos) que conocen el procedimiento productivo, pero que fallan al ejecutarlo sobre la pieza. En otras palabras, parece ser obra de una mano, o de un conjunto de manos, inexpertas, poco curtidas en la elaboración de estas piezas. Por todo ello, y con todas las cautelas que esta propuesta interpretativa exige, nos atrevemos a señalar que este baquetón fue obra de un aprendiz o que, al menos, en su concepción y ejecución han participado uno o varios aprendices u oficiales artesanos poco experimentados.

Aunque sabemos muy poco sobre la composición y logística de los talleres de escultura y decoración arquitectónica en el mundo ibérico, cabe señalar que, como en toda sociedad preindustrial, estos tendrían una estructura jerárquica formada por maestros o maestro, oficiales y aprendices. Estos últimos eran personas que se incorporaban a los talleres para recibir conocimiento técnico por parte de los primeros a través de la práctica, imitando y repitiendo los procedimientos empleados por el taller. De esta manera, se formaban hasta adquirir la pericia necesaria para ser oficiales, a la par que colaboraban en ciertos trabajos o llevaban a cabo tareas menores en el taller (Hasaki, 2013: 172 con bibliografía). Incluso, como indica Thomas (1995: 76) para el caso renacentista, no sería extraordinario que se atribuyese a los aprendices la labor de realizar ciertas piezas o tareas que, en caso contrario, tendrían que ser realizadas por el propio maestro.

Como señala Hasaki (2013: 172) en su obra sobre los aprendices en el mundo griego<sup>5</sup>: “*las obras de los antiguos aprendices pueden ocultarse en objetos descritos como “inacabados”, “pobremente ejecutados” o “primitivos”*”. Precisamente esto es lo que ocurre en esta pieza, que muchos autores han descrito como tosca o pobre (Cuadrado, 1984: 256; Page, 2005) y que, sin embargo, aquí proponemos como pieza de aprendiz. En este caso podría señalarse incluso que son aprendices o escultores poco experimentados del taller que elaboró, entre otras piezas, ese baquetón análogo a este al que hemos acudido constantemente (nº Inv. 5203). Muy posiblemente se trate del “taller de Valle del Segura-Corredor de Montesa” (Chapa e Izquierdo,

<sup>5</sup> “*The works of ancient apprentices may lie hidden in catalogued objects described as “unfinished”, “poorly executed”, or “primitive”.*”

2012; Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024: 417 y ss. todos con amplia bibliografía previa). Esto explicaría por qué ambas piezas comparten muchas características tipológicas, como la concepción arquitectónica, la morfología y dimensiones, el tipo de piedra empleado, las soluciones técnicas presentes o la técnica de talla. Sin embargo, la aquí estudiada parece inferior en cuanto a decoración, ejecución y procedimiento técnico, una inferioridad que parece fruto de una serie de errores que, en nuestra opinión, son fruto de la impericia de quien o quienes elaboraron esta pieza. Esto además explicaría por qué aquí vemos procedimientos que no se encuentran en otras piezas, como el empleo de líneas de trazado auxiliares para calcular el centro.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en otras culturas mediterráneas contemporáneas, es muy destacable el hecho de que la pieza no se abandonase por sus errores, a pesar de que estos llegaron incluso a comprometer el remate y la estabilidad de la obra. Por el contrario, hay un esfuerzo visible para enmendar esos errores y salvar una pieza ya realizada cuyo máximo error –el cálculo de la mortaja– ocurrió al final de su elaboración. Por ello, se cambia y se replantea la gola varias veces hasta conseguir que pueda erigirse. Sin embargo, como es propio de estos monumentos, cabe suponer que por este error y por la habitual falta de cimentación, no sería demasiado estable y no permanecería mucho tiempo en pie (Page y García Cano, 1993-1994: 58; Chapa, 1993: 193).

## 7. REFLEXIONES FINALES

En los últimos años, el conocimiento sobre la arquitectura y escultura ibérica ha aumentado exponencialmente y cada vez son más y más variados los aspectos que conocemos de la misma. Uno de ellos tiene que ver con la producción, es decir, con todos los ciclos productivos, actividades y agentes implicados en la creación de un monumento, desde que este se concibe hasta que se erige. En ese sentido, en los últimos años se han llevado a cabo trabajos sobre la cantería (Costa *et al.*, 2018; Chapa *et al.*, 2018; Rouillard *et al.*, 2020), el trabajo de la piedra (Chapa *et al.*, 2009; Chapa, 2009; Cebrián y Gisbert, 2021) o la identificación de talleres (Chapa e Izquierdo, 2012; Robles Moreno y Fenoll Cascales, 2022; Robles Moreno, 2024).

Sin embargo, la falta de documentación epigráfica, literaria y arqueológica referida al mundo ibérico dificulta enormemente el conocimiento de la composición y la logística del taller. Es por ello que el único testimonio existente al respecto son las propias piezas que, como resultado final de un proceso productivo llevado a cabo por un taller concreto, pueden ser analizadas en esa clave “productiva” y aportar datos sobre dichas cuestiones.

Precisamente, esto es lo que se ha hecho en este caso con un baquetón procedente de El Cigarralejo. Más allá de su decoración, bastante sencilla en este caso, hemos profundizado en las diversas huellas presentes en su superficie, distinguiendo tres grupos de las mismas: **a)** las líneas de trazado, relacionadas con la concepción y el planteamiento de la pieza y, en este caso, de sus elementos de anclaje; **b)** las marcas de instrumental o, en su defecto, del pulido, relacionadas con la ejecución del sillar y su decoración y **c)** las líneas de posición, que se relacionan con la colocación de esta pieza en el propio monumento.

El estudio detenido de las mismas y su secuenciación, nos ha permitido abrir una ventana al proceso del trabajo, al taller que la planteó y la llevó a cabo y a las dificultades a las que tuvo que enfrentarse en la creación del sillar en particular y del monumento en general. De esta manera, se ha podido desarrollar casi paso a paso como se elaboró la pieza: extracción de canteras cercanas, desbaste inicial, talla de la decoración y de las superficies, elaboración de las líneas de posición, elaboración de la espiga central y puesta en obra. También sabemos que fue obra de un taller que trabajó *in situ*, en el propio lugar de erección o muy cerca del mismo y que la pieza fue reclamada para ponerse en obra antes de acabar de ser decorada. Igualmente, sabemos que los errores de cálculo en la mortaja de la espiga de esta pieza comprometieron la estabilidad del monumento y obligaron a alterar el planteamiento inicial de la gola, como muestran las numerosas líneas de posición.

Incluso, por los diversos errores de trazado y posición que presenta la pieza, hemos podido proponer que estamos ante una obra de aprendices del taller, o al menos de escultores poco experimentados en la factura de estos elementos. Son estos artesanos que saben los

pasos a llevar a cabo, pero que aún son inexpertos en su ejecución, lo que lleva a que la factura sea defectuosa, sin que eso impida su puesta en obra.

Todos estos datos e interpretaciones son de gran novedad para el mundo ibérico. Es cierto que no todas las piezas ofrecen tanta información sobre su producción, bien porque no siempre se usan líneas de trazado y posición, bien porque han sido borradas a lo largo de la elaboración del elemento, o bien porque no se han conservado. Sin embargo, por escasa que sea la información que ofrece un ejemplar en ese sentido, consideramos necesario llevar a cabo estudios de naturaleza análoga sobre elementos de El Cigarralejo y de otras necrópolis, tanto en un sentido sincrónico como diacrónico. Esto nos permitirá ver si los mismos procesos se replican o no a lo largo del tiempo y el espacio, su posible evolución y determinar cómo elaboraban y decoraban los monumentos en distintos talleres o regiones.

De esta manera surgen nuevas perspectivas e interrogantes, relacionadas no solo con la labor pendiente de identificar talleres, sino con la estructura y logística de los mismos. Por ejemplo, entre muchas otras cosas, cabría preguntarse sobre la cadena operativa y la división del trabajo en los talleres: ¿Sería el cantero el responsable de extraer la piedra, desbastarla y esculpirla hasta culminar su decoración? ¿O existiría un especialista para cada una de las fases? ¿Sería también el encargado de ponerla en obra? Incluso, estas preguntas pueden comenzar por la propia definición de taller, preguntándonos si eran uniones fijas y estables de artesanos, uniones puntuales para un proyecto arquitectónico o si consistían en población local dirigida por especialistas en cada ámbito (Robles Moreno, 2024: 387 y ss.). Probablemente, exista más de una única respuesta para esta y otras cuestiones, dada la amplitud cronológica y geográfica en el mundo ibérico y la variedad de talleres que operaron a lo largo de las mismas, cada uno con una forma propia de organizarse.

A la espera de la traducción de textos que quizá, aunque improbablemente, informen sobre estas cuestiones en el mundo ibérico o del hallazgo de lugares de producción, parece que la vía más fructífera para ahondar en estas cuestiones es el análisis de las propias piezas. Un análisis que, lógicamente, debe tener en cuenta sus características estilísticas, pero sobre todo debe considerar todas aquellas huellas que, aunque parezcan menos atractivas y más difíciles de observar e interpretar, ofrecen valiosa información.

## **AGRADECIMIENTOS**

El autor de este trabajo quiere agradecer a Irene Caracuel Vera por las fructíferas discusiones y por aportar su punto de vista sobre esta pieza, lo que ha enriquecido enormemente el estudio. Igualmente, agradecemos al Dr. Jesús Mortalla por su inestimable ayuda en la clasificación e interpretación de las huellas del instrumental. Por último, a Dña. Virginia Page del Pozo por facilitar el acceso al estudio y por algunas fotografías de las piezas conservadas en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia) abordadas en este trabajo. Finalmente agradecemos a los revisores los comentarios que han permitido mejorar este trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, M. (1983). Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *Madrid Mitteilungen*, 24, 177-293
- 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.; Lorrío, A.; 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
- Bessac, C. (1986). *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre. De L'Antiquité a nous jours*. París: CNRS.
- Bessac, C. (1988). Problems of identification and interpretation of tool marks on ancient marbles and decorative stones. En Herz, N. y Waelkens, M. (eds.): *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*. New York: Kluwer Academic Publishers, 41-53
- Blondeau, C. (2020). Les modalités d'extraction. En Rouillard, P.; Costa, L. y Moratalla, J. (eds.): *Des carrières en Archipel. Au pays de la Dame d'Elche (Alicante, Espagne)*. Madrid: Casa de Velázquez, 74-79.
- Caskey, L.D. (1927). The inscriptions. En Paton, J.M. (ed.): *The Erechtheum*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, IV.
- Cebrián, A. y Gisbert, J. (2021). La tecnología de la escultura ibérica en piedra: el León de Bocarrent. *Saitabi*, 71, 9-35.
- Chapa, T. (2011). La escultura ibérica en la bibliografía científica. En Blánquez, J. (ed.): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Madrid: Museo Arqueológico Regional, 91-106.
- 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., Belén, M. y García Cardiel, J. (2018). De la cantera al taller escultórico ibérico: Un camino difícil de recorrer. En Gutiérrez García-Moreno, A. y Rouillard, P. (coords.): *Lapidum natura restat: canteras antiguas de la península ibérica en su contexto (cronología, técnicas y organización de la explotación)*. Barcelona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 137-148
- 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.
- Chapa, T.; Belén, M.; Martínez-Navarrete, M.I.; Rodero, A.; Ceprián, B. y Pereira, J. (2009b). Sculptors' signatures on Iberian Stone statues from *Ipolca-Obulco* (Porcuna, Jaén, Spain). *Antiquity*, 83 (321), 723-737.
- Chapa, T.; Belén, M.; Rodero, A.; Saura, P. y Asiaín, R. (2021). La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 40, 47-65.
- Chapa, T.; Vallejo, I.; Belén, M.; Martínez-Navarrete, M.I.; Ceprián, B.; Rodero, A. y Pereira, J. (2009a). El trabajo de los escultores ibéricos: un ejemplo de Porcuna (Jaén) (1). *Trabajos de Prehistoria*, 66, 161-173.
- Costa, L.; Moratalla, J. y Rouillard, P. (2018). Elche (Alicante): des pierres et des chemins. Une démarche multi-scalaire pour comprendre l'organisation et la structure de El Ferrol. En Gutiérrez García Moreno, A. y Rouillard, P. (coords.): *Lapidum natura restat: canteras antiguas de la península ibérica en su contexto (cronología, técnicas y organización de la explotación)*. Barcelona: Institut Català d' Arqueologia Classica, 25-36.
- Coulton, J.J. (1983). Greek architects and the transmission of design. En *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École Française de Rome*. Roma: École Française de Rome, 453-470.
- Cuadrado, E. (1984). “Restos monumentales funerarios de El Cigarralejo”. *Trabajos de Prehistoria*, 41, 252-270.
- De Prada, M. (2019): *La necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia). Segunda Parte*. Murcia: Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo.
- Gagnaison, C.; Montenat, C.; Moratalla, J.; Rouillard, P. y Truszkowski, E. (2006). Une ébauche de sculpture ibérique dans les carrières de la Dame d'Elche: le buste d' El Ferriol (Elche, Alicante), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36, 153-172.
- García Cano, J.M. (1994). El pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla,

- Murcia). *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 173-202.
- García López, A. (2022). En los albores de la escultura ibérica. Notas sobre las facies antiguas (fines del s. VI – mediados del V a.C.) en la provincia de Albacete. *Panta Rei*, 16, 59-82.
  - Grau, I. y Vives, J. (2018). Entre casas y comunidades, formas de organización y relación social en el área oriental de la península ibérica. En Rodríguez Díaz, A.; Pavón Soldevilla, I. y Duque Espino, D.M. (eds.): *Más allá de las casas. Familias, linajes y comunidades en la protohistoria peninsular*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 73-110.
  - Gruben, G. (1998). Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 112, 261-416.
  - Guillén Mondéjar, F.; Antolinos Marín, J.A.; Noguera Celdrán, J.M.; Rosillo Martínez, J.F.; Soler Huertas, B.; Alías Linares, A. (2019). Patrimonio geológico y minero y usos tradicionales de la geodiversidad. Las canteras romanas de travertinos del Cerro de la Almagra (Baños de Mula, Murcia). En Mansilla, L. y Mata Perelló, J.M. (dirs.): *El patrimonio geológico y minero. Identidad y motor de desarrollo*. Madrid: Museo Geominero.
  - Gutiérrez Deza, M.I. (2004). Una “officina” de mármol en Córdoba. En Ramallo, S. (ed.): *La decoración arquitectónica de las ciudades romanas de occidente*. Murcia: Universidad de Murcia, 565-569
  - Hasaki, E. (2013). Craft apprenticeship in Ancient Greece. Reaching beyond the masters. En W. Wendrich (ed.): *Archaeology and Apprenticeship. Body knowledge, Identity and Communities of Practice*. Arizona: University of Arizona Press, 171-202.
  - Haselberger, L. (1994). Ein Giebelriss der Vorhalle des Pantheon: die Wekrisse vor dem Augustus mausoleum. *Mitteilungsdes Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*, 101, 279-308.
  - Heilmeyer, W.D. (2004). Ancient workshops and ancient “art”. *Oxford Journal of Archaeology*, 23 (4), 403-415.
  - Inglese, C. y Pizzo, A. (2014). *I tracciati di cantiere di Epoca romana. Progetti, esecuzioni e montaggi*. Roma: Gangemi Editore.
  - Izquierdo, I. (2000). *Monumentos funerarios ibéricos. Los pilares estela*. Valencia: Servicio de Investigaciones Prehistóricas.
  - Lawton, C. (2006). *Marbleworkers in the Athenian Agora*. Atenas: American School of Classical Studies at Athens
  - León, P. (1998). *La sculpture des ibères*. París: L’Harmattan
  - Mannoni, T. y Giannicheda, E. (1996). *Archeologia della produzione*. Torino: Einaudi
  - Negueruela, I. (1990-1991). Aspectos de la técnica escultórica ibérica en el siglo V a.C. *Lucentum*, 9-10, 77-83.
  - Ottati, A. y Vinci, M.S. (2019). *Signa lapidinarum* e tracciati di cantiere per la comprensione dell’edilizia archeologica: il caso del Foro Provinciale di Tarraco (Hispania Citerior). *Arqueología de la Arquitectura*, 16.
  - Page, V. (2005). Sillar liso. En *El Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo de Mula. La colección permanente*. Murcia: Región de Murcia, 455.
  - 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.
  - Robles Moreno, J. y Fenoll Cascales, 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
  - Robles Moreno, J. (2022). El diablo está en los detalles: nuevos datos arquitectónicos y contextuales sobre el pilar-estela de El Prado (Jumilla-Murcia). *Complutum*, 33(2), 433-454.
  - Robles Moreno, J. (2024). Monumentos ibéricos: decoración arquitectónica con relieves no figurativos. Contexto, talleres e iconografía. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
  - Rockwell, P. (1986-1987): “Carving instructions on the Temple of Vespasian”. *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 59, 53-69.
  - Rockwell, P. (1989): *Lavorare la pietra. Manuale per l’archeologo, lo storico dell’arte e il restauratore*. Roma: Carocci.
  - Rouillard, P.; Costa, L. y Moratalla, J. (2020) (eds.). *Des carrières en Archipel. Au pays de la*

- dame d'Elche (Alicante, Espagne)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Ruano, E. y Blech, M. (1998). Los artesanos dentro de la sociedad ibérica: ensayo de valoración. En Aranegui, C. (ed.): *Los íberos, príncipes de occidente*. Valencia: Universidad de Valencia, 301-309.
  - Ruiz Gálvez, M. (2018). ¿Sociedad de clase o “sociedad de casa”? reflexiones sobre la estructura social de los pueblos de la Edad del Hierro en la península ibérica?. En Rodríguez Díaz, A. y Pavón Soldevila, I. (eds.): *Más allá de las casas. Familias, linajes y comunidades en la protohistoria peninsular*. Badajoz: Universidad de Extremadura, 13-40
  - Thomas, A. (1995). *The painter's practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge: Cambridge University Press
  - Uroz, H. (2022): *Libisosa. Historia Congelada*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
  - Villa del Castillo, A. (2017). Talleres escultóricos itinerantes en el altomedievo hispano: el llamado ‘Grupo Mozárabe Leonés’. *Arqueología y territorio medieval*, 24, 151-184.
  - Villa del Castillo, A. (2021). *Talleres de escultura cristiana en la península ibérica (siglos VI-X)*. *Análisis arqueológico*. Oxford: Bar Publishing.