

# LOS ARENALES. UNA NUEVA ESTACIÓN CON ARTE RUPESTRE EN VILLAR DEL HUMO, CUENCA

## *Los Arenales. A new rock art site in Villar del Humo, Cuenca*

Juan F. RUIZ LÓPEZ

*Dpto. de Historia. Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. Avda. de los Alfares, 42. 16071 Cuenca. Correo-e: juanfrancisco.ruiz@uclm.es*

Recepción: 2008-06-06; Revisión: 2008-09-16; Aceptación: 2009-05-19

BIBLID [0514-7336 (2009) LXIII, enero-junio; 207-224]

RESUMEN: Los primeros ejemplos de arte rupestre levantino en el municipio conquense de Villar del Humo se descubrieron en 1917. Peña del Escrito, Selva Pascuala o Marmalo han sido citados repetidamente desde entonces, pese a la ausencia durante décadas de proyectos de investigación. Pero el arte levantino de la zona no se acaba en estas cavidades, sino que en la actualidad se conocen un buen número de abrigos inéditos. El más importante de ellos es, sin duda, el Abrigo de Los Arenales, que se presenta en esta publicación y en el que se hacen patentes las complejas relaciones existentes en esta área entre motivos de corte naturalista y esquemáticos.

*Palabras clave:* Arte levantino. Arte esquemático. Villar del Humo. Arqueología del paisaje. Técnica pictórica.

ABSTRACT: Levantine Art in Villar del Humo town (Cuenca province) was discovered for the first time in 1917. Peña del Escrito, Selva Pascuala or Marmalo rock shelters has often been quoted since then, in spite of the lack of research projects. Levantine Art in this region doesn't come to an end with these caves but new sites have been discovered in the last years that remain unpublished. Without doubt the more important one is Los Arenales shelter, discovered in 2001, because of the number of figures and the complex relationships between naturalistic and schematic figures that we can find in their panels.

*Key words:* Levantine Art. Schematic Art. Villar del Humo. Landscape Archaeology. Painting technique.

### 1. Introducción

El descubrimiento del Abrigo de Los Arenales lo efectuamos el 15 de abril del año 2001 durante los trabajos de prospección orientados a la localización de arte rupestre que estábamos realizando en el marco del proyecto de investigación “Documentación y prospección de arte rupestre en la Sierra de las Cuerdas”, por parte del autor de estas líneas, siendo puesto en conocimiento de las autoridades competentes de inmediato. Éste fue el primero de una serie de descubrimientos que a lo largo de los

cuatro años de duración del proyecto incrementaron el número de cavidades con pinturas rupestres de la zona desde las trece conocidas con anterioridad hasta las cuarenta que se documentan en la actualidad (Ruiz, 2006). Esperamos ir dando a conocer progresivamente estas estaciones inéditas a lo largo de próximos artículos o monografías.

La localización de estas pinturas rupestres, en un paraje en el que no se conocía ningún ejemplo de arte prehistórico con anterioridad, vino a confirmar las esperanzas que teníamos puestas en el descubrimiento de arte rupestre en esta parte de la Serranía

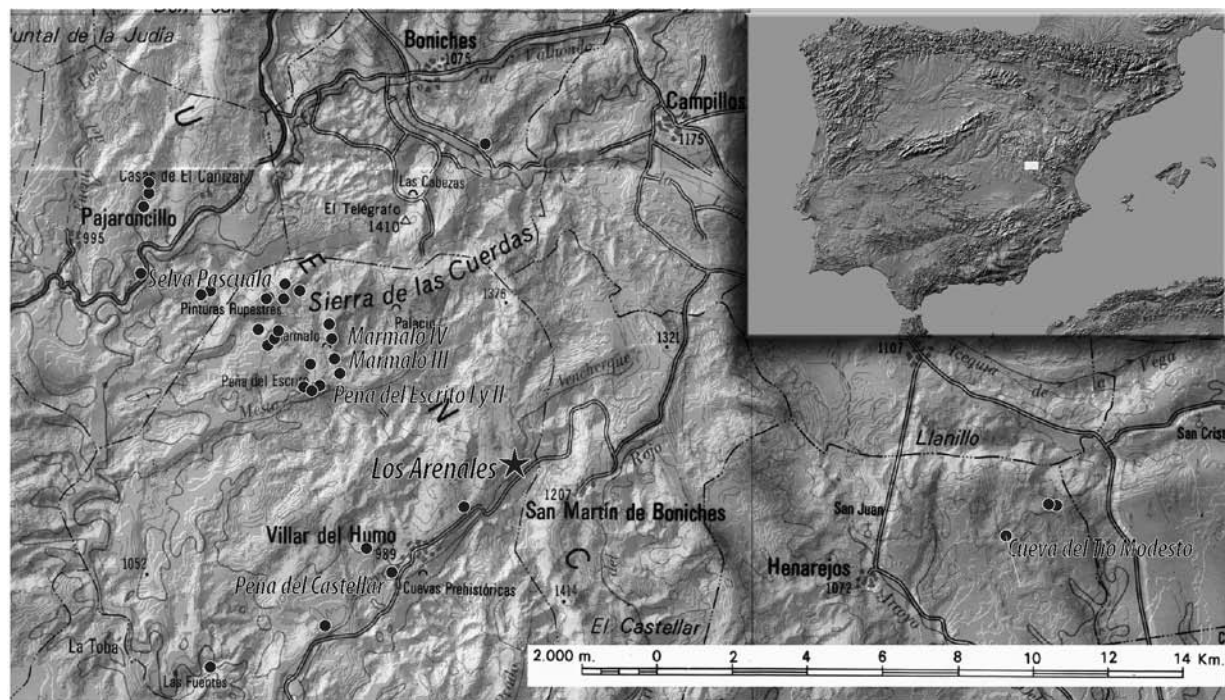


FIG. 1. Mapa de localización del Abrigo de Los Arenales en la Sierra de las Cuerdas (Cuenca). Los puntos indican los lugares con pinturas rupestres conocidos en la actualidad.

de Cuenca (Fig. 1). Todos los abrigos conocidos con anterioridad<sup>1</sup> procedían de hallazgos casuales, y nunca en casi un siglo se había desarrollado un proyecto de investigación específicamente orientado al estudio de su arte rupestre, por lo que las posibilidades de que existiesen pinturas rupestres desconocidas eran muy elevadas. Los primeros descubrimientos efectuados en Villar del Humo por Enrique O'Kelly en 1917, y aumentados al año siguiente por Hernández-Pacheco y sus acompañantes<sup>2</sup>, coincidieron con

<sup>1</sup> Peña del Escrito, los abrigos de Selva Pascuala y Cueva del Bullón fueron descubiertos en 1917-1918 (Hernández-Pacheco, 1921, 1959; Breuil, 1935), las cavidades del Vallejo de Marmalo y Castellón de los Machos en 1967 (Beltrán, 1979; Alonso, 1983-1984), Peña del Castellar alrededor de 1980 (Alonso *et al.*, 1982) y Cueva del Tío Modesto en 1997 (Hernández *et al.*, 2002).

<sup>2</sup> La expedición de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas enviada en 1918 para la documentación de Peña del Escrito estaba dirigida por Eduardo Hernández-Pacheco, junto con el dibujante Francisco Benítez Mellado y el fotógrafo Francisco Hernández-Pacheco (Hernández-Pacheco, 1959: 420).

el período de mayor efervescencia de descubrimientos de arte levantino y con la atención que el propio Hernández-Pacheco iba a dedicar a las pinturas de Morella, de Bicorp o de Las Batuecas (Hernández-Pacheco, 1959), dando como resultado que su publicación quedase relegada *sine die*, situación que en gran medida se ha mantenido hasta la actualidad<sup>3</sup>, y que llevó a Anna Alonso a calificar a Villar del Humo como un núcleo de arte rupestre olvidado (Alonso, 1985).

## 2. Contexto geográfico

El Abrigo de Los Arenales se localiza en el término municipal de Villar del Humo, muy próximo

<sup>3</sup> De hecho, hasta los trabajos que realizamos en el curso de este proyecto de investigación y la redacción de la tesis doctoral del autor del artículo (Ruiz, 2006), Selva Pascuala y los abrigos de Peña del Escrito permanecían prácticamente inéditos, con la única excepción de Peña del Escrito II, al que dedicamos un artículo recientemente (Ruiz, 2005).

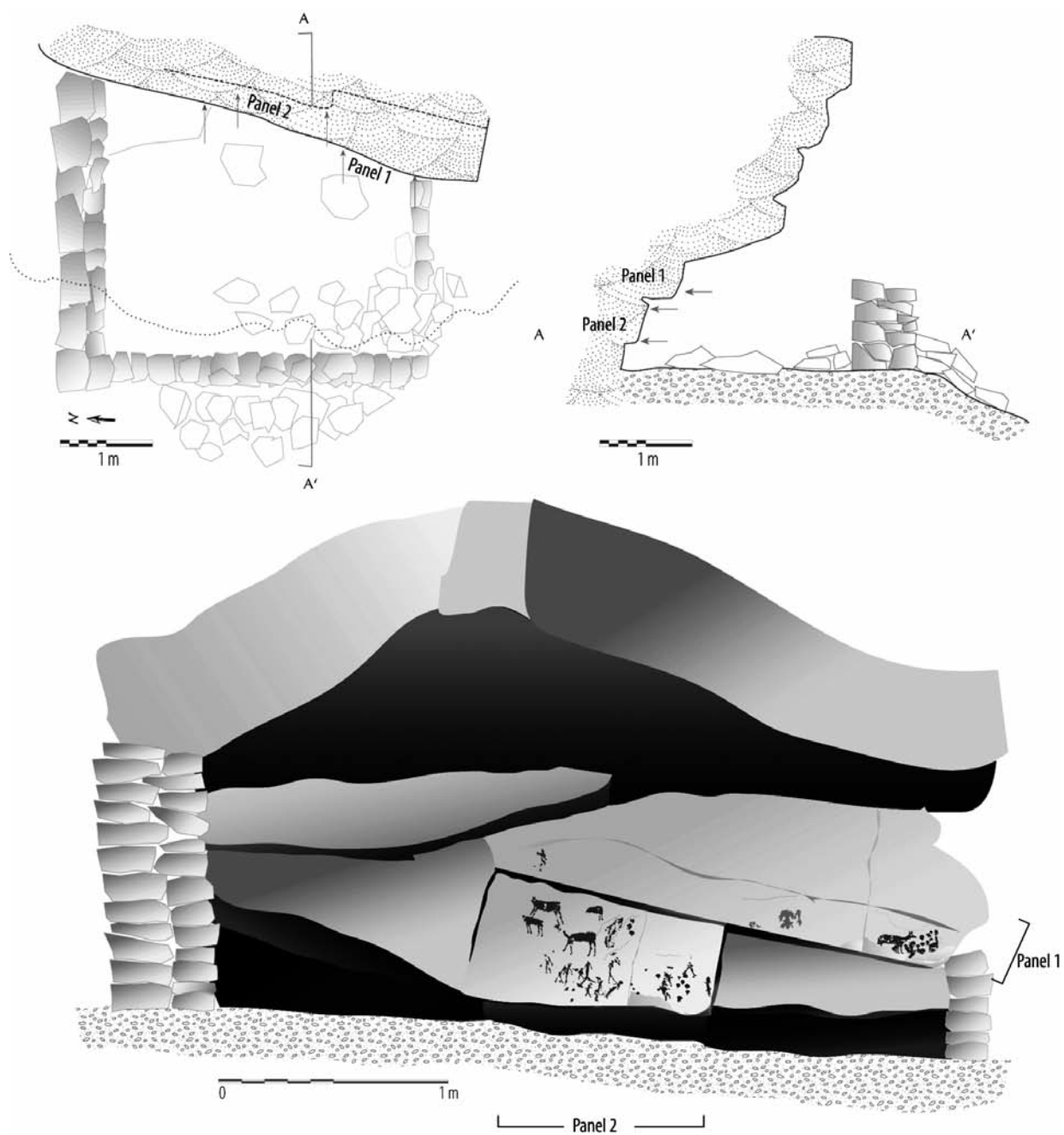


FIG. 2. Planta y alzado de la estación de Los Arenales. En la parte inferior, visión frontal del conjunto con indicación de la posición de las pictografías en los paneles.



FIG. 3. Vista lateral del abrigo en la que se observan los restos de muros a piedra seca de la paridera.

al límite con San Martín de Boniches, a una altitud de 1.102 msnm. Sus coordenadas UTM son 30S x6203 y4418. Forma parte de la Sierra de las Cuerdas, una de las últimas estribaciones montañosas de importancia en la zona meridional de la Serranía de Cuenca, con unas altitudes que superan los 1.400 m y un gradiente altitudinal que se aproxima a 600 m entre el valle del río Cabriel y la cima de La Cruz. Fisiográficamente se trata de un territorio muy quebrado, con frecuentes fuentes y manantiales que dan lugar a cursos de agua de escaso caudal encajados en barrancos de diversa entidad que dificultan los desplazamientos por la sierra. La presencia de terrenos de Era Primaria y Secundaria, fundamentalmente de las areniscas rojizas permotriásicas, dota de acusada personalidad a toda la comarca. Es precisamente sobre los rodenos, las areniscas triásicas de facies Buntsandstein superior, donde se localizan

preferentemente las pinturas rupestres de este núcleo de arte rupestre.

La cavidad de la que nos estamos ocupando constituye un abrigo de escasa entidad, con una altura interior de alrededor de 150 cm, por una anchura de unos 325 cm y una profundidad máxima de aproximadamente 270 cm (Fig. 2). Forma parte de un frente de arenisca que se ubica a unos 15 m de altura sobre el curso del arroyo La Vencherque, en el que se abren otros resguardos sin pinturas, diferenciándose de los adyacentes por la presencia de un potente cerramiento a piedra seca semiderruido que da cuenta de su uso hasta fechas recientes como paridera de ganado (Fig. 3).

El abrigo se encuentra a una distancia de alrededor de 7 km de Villar del Humo siguiendo la carretera comarcal en dirección a San Martín de Boniches (Fig. 4). Forma parte de una estrecha franja de rodeno

que se dispone de norte a sur desde el término municipal de San Martín de Boniches hasta el paraje de Los Arenales en Villar del Humo. Por el fondo del estrecho valle en el que se ubica discurre el arroyo de La Vencherque, curso de agua permanente que desagua en el Cabriel a 6 km al sur de Villar del Humo. Vinculadas a este curso fluvial conocemos en la actualidad otras cuatro estaciones con arte rupestre, entre las que destaca la Peña del Castellar en La Hoz de Villar del Humo (Alonso *et al.*, 1982). El paraje en el que se ubica el abrigo con las pinturas rupestres se localiza en el tramo medio de una pequeña hoz de arenisca atravesada por La Vencherque (Fig. 5), dentro de un profundo valle constituido por las laderas calizas de las elevaciones de La Nevera (1.358 m) y Punta del Quebrantal (1.368 m) en la ladera occidental y de la Cabeza del Hoyo (1.392 m) en la oriental, quedando el fondo del valle por debajo de 1.100 m. Ambas cimas han sido ocupadas en la actualidad por parques de energía eólica. La cavidad se orienta al oeste dentro de la ladera oriental del valle, siguiendo el curso general del desfiladero abierto por el curso de agua que discurre de norte a sur.

### 3. Descripción de las pinturas

Los 59 motivos o restos de motivos individuales que hemos contabilizado en esta cavidad se distribuyen en dos paneles diferenciados por la propia topografía de la pared. El panel 1 se corresponde con la parte más saliente, mientras que el panel 2 se encuentra en un plano más profundo, con las pinturas encajadas en las dimensiones de un bloque de piedra delimitado por fracturas naturales de la roca. El recuento de figuras efectuado es susceptible de modificación como consecuencia de la mala conservación general del abrigo. La visibilidad de las pinturas se dificulta por las capas de concreción, probablemente oxalato cálcico, que actúan casi a modo de espejo, haciendo casi imposible su contemplación con luz directa y en posición perpendicular a los paneles. Es muy posible que a esta situación haya contribuido también el roce de los animales con la roca consecuencia de su uso ganadero. En cualquier caso, el panel 2 se aprecia con mayor facilidad, principalmente la parte izquierda del mismo, y sobre todo es visible con el observador en ángulo de unos 45° respecto al plano del panel.



FIG. 4. Vista hacia el norte del valle de Los Arenales en dirección al lugar en el que se sitúan las pinturas rupestres. El zigzagueante curso del arroyo La Vencherque se puede seguir por el bosque de ribera que destaca en el extenso pinar.



FIG. 5. Vista hacia el sur del curso del arroyo La Vencherque a su paso por las inmediaciones del Abrigo de Los Arenales. El abrigo, no visible en la fotografía, se sitúa en la ladera de la izquierda.

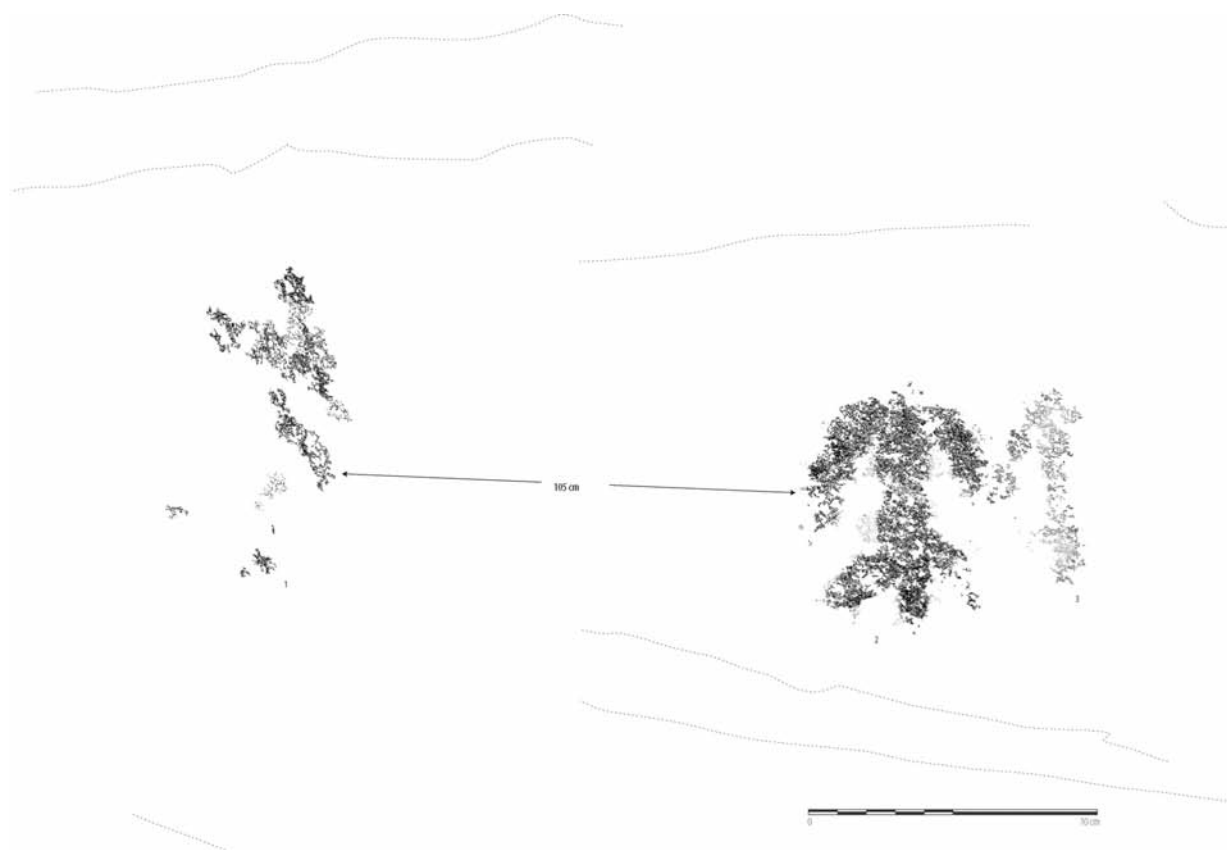


FIG. 6. Calco panel 1 (izda). Figuras 001 a 003, parte izquierda del panel.

### 3.1. Panel 1

Situado en la parte superior del friso, conserva dos zonas con pinturas, destacando la concentración de motivos en su zona inferior derecha (Figs. 6 y 7).

001. Restos de pintura de morfología indeterminada. Muy afectados por concreciones. Dimensiones: 54,84 x 26,60 mm. Color Munsell: 10R 5/6.

002. Antropomorfo esquemático formado por una línea vertical rematada con un arco amplio en su parte superior y dos trazos más cortos en su parte inferior. Dimensiones: 88,72 x 76,97 mm. Color Munsell: 10R 5/6. (Fig. 8).

003. Probable antropomorfo semejante al anterior. Dimensiones: 69,53 x 27,87 mm. Color Munsell: 10R 5/6.

004. Zoomorfo naturalista orientado a la derecha, probablemente un cérvido en desmogue, pintado a tinta plana. Se aprecia con claridad la línea

dorsal, cuello y cabeza con indicación de las orejas o arranque de los cuernos, mientras que las extremidades anteriores están formadas por dos delgados trazos con escasas inflexiones anatómicas. Las posteriores están totalmente perdidas. Dimensiones: 104,09 x 167,48 mm. Color Munsell: 10R 5/3.

005. Trazo ovalado más fino en la parte inferior. Dimensiones: 26,4 x 15,87 mm. Color Munsell: 10R 5/3.

006. Figura formada por dos delgados trazos verticales similares a las patas de la fig. 004. Podrían corresponder a un arrepentimiento o a un repintado. Dimensiones: 30,01 x 12 mm. Color Munsell: 10R 5/3.

007 a 020. Grupo de barras y puntos de características formales semejantes. Las barras están realizadas con un útil que realiza trazos anchos que se estrechan progresivamente. Los puntiformes son irregulares, observándose en alguno de ellos una

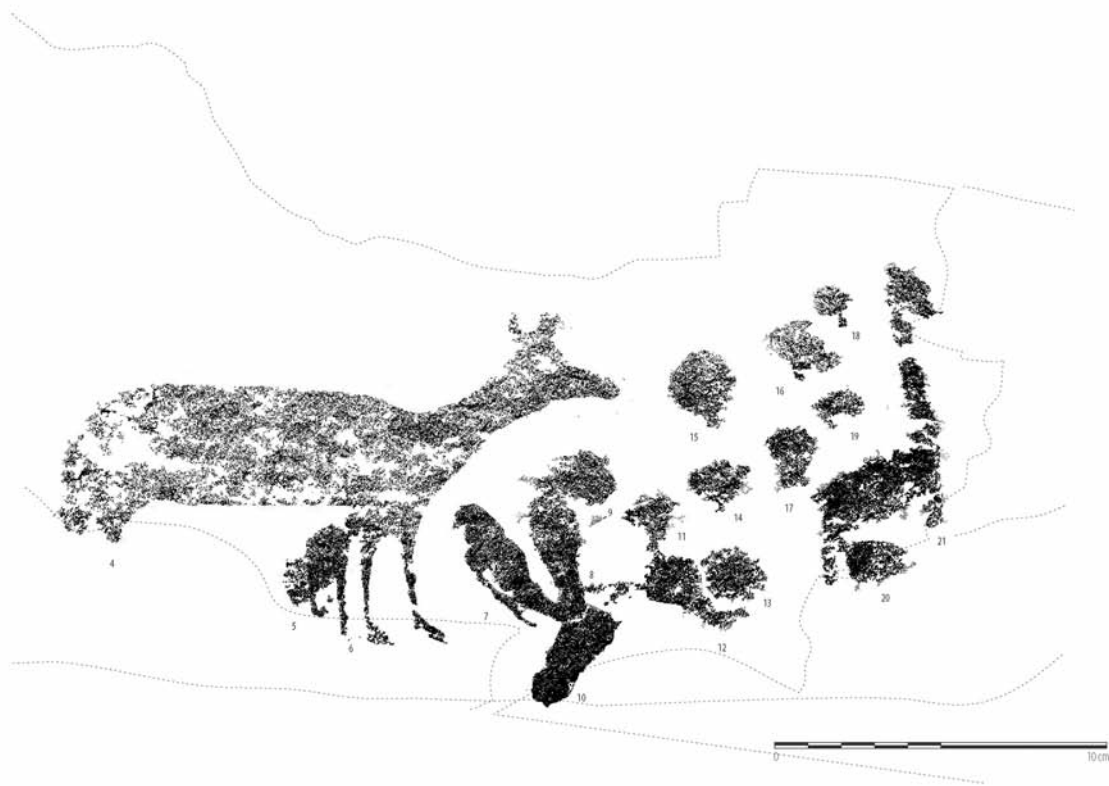


FIG. 7. Calco panel 1 (dcha). Figuras 004 a 021, parte derecha del panel.

prolongación inferior. Las dimensiones de las barras rondan los 35 x 15 mm, mientras que los puntiformes tienen un tamaño aproximado de 19 x 15 mm. Su color Munsell es 10R 5/3.

021. Figura mal conservada. Está formada por un trazo vertical de grosor medio con un engrosamiento lateral hacia la derecha en la parte superior. En el extremo inferior se conecta con una forma trapezoidal mal conservada. Su forma recuerda a un zoomorfo. Dimensiones: 92,32 x 50,45 mm. Color Munsell: 10R 5/3.

### 3.2. Panel 2

El panel 2 está formado por un bloque de piedra cortado por varias diaclasas, y adentrado unos 30 cm con respecto al nivel del panel 1. En él se conservan la mayor parte de las figuras de la estación.

Una diaclasa interior divide el panel en dos partes desiguales, quedando la de la izquierda y mayores dimensiones ocupada principalmente por motivos naturalistas. La parte derecha del panel está muy patinada y mal conservada (Fig. 9).

022. Zoomorfo naturalista orientado hacia la derecha. Es una figura bastante sintética pero en la que se llegan a apreciar las orejas y en la parte superior de la cabeza lo que podrían ser dos pequeños cuernos. Su cuerpo está ligeramente curvado, quedando un amplio ángulo entre las extremidades para indicar que el animal está a la carrera. Parece un cérvido macho, cuya pequeña cornamenta quizás podría corresponder a un corzo, aunque su conservación impide afirmarlo. Dimensiones: 113,42 x 141,28 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

023. Figura zoomorfa de tendencia naturalista orientada a la derecha. No se conserva la cabeza ni el cuello. Está formada por un cuerpo ancho y



FIG. 8. Fotografía de los antropomorfos esquemáticos 002 y 003. Imagen realizada digitalmente.

ligeramente alargado, desde el que arrancan cuatro patas muy trabajadas anatómicamente con detalle de los corvejones y de las pezuñas. Se representa en posición estática. Está realizada en tinta plana con reborde exterior más marcado. Dimensiones: 78,55 x 90,51 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

024. Zoomorfo semejante a los anteriores muy mal conservado. Se orienta a la derecha y sólo se observa con claridad la línea dorsal y ambas patas traseras, bien modeladas y con tratamiento naturalista en corvejones y pezuñas. Dimensiones: 67,55 x 69,46 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

025. Animal de estilo levantino orientado a la derecha situado justo en el centro del panel. Se aprecia una cierta desproporción entre el tamaño del tren delantero y el posterior, siendo éste ostensiblemente mayor. Los extremidades traseras están muy detalladas anatómicamente, representando en conjunto un animal muy grácil, que está iniciando el movimiento y que por sus proporciones debe

corresponder a un cérvido. Se observa también la línea dorsal y muy tenuemente el perfil delantero del cuello y la parte inferior de la cabeza. Dimensiones: 102,92 x 129,05 mm. Color Munsell: 10R 6/2. (Fig. 10)

026. Antropomorfo esquemático del tipo de brazos y piernas en asa, que en este caso son muy largos. El eje central está ligeramente inclinado a la derecha. Dimensiones: 114,67 x 55,4 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

027 a 029. Puntiformes irregulares de características técnicas semejantes a los del panel 1. Su tamaño es de aproximadamente 10 x 8 mm, y su color Munsell es 10R 6/2.

030. Figura formada por dos líneas en ángulo de 30°, y un pequeño trazo que desde su vértice se dirige a la izquierda. Probablemente se pueda identificar con los restos de un antropomorfo levantino. Dimensiones: 46,95 x 18,69 mm. Color Munsell: 10R 6/2.





FIG. 9. Calco panel 2. Figuras 022 a 057.

031. Pequeño óvalo de cuya parte inferior surge un trazo muy delgado y corto. Posiblemente se relacionase con la figura 30. Dimensiones: 6,88 x 7,79 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

032. Pequeña mancha de pintura situada a la derecha de la fig. 031. Dimensiones: 36,77 x 5,04 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

033. Figura antropomorfa naturalista de tipo filiforme. Se observa un delgado trazo ligeramente oblicuo que corresponde al cuerpo, en cuya parte inferior se abren dos trazos en ángulo de 30°. En la parte superior se observa un engrosamiento que debe corresponder a la cabeza. Dimensiones: 62,15 x 33,46 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

034. Motivo de tipología antropomorfa y estilo levantino. Está formada por un trazo vertical más grueso en la parte superior, de donde surgen tres trazos muy finos y cortos a modo de penacho o tocado desplegado en abanico. En la parte inferior

está rematada por dos líneas en ángulo de 30°, que podrían corresponder a las piernas. Dimensiones: 77,79 x 25,31 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

035. Figura formada por al menos cuatro trazos muy delgados unidos en su parte superior y desplegados en abanico en ángulo de 45° hacia abajo. Dimensiones: 16,34 x 11,94 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

036 y 037. Restos de pintura semejantes a los puntiformes descritos anteriormente. Su tamaño es de aproximadamente 10 x 10 mm, y su color Munsell es 10R 6/2.

038. Antropomorfo naturalista orientado a la derecha aunque en postura casi frontal. Está formado por un cuerpo ovalado con un corto brazo a la izquierda, las dos piernas abiertas en ángulo de 30°, y la cabeza señalada por un pequeño óvalo. Su morfología contrasta con los motivos de tendencia filiforme con los que se relaciona. Dimensiones: 39,27 x 19,13 mm. Color Munsell: 10R 4/3.



FIG. 10. Fotografía del panel 2 tomada lateralmente para incrementar la visibilidad de los motivos. Con posterioridad las pinturas se resaltaron por medio de software de tratamiento de imágenes.

039. Figura antropomorfa de estilo levantino en posición frontal muy alargada, en la que se indican sendos brazos y una pequeña cabeza. Las piernas se representan con líneas gruesas y abiertas en ángulo de 90°. Dimensiones: 91,62 x 65,34 mm. Color Munsell: 10R 4/3.

040. Antropomorfo levantino orientado a la derecha. Su curiosa postura parece obedecer al hecho

de mantener uno de sus brazos extendido portando en alto un objeto semielíptico con la parte plana hacia abajo y totalmente relleno de color. La cabeza se orienta hacia atrás como si la figura estuviese mirando hacia el objeto que exhibe. El brazo izquierdo se observa ligeramente desplegado del cuerpo. A media altura de la figura hay un trazo oblicuo bajo uno de los brazos, que quizás corresponda a un pecho, lo que llevaría a identificarlo con un motivo femenino. Dimensiones: 50,88 x 23,47 mm. Color Munsell: 10R 4/3.

041. Figura antropomorfa levantina orientada a la izquierda. Está formada por un cuerpo ancho en los hombros que disminuye progresivamente para transformarse en la pierna posterior. A la altura de la cintura una de las piernas se pinta doblada por la rodilla. Tiene un brazo paralelo al cuerpo y el de la izquierda levantado portando un objeto semielíptico con la parte plana hacia abajo relleno completamente de color. La ausencia clara de piernas podría estar indicando la presencia de una falda. Dimensiones: 81,56 x 32,23 mm. Color Munsell: 10R 4/3.

042. Figura antropomorfa de estilo levantino representada frontalmente y en ángulo de 45° con respecto a la vertical. Tiene el cuerpo muy largo y las piernas abiertas en ángulo de casi 90°. Los brazos son cortos despegados del cuerpo. La cabeza es poco visible.

Es posible que se indique el sexo masculino. Dimensiones: 83,44 x 30,22 mm. Color Munsell: 10R 4/3.

043. Figura antropomorfa levantina situada por encima de la anterior. Está formada por un trazo vertical largo y fino, con las piernas abiertas en ángulo de 60°, y los brazos ligeramente arqueados y cortos. La cabeza es ovalada. Dimensiones: 80,19 x 33,35 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

044 a 047. Diversos restos de pintura. Color Munsell: 10R 6/2.

048 a 057. Puntiformes irregulares y diversos restos informes distribuidos por el sector inferior derecho del panel. Varios de los puntiformes tienen forma de pétalo. Su tamaño es variado, pero predominan los que tienen unas medidas que rondan los 16 x 12 mm, con alguno de ellos superando los 20 mm de longitud. Su color Munsell es 10R 6/2.

058. Figura formada por la yuxtaposición de dos líneas en ángulo agudo. Podrían corresponder a los restos de una figura antropomorfa.

Dimensiones: 68,42 x 50,33 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

059. Motivo de morfología alargada situado en el borde derecho del panel. Se aprecian pequeños trazos finos en la parte media e inferior de la figura, que hacen recordar a un motivo antropomórfico, pero su pésima conservación impide mayor precisión. Dimensiones: 69,14 x 21,15 mm. Color Munsell: 10R 6/2.

#### 4. Los Arenales y el paisaje de las pinturas rupestres de la Sierra de las Cuerdas

En otro lugar hemos defendido la existencia de un patrón de localización en el núcleo de arte rupestre de la Sierra de las Cuerdas que obedece no a limitaciones estructurales o tafonómicas, sino a criterios de selección consciente por parte de los autores de las pinturas rupestres de esta zona (Ruiz, 2006, e. p. a). En el caso del Abrigo de Los Arenales, se mantienen la mayor parte de las características habituales de utilización del paisaje de este conjunto. El patrón de localización de la Sierra de las Cuerdas está compuesto por tres factores preponderantes: roca rodona como soporte, una altitud entre 1.000 y 1.150 m, y una orientación entre SW y E. En total, en 29 de los 40 abrigos conocidos hasta la fecha, es decir, un 72,5% del total, se observa íntegramente este patrón, a pesar de lo restrictivo que es, ya que en los 670 km<sup>2</sup> de superficie estudiada en la Sierra de las Cuerdas, (Ruiz, 2006), los terrenos que cumplen con ese patrón de localización sólo suponen el 3,17% del área total. A ello hay que añadir que de los 11 abrigos restantes, en 10 casos aparecen también dos de estos factores.

En este último grupo se encuentran Los Arenales. El soporte (rodeno del Buntsandstein superior)

y su altitud (1.102 m) están dentro de los parámetros normales de elección de lugares para pintar, pero su orientación se aparta de la más frecuente, ya que el panel pintado se orienta al W-NW. Esta orientación es bastante inusual en el contexto global del arte levantino, al contrario de lo que sucede con su vinculación a un barranco y a un lugar de paso, con su localización en altitudes medias de la sierra y con el grado de inclinación de la pendiente (Mateo, 2001; Cruz, 2005).

La posición del abrigo sobre una pequeña hoz por la que discurren los caminos que atraviesan el valle en dirección norte-sur se podría calificar como de abrigo de paso, según la nomenclatura de Martínez (1998), aunque, en cierta medida, también reúne alguna de las características de los abrigos ocultos (Fig. 11). El control de paso que se ejerce desde el abrigo se vincula con un punto muy concreto, compensando una cuenca visual de sólo 0,25 km<sup>2</sup> que está muy condicionada por la propia fisiografía del terreno en el que se enclava. Este punto al que nos referíamos está formado por la confluencia de un área de paso llana por la que discurre el camino y el arroyo La Vencherque, y el punto de convergencia de dos potentes laderas y de sendos sectores cultivables al norte y al sur del abrigo. La ubicación estratégica de este sector del valle de Los Arenales se pone de manifiesto por el yacimiento con materiales de la Edad del Hierro I hasta época romana que se ubica en una morra a unos 250 m al norte de este abrigo.

Aparte de la propia zona de tránsito las únicas áreas que resultan visibles desde el abrigo son las primeras laderas de la Punta del Quebrantal. Al igual que sucede en la mayoría de abrigos de este núcleo, e incluso en Albarracín, la visibilidad desde este abrigo se dirige fundamentalmente hacia el exterior de los terrenos de rodeno (Cruz, 2005: 180). No obstante, debemos precisar que, por lo general, esta visibilidad desde el rodeno hacia terrenos calizos tiene un mayor peso en los abrigos con arte levantino.

En la Sierra de las Cuerdas, pero también en la vecina Serranía de Albarracín, la relación entre lugares potencialmente útiles para zonas de cultivo y lugares con pinturas rupestres es bastante significativa. En la mayor parte de las cavidades conocidas los terrenos con una potencialidad agrícola elevada se sitúan a una distancia superior a 1 hora de recorrido. No obstante, en aquellos casos en los que la



FIG. 11. Fotografía de los motivos 039 a 043, en la que se aprecia la posible escena de danza y el antropomorfo inclinado que cierra el grupo.

distancia es menor, como sucede en Los Arenales, hay una marcada coincidencia con la presencia de motivos esquemáticos, particularmente de antropomorfos con brazos y piernas en asa. Esta circunstancia se documenta en Peña del Castellar (Alonso *et al.*, 1982), Fuente de Selva Pascuala, Fuente de Selva Pascuala II, Abrigo de los Oculados y Hoya de los Carrales (Ruiz, 2006). En estos abrigos, es muy frecuente que esos terrenos de cultivo sean visibles desde su interior, lo que no sucede en las cavidades con arte levantino, cuya cuenca visual tiende a un control global del territorio, y no tanto a una atención focal sobre elementos infraestructurales de importancia para sociedades productoras, lo que no deja de ser importante a la hora de valorar las problemáticas de atribución cultural de estos estilos. En el caso concreto de Los Arenales, pero también en Cueva del Tío Modesto o en Selva Pascuala, la relación con los terrenos potencialmente cultivables se produce con un tipo especial de antropomorfos de corte esquemático, a los que hemos denominado

antropomorfos simplificados acéfalos (Ruiz, 2006: 686), que se relacionan con figuras levantinas y que no coinciden nunca con el resto de antropomorfos esquemáticos. Este tipo de figuras humanas mantienen relaciones sintácticas con motivos levantinos, lo que los aleja de otros antropomorfos esquemáticos y constituye una de las formas de fusión de estos conceptos estilísticos que se pueden apreciar en la Sierra de las Cuerdas (Ruiz, 2006).

Un último aspecto a resaltar de esta estación es que su posición en el paisaje supone un nexo de unión de los abrigos de Villar del Humo con los de Henarejos, dado que dista poco más de 13 km a vuelo de pájaro entre Los Arenales y Cueva del Tío Modesto.

##### 5. Características estilísticas y técnica pictórica

Las técnicas pictóricas que se documentan en este abrigo son en su mayoría las habituales del arte

levantino y del arte esquemático, con algunas excepciones de interés.

Entre los zoomorfos y antropomorfos naturalistas sólo se documenta el empleo de la tinta plana y el predominio de trazos delgados de alrededor de 4 mm de anchura. Entre ambos existe un marcado contraste en el grado de realismo, típico del arte levantino; en el caso de las figuras animales, y pese a los problemas de conservación del panel, se puede apreciar un elevado grado de detalle anatómico en las extremidades de varios de los cérvidos del panel 2 y en la cabeza del ejemplar del panel 1. No obstante, en uno de los zoomorfos del panel 2 (fig. 25) hemos observado una cierta desproporción anatómica entre la longitud de las extremidades y la del resto del motivo, quizás motivada por ser realizado en último lugar y condicionado por el espacio disponible.

Los antropomorfos cabe encuadrarlos dentro del horizonte levantino, coincidiendo en sus características morfológicas con varios ejemplos de este núcleo, aunque en general están bastante alejados de algunas peculiaridades del canon levantino, por ejemplo, en cuanto a la representación predominante del perfil. Al menos cinco de los personajes que se sitúan en la parte inferior del panel 2 están representados de frente, algo que en este núcleo se puede observar entre otros lugares en Peña del Escrito II (Ruiz, 2005), Selva Pascuala, Cueva del Bullón (Hernández-Pacheco, 1959; Ruiz, 1998) o Collado del Toro I (Ruiz, 2006). Los ejemplares de Los Arenales son de tamaño aún más reducido que los de estos otros lugares. En cierto modo, todas estas figuras suponen un puente hacia el esquematismo sin abandonar los convencionalismos del arte levantino, y probablemente se puedan relacionar con antropomorfos como los de Cueva de Doña Clotilde (Albarracín) (Almagro, 1949; Piñón, 1982), aunque estas figuras sean de unas medidas muy superiores, que todavía se siguen clasificando como esquemáticos en muchas ocasiones (Beltrán, 1982: 62; Acosta, 1983). La estricta separación que tradicionalmente se viene defendiendo entre estos dos estilos se desdibuja con motivos de este tipo, al igual que sucede al valorar las relaciones existentes entre determinadas clases de “esquematismos” como ciertos puntos, barras o zigzags que suelen aparecer en relación con motivos típicos del arte levantino.

Ésta es precisamente una de las cuestiones de interés que se puede apreciar en los paneles de Los

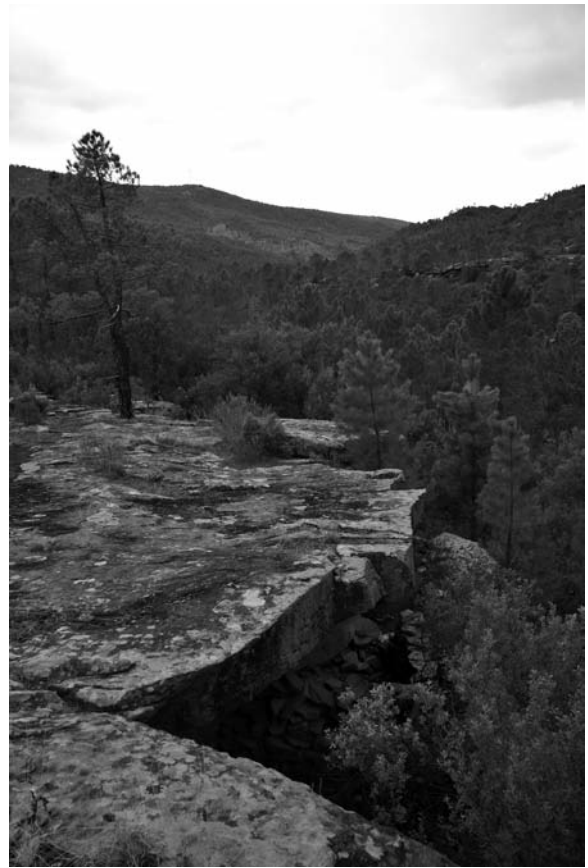


FIG. 12. Vista tomada desde la parte superior del abrigo en dirección sur en la que se aprecia la limitada visibilidad existente desde su interior. Imagen realizada digitalmente.

Arenales. Las figuras naturalistas aparecen acompañadas por puntiformes y barras que en su mayoría se han realizado de un modo diferente al típico del arte esquemático. En cuanto a los primeros, se observa que los puntos se estrechan en su parte inferior hasta terminar en una forma apuntada, en general semejante a la de un pétalo o una gota de agua. Algo semejante se puede decir de las barras, que son bastante cortas y terminan en punta en su parte inferior. En ambos casos, creemos que la técnica de realización no se corresponde con la habitual digitación o tamponado con el dedo, sino que han sido realizados por medio de un útil de bastante ductilidad, probablemente un pincel, aunque sin descartar una pluma de ave. El resultado obtenido es muy

semejante al que se logra en la actualidad por medio del empleo de un pincel de punta Filbert o lengua de gato (Fig. 12).

Por su parte, los antropomorfos esquemáticos sí responden plenamente a los tipos habituales de este estilo. Todos los documentados corresponden al tipo ancoriforme de Pilar Acosta, o de brazos y piernas en asa, con la particularidad de que en ninguno de ellos se ha representado la cabeza de la figura. Están realizados con trazos anchos y de contornos escasamente definidos.

## 6. Cronología relativa y proceso diacrónico de construcción del panel

Como hemos venido señalando en los párrafos precedentes, en los paneles de Los Arenales coexisten diversas formas de pintar, algunas de las cuales responden a los convencionalismos más frecuentes del arte postpaleolítico: los del arte levantino y los del arte esquemático. Esta coexistencia es bastante común en la Sierra de las Cuerdas, donde en 18 estaciones comparten panel motivos levantinos con diversos tipos de esquematismos, mientras que el arte levantino aparece en exclusiva en sólo 7 abrigos de esta zona.

En el caso de Los Arenales se puede apreciar una circunstancia que también hemos reseñado anteriormente (Ruiz, 2005 y 2006): los motivos esquemáticos se disponen alrededor de figuras levantinas, ocupando los huecos dejados en sus composiciones, o aprovechando posiciones periféricas con respecto a sus escenas. Creemos que este hecho es consecuencia de un proceso diacrónico de formación del panel que en lugares con presencia exclusiva de arte levantino se ha denominado escenas acumulativas (Sebastián, 1986-1987). Este concepto de escena acumulativa hace referencia a la incorporación de nuevos motivos a escenas o figuras aisladas precedentes continuando, actualizando o alterando su significado. En cierto modo, el mismo proceso se produce en este abrigo y en otros muchos lugares de la geografía del arte levantino en los que el espacio central está ocupado por motivos naturalistas y a su alrededor se disponen grafismos esquemáticos que respetan su distribución sin tratar de ocultarla, por lo que creemos que es muy probable que estos añadidos esquemáticos no traumáticos trataban de incorporarse a las composiciones precedentes y complementar su sentido

(Soria, López y Zorrilla, 2001; Fairén, 2002: 74; Ruiz, 2006). Por ello creemos que el análisis diacrónico de formación de los paneles es una herramienta fundamental de aproximación a la cronología relativa de las facies del arte rupestre postpaleolítico.

En el abrigo del que nos estamos ocupando, las pictografías levantinas se han inscrito en dos espacios claramente delimitados físicamente por la topografía del soporte. La mayor parte se han dispuesto en el panel 2, un bloque de piedra de forma rectangular aislado por fracturas y diaclasas; en él estos motivos tienden a situarse en la parte izquierda ocupando íntegramente el espacio entre el reborde izquierdo y una diaclasa vertical que divide la roca. Aparentemente, se usaron estas referencias microtopográficas para componer la escena, quedando los motivos zoomorfos en la parte superior izquierda y a su alrededor las figuras humanas. En el único hueco que queda en este sector del panel se pintaron posteriormente tres puntiformes y un antropomorfo esquemático, que venía así a completar la orla de figuras humanas que rodean al grupo de cérvidos. El resto del panel, de menores dimensiones, está ocupado por más puntiformes y barras de los tipos descritos anteriormente, así como por restos de pictografías difícilmente identificables.

En el panel 1, la figura del ciervo se ubica en un pequeño espacio en el extremo inferior derecho del área disponible delimitado por fracturas de la roca. Este espacio se completa con lo que podrían ser los restos de otro zoomorfo levantino situado junto a su reborde derecho. Entre estas dos pictografías se pintaron alrededor de una quincena de puntiformes y barras. En los dos paneles estos motivos abstractos respetan totalmente a los motivos levantinos, situándose entre ellos o a su lado. En el caso del panel 1 la disposición entre los zoomorfos y los puntiformes es tan estrecha que nos lleva a pensar en su posible coetaneidad, o al menos, en su cercanía temporal.

De todo ello, creemos que se pueden deducir tres fases de realización del panel. En la primera se realizarían las figuraciones levantinas que se conservan en el panel 2. Esta fase exclusivamente levantina se continuaría en un segundo momento con la realización del sector derecho del panel 1, pintándose el cérvido y, más o menos sincrónicamente, las barras y los puntiformes apuntados que se situarían junto a los motivos levantinos. Finalmente, en la fase 3, se añadirían los antropomorfos esquemáticos al panel 2 y a la zona central del panel 1.

En nuestra opinión estas tres fases de realización debieron realizarse en momentos no muy alejados temporalmente, lo que explica la pervivencia de uso de este abrigo más allá de las diferencias estilísticas, y muy probablemente por un mismo grupo cultural que podría usar varios estilos en función de las necesidades y segmentaciones sociales que pudiera presentar<sup>4</sup>. No podemos extendernos ahora en este particular, pero debemos señalar que en nuestro estudio del núcleo de la Sierra de las Cuerdas (Ruiz, 2006) hemos detectado relaciones sintácticas, técnicas, tecnológicas y en uso del paisaje que nos han permitido cuestionar la división entre conceptos estilísticos naturalistas y abstractos, o simplemente levantinos y esquemáticos, ya que en diversa medida ambos estilos usan elementos naturalistas y abstractos en sus composiciones. En el caso del arte levantino, puntos y barras como los de este abrigo, o pequeños puntiformes como los de Cueva del Tío Modesto (Hernández *et al.*, 2002), zigzags o antropomorfos ancoriformes se vinculan claramente con figuras humanas y animales naturalistas más allá de sus diferencias morfotécnicas. A partir de estas relaciones preferentes y reiteradas creemos haber identificado asociaciones estilísticas complejas que usan simultáneamente formas diversas de pintar y que sufren un proceso de cambio interno que tiene un reflejo cronológico. La convivencia de estas formas de pintar en el seno de un único grupo cultural debió ser bastante prolongada a juzgar por ejemplos como el del Abrigo de Los Arenales y otros de esta sierra conquense. Esta dinámica social de cambio interno se expresa en sus producciones pictóricas en el progresivo abandono de las formas naturalistas en favor del arte esquemático más típico que será el preponderante en las fases finales de este núcleo junto con motivos de corte naturalista no levantino. El cambio sociocultural que se refleja en las pinturas rupestres debe asociarse al cambio en los modos de producción, desde las sociedades finales de cazadores-recolectores que irían adquiriendo por medio de redes de intercambio (Rodríguez *et al.*, 1995; Vicent,

<sup>4</sup> Diversos autores han llegado recientemente a conclusiones semejantes en diversos núcleos con pintura rupestre postpaleolítica (Baldellou, 2000; Mateo, 2001; Molina *et al.*, 2003; Fairén, 2004; Cruz, 2005) lo que supone una ruptura con los paradigmas cronoculturales de raigambre idealista que venían imperando hasta el momento, y en los que se valora la habitual presencia de más de un estilo en uso simultáneamente en grupos culturales actuales y prehistóricos.

1997) la tecnología y los simbolismos del mundo neolítico para dar lugar finalmente a la aparición del modo de vida campesino.

En la actualidad, el gran reto sigue siendo saber exactamente cómo y cuándo se inició este proceso. Dependiendo de los autores se sitúa totalmente en tiempos plenamente neolíticos, es decir, posteriores al 5500 cal a.C. (Hernández y Martí, 2000-2001; Fairén, 2004; Cruz, 2005) o se coloca con anterioridad a que los domesticados hagan su aparición (Mateo, 2001; Ruiz, 2006). Sólo futuras dataciones absolutas como las que hemos empezado a obtener (Ruiz *et al.*, 2006) podrán arrojar luz definitivamente sobre esta cuestión.

## 7. Interpretación de las escenas

La interpretación del significado de estas escenas es muy complicada tanto por los motivos que normalmente aducimos los investigadores respecto a la carencia del código que dota de sentido a estas imágenes como por lo inusual de alguna de las agrupaciones o personajes que creemos poder identificar.

En principio, en el panel 2 tendríamos que señalar la existencia de un convencionalismo bastante común en la Sierra de las Cuerdas, como es la disposición de animales de tipología naturalista en el centro de los paneles y alrededor de ellos una orla de antropomorfos levantinos, filiformes o más naturalistas, que mantienen una actitud estática, sin signos de violencia aparente hacia los animales, y a los que en ocasiones se añaden antropomorfos de tendencia esquemática, algo que también sucede en Villar del Humo en Peña del Escrito II y en Selva Pascuala. En este caso, los cuatro cérvidos del panel están vinculados directamente con ocho personajes levantinos, probablemente nueve, y una figura de tipo ancoriforme, que juega el mismo papel en el grupo que sus equivalentes naturalistas (Fig. 13). El significado de esta asociación de motivos es significativo con respecto a la profusión de escenas de caza de otros núcleos, y, posiblemente, esté haciendo referencia a un plano de significación de los animales más allá de lo puramente subsistencial o de las relaciones sociales que parecen enunciarse en muchas de estas escenas (Ruiz, e. p. b).

Varias de las figuras humanas de este mismo panel merecen una mención especial por su excepcionalidad. En la parte inferior del grupo, las figs. 40 y 41



FIG. 13. Imagen del sector derecho del panel 1. En las barras y puntos se puede observar el progresivo adelgazamiento con el que se rematan. Imagen tratada digitalmente.

tienen unas características bastante similares. En ambos casos presentan un brazo en alto muy estilizado que acaba en una forma semielíptica, y el otro caído en paralelo al cuerpo. La cabeza, y por ende la mirada, de las dos parece dirigirse hacia lo que portan en alto. La disposición con un brazo retrasado y el relleno de esa forma semielíptica las aleja de un posible arco, y, por tanto, no parece que correspondan a arqueros en una escena de caza. Por otra parte, en ambas se observan atributos que se suelen asociar a lo femenino en las convenciones del arte levantino: en la fig. 40 un posible pecho y en la fig. 41 lo que podría corresponder a una falda<sup>5</sup>. De confirmarse esta interpretación estaríamos ante figuras femeninas que portan objetos, quizás bandejas con ofrendas, y que se vinculan directamente entre sí, situándose una frente a otra. Esta disposición podría

<sup>5</sup> Esta lectura la realizamos con todas las prevenciones posibles ante el estado de conservación de las figuras.

corresponder a algún tipo de danza ritual relacionable con el resto de figuras presentes en el panel. A este respecto, podemos añadir que la única figura con indicación del sexo masculino se dispone a la derecha de las hipotéticas mujeres danzantes. La colocación de este varón se realiza en el extremo inferior derecho del grupo y en oblicuo al resto de figuras que se disponen en vertical. Esta disposición no obedece a limitaciones del espacio disponible, sino que por el contrario parece haberse buscado para relacionar a las figuras que se sitúan en vertical sobre él y a las que se ubican a su izquierda. En cierto modo cierra el grupo de antropomorfos y lo organiza. Por tanto, ¿cabría pensar que la posible danza y ofrenda de las figuras femeninas se realiza ante este personaje? ¿Su posición oblicua denota una jerarquía especial en el grupo, o es un convencionalismo para expresar otro estado, por ejemplo, la muerte, que a su vez genera las actitudes poco frecuentes del resto de figuras?



El carácter inusual de todo el grupo de antropomorfos del panel 2 se confirma con la fig. 34, quizás un individuo con atribuciones especiales o incluso un simulacro de ser humano. Estas dudas nos asaltan al observar que las piernas de este supuesto antropomorfo no se han conservado, o no llegaron a representarse, y, por el contrario, el motivo contiguo, fig. 33, parece dirigirse a él y en cierto modo sujetarlo con los brazos extendidos. La parte superior de la fig. 34 está rematada por tres trazos finos que podrían corresponder a un tocado de plumas, pero trazos similares se observan también en su parte inferior, y un grupo de líneas muy parecido a ese posible penacho de plumas se observa un poco más abajo, en la fig. 35. De tratarse de un ser humano, no cabe duda de que se trataría de un personaje especial, quizás revestido o disfrazado con atributos característicos de su dignidad; pero también cabe la posibilidad de que se trate de otro tipo de ofrenda que transporta la fig. 33 hacia las danzantes y el personaje de la parte inferior derecha del panel.

Desafortunadamente, no podemos precisar más por el momento acerca del significado de las composiciones halladas en los dos paneles del Abrigo de Los Arenales, pero sin duda constituye un buen ejemplo de la potencialidad investigadora que tiene el núcleo de arte rupestre de Villar del Humo y de la Sierra de las Cuerdas en su conjunto.

### Agradecimientos

Este trabajo ha sido realizado merced a las autorizaciones y a la financiación de la Dirección General de Patrimonio y Museos, Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, y del Vicerrectorado de Cuenca de la UCLM. Quisiera agradecer también la inestimable colaboración del Dr. Martí Mas Cornellà y de la Dra. M.<sup>a</sup> Carmen Poyato Holgado, así como a todas aquellas personas que han contribuido de algún modo en este trabajo.

### Bibliografía

- ACOSTA, P. (1983): "Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana", *Zephyrus*, XXXVI, pp. 13-25.
- ALMAGRO BASCH, M. (1949): "Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La cueva de Doña Clotilde", *Teruel*, 1(2), pp. 91-116.
- ALONSO TEJADA, A. (1983-1984): "Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos (Villar del Humo, Cuenca)", *Empúries*, 45-46, pp. 8-29.
- (1985): "Villar del Humo: un núcleo rupestre olvidado", *Revista de Arqueología*, 45, pp. 12-23.
- ALONSO TEJADA, A.; MELGAREJO, M.; MEDINA, O. y CARRIÓN, A. M. (1982): "Las pinturas rupestres esquemáticas de la Peña del Castellar (Villar del Humo - Cuenca)", *Zephyrus*, XXXIV-XXXV, pp. 133-140.
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V. (2000): "Art Rupestre a l'Aragó: noves línies d'investigació", *Cota Zero*, 16, pp. 85-95.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1979): *Arte Rupestre Levantino, Adiciones 1968-78*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- BREUIL, H. (1933-1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, vol. IV. Lagny: Fondation Singer-Polignac.
- CRUZ BERROCAL, M. (2005): *Paisaje y arte rupestre: Patronos de localización de la pintura levantina*. BAR International Series, 1409. Oxford: Archaeopress.
- FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2002): *El paisaje de las primeras comunidades productoras en la cuenca del río Serpis (País Valenciano)*. Villena: Fundación municipal "José María Soler".
- (2004): "Rock-art and the transition to farming. The Neolithic landscape of the Central Mediterranean coast of Spain", *Oxford Journal of Archaeology*, 23(1), pp. 1-19.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1921): "Exposición de arte prehistórico español Arte español", *Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, V (7), pp. 315-339.
- (1959): *Prehistoria del solar hispano*, vol. XX. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S.; FERRER I MARSET, P. y CATALÁ FERRER, E. (2002): "El abrigo del Tío Modesto (Henarejos, Cuenca)", *Panel*, 1, pp. 106-119.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y MARTÍ OLIVER, B. (2000-2001): "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica", *Zephyrus*, LIII-LIV, pp. 241-265.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998): "Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco", *Arqueología del paisaje, Arqueología espacial*, 19-20, pp. 543-561.
- MATEO SAURA, M. A. (2001): "Arte Levantino adversus pintura esquemática: puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la prehistoria peninsular", *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*, 22, pp. 183-211.
- MOLINA BALAGUER, L.; GARCÍA PUCHOL, O. y GARCÍA ROBLES, M.<sup>a</sup> R. (2003): "Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: Neolítico vs. neolitización", *Saguntum*, 35, pp. 51-67.

- PIÑÓN VARELA, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albaracín*. Santander: Centro de Investigación y Museo de Altamira.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, A.; ALONSO JIMÉNEZ, C. y VELÁZQUEZ CANO, J. (1995): "Fractales para la Arqueología: Un nuevo lenguaje", *Trabajos de Prehistoria*, 52 (1), pp. 13-24.
- RUIZ LÓPEZ, J. F. (1998): "Collado del Toro: ¿un nuevo abrigo del término de Villar del Humo?". En *1<sup>er</sup> Premio de Investigación Juan Giménez de Aguilar*, pp. 105-148.
- (2005): "Peña del Escrito II (Villar del Humo, Cuenca). Revisión de un abrigo clásico". En HERNÁNDEZ, M. S. y SOLER, J. A. (eds.): *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea: Alicante, 25-28 de octubre de 2004*, pp. 235-250.
- (2006): *Las pinturas rupestres en la Serranía de Cuenca. Análisis, revisión y crítica del concepto de estilo en las manifestaciones plásticas postpaleolíticas*. Tesis doctoral inédita. Madrid: UNED.
- (e. p. a): "Arte rupestre en el entorno de Valeria. De la Serranía a La Mancha". En GOZALVES CRAVIOTO, E. (ed.): *Encuentros en Valeria*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (e. p. b): "Cazadores y presas. Simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino", *Archaeobios*, 3 (aceptado junio 2009).
- RUIZ LÓPEZ, J. F.; MAS, M.; HERNANZ, A.; ROWE, M. W.; STEELMAN, K. y GAVIRA, J. M.<sup>a</sup> (2006): "First radiocarbon dating of oxalate crusts over Spanish prehistoric rock art", *INORA*, 46, pp. 1-5.
- SEBASTIÁN CAUDET, A. (1986-1987): "Escenas acumulativas en el arte rupestre levantino", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, pp. 377-397.
- SORIA LERMA, M.; LÓPEZ PAYER, M. G. y ZORRILLA LUMBRERAS, D. (2001): "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, pp. 281-320.
- VICENT GARCÍA, J. M. (1997): "The Island Filter Model Revisited". En BALMUTH, M. S.; GILMÁN, A. y PRADOS-TORREIRA, L. (eds.): *Encounters and Transformations. The Archaeology of Iberia in Transition*, pp. 1-13.