

# Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del noroeste de la península Ibérica

Manuel Santos Estévez



Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Xunta de Galicia

# 38

# TAPA

TRABALLOS de ARQUEOLOXÍA e PATRIMONIO





# TAPA 38

## PETROGLIFOS Y PAISAJE SOCIAL EN LA PREHISTORIA RECIENTE DEL NOROESTE DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

Manuel Santos Estévez

*Laboratorio de Arqueoloxía do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento*  
(CSIC - Xunta de Galicia)

[TRABALLOS DE ARQUEOLOXÍA E PATRIMONIO]

Decembro de 2007



# TAPA 38

Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio (TAPA)

Santiago de Compostela, 2007

## Comité editorial

Marco V. García Quintela, Universidad de Santiago de Compostela. Director.  
Manuel Santos Estévez, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia). Secretario.  
Felipe Criado Boado, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia).  
César Parcer o Oubiña, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia).  
M<sup>a</sup> Isabel Martínez Navarrete, Instituto de Historia (CSIC).  
Agustín Azcárate Garai-Olaun, Universidad del País Vasco.  
Arturo Ruíz Rodríguez, Universidad de Jaén.  
Almudena Hernando Gonzalo, Universidad Complutense de Madrid.

## Consello asesor

Antonio Martínez Cortizas, Universidad de Santiago de Compostela.  
Pilar López García, Instituto de Historia (CSIC).  
Paloma González Marcen, Universitat Autònoma de Barcelona.  
Teresa Chapa Brunet, Universidad Complutense de Madrid.  
José M<sup>a</sup> López Mazz, Universidad de la República (Uruguay).  
Dario Seglie, Museo Civico di Archeologia e Antropologia (Pinerolo, Italia).  
Almudena Orejas Saco del Valle, Instituto de Historia (CSIC).  
Juan Vicent García, Instituto de Historia (CSIC).  
Pedro López Barja de Quiroga, Universidad de Santiago de Compostela

## Enderezo de contacto

Secretaría de TAPA  
Laboratorio de Arqueoloxía da Paisaxe  
Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento  
CSIC-Xunta de Galicia

Rúa de San Roque, 2  
15704 Santiago de Compostela  
Galicia, España

Tel. +34 981 540246  
Fax +34 981 540240  
E-mail [phsantos@usc.es](mailto:phsantos@usc.es)

Os volumes da serie TAPA pódense descargar gratuitamente  
da páxina web: <http://www.lppp.usc.es>

**Edita:** Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento,  
CSIC-Xunta de Galicia

**ISBN:** 84-00-08375-X

**NIPO:** 653-05-116-6

**Maquetación:** Ográfico\_mangráfica

**Depósito Legal:** M 54385-2008





# Índice

<b>PARTE 1. INTRODUCCIÓN</b>	13
1. PRÓLOGO	13
2. PRESENTACIÓN	15
3. EL ARTE RUPESTRE COMO ARTE	18
<b>CAPÍTULO 1</b>	19
1. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN	19
1.1. Los inicios	19
1.2. Los años 20 y 30	20
1.3. Años 40 y 50	20
1.4. Años 60 y 70	20
1.5. Años 80	21
1.6. Años 90	21
2. LA ARQUEOLOGÍA DEL PAISAJE	22
2.1. Paisaje y arqueología	23
2.2. Arte rupestre y espacio	24
2.3. Arte rupestre y forma	26
<b>PARTE 2. ASPECTOS METODOLÓGICOS</b>	28
<b>CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA</b>	28
1. PROBLEMÁTICA PREVIA	28
2. ÁMBITOS DE ANÁLISIS	29
2.1. Espacio interno de la roca	29
2.2. Espacio de la estación	33
2.3. Espacio regional	34
3. PRESUPUESTOS TEÓRICOS PARA LA DEFINICIÓN DE ESTILO	35
4. PROCEDIMIENTO	35
<b>PARTE 3. ESTILO ATLÁNTICO DE ARTE RUPESTRE</b>	39
<b>CAPÍTULO 3. ESTILO ATLÁNTICO DE ARTE RUPESTRE</b>	39
1. DATOS CRONOLÓGICOS	39
1.1. Propuesta cronológica para el arte rupestre del Estilo Atlántico en Galicia	46
1.2. Interpretación de los resultados	49
1.3. Información adicional acerca de la cronología del Estilo Atlántico en Galicia	49
1.4. Consecuencias	50
2. ANÁLISIS DEL ESTILO ATLÁNTICO EN EL NOROESTE DE IBERIA	52
2.1. El Estilo Atlántico de arte rupestre	52
2.2. Elementos formales básicos	52
2.3. Motivos	53
2.4. Técnica de ejecución de los grabados	59
2.5. El soporte	61
2.6. Los paneles	63
2.7. Síntesis de los aspectos formales del panel en el arte rupestre de Estilo Atlántico	68
2.8. Temática	68
<b>CAPÍTULO 4. LAS ESTACIONES DE ARTE RUPESTRE EN EL ESTILO ATLÁNTICO</b>	77
1. LAS ESTACIONES DEL ESTILO ATLÁNTICO	77
1.1. La estructuración del espacio interno de las estaciones de arte rupestre	77
1.2. Interpretación del paisaje de las estaciones rupestres	99
2. EL EMPLAZAMIENTO DEL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO EN GALICIA	101
2.1. Emplazamiento de los yacimientos habitacionales: el espacio doméstico	101
2.2. Emplazamiento de los petroglifos en el paisaje de la Prehistoria Reciente	103

2.3. La formación de territorios	106
2.4. Posibles estructuras territoriales supralocales	108
<b>CAPÍTULO 5. PAISAJE Y RITUALIDAD</b>	113
1. ASPECTOS RITUALES DEL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO	113
1.1. Los molinos rupestres y su relación con los sitios con arte rupestre	114
RECAPITULACIÓN: PEDRA DAS FERRADURAS COMO MODELO DEL ESTILO DE ARTE RUPESTRE ATLÁNTICO	118
<b>PARTE 4. ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO DE ARTE RUPESTRE</b>	123
<b>CAPÍTULO 6. ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO DE ARTE RUPESTRE</b>	123
1. INTRODUCCIÓN	124
2. CONTROVERSIAS ACERCA DE LA CRONOLOGÍA DE ALGUNOS MOTIVOS	126
3. DATOS CRONOLÓGICOS DE LOS DISEÑOS	129
3.1. Estratigrafía horizontal	129
3.2. Estratigrafía vertical	130
3.3. Estudio comparativo del aspecto de la pátina de los surcos	131
3.4. Observación del contexto arqueológico recurrente	132
3.5. Recapitulación	133
4. ANÁLISIS DEL ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO	133
4.1. Elementos formales básicos	133
4.2. Los diseños	134
4.3. Técnica de grabado	137
4.4. Soporte	137
4.5. Panel	138
<b>CAPÍTULO 7. ARTE RUPESTRE Y PAISAJE</b>	145
1. EL PAISAJE DE LA EDAD DEL HIERRO	145
1.1. Modelo de emplazamiento para los castros del Hierro I	145
1.2. Modelo de emplazamiento para los castros del Hierro II	145
2. ESTACIONES COMPLEJAS	146
2.1. A Ferradura (Amoeiro)	146
2.2. Corme (Ponteceso)	152
2.3. Pedra Fita (Lugo)	156
2.4. Caneda-As Canles (Campo Lameiro)	160
3. ESTACIONES SENCILLAS	168
3.1. Castro de San Martiño (Arbo)	168
3.2. Outeiro do Galiñeiro (Cuntis)	169
3.3. Carballeira do Pombal-Penalba (Campo Lameiro)	170
4. MODELO DE EMPLAZAMIENTO DE LAS ESTACIONES ESQUEMÁTICO ATLÁNTICAS	171
4.1. Emplazamiento de la estaciones	171
<b>CAPÍTULO 8. PAISAJE, RITUALIDAD Y PETROGLIFOS ESQUEMÁTICO ATLÁNTICOS</b>	175
1. FINALIDAD DE LAS ESTACIONES CON GRABADOS RUPESTRES DE ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO	175
1.1. Sobre la reutilización de áreas rituales anteriores a la Edad del Hierro	175
1.2. Templos cristianos primitivos y áreas rituales castrexas	176
1.3. Rito de entronización real y podomorfos	178
<b>PARTE 5 ARTE RUPESTRE: ESTILO Y SOCIEDAD EN LA PROTOHISTORIA Y PREHISTORIA RECIENTE</b>	188
<b>CAPÍTULO 9. ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE EL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO Y DE ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO</b>	188
1. LOS DISEÑOS GRABADOS	188
2. EL PANEL	189
3. LA ESTACIÓN	190
4. CORRESPONDENCIAS EN EL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO	192
4.1. Integración entre cultura y naturaleza	192
4.2. Espacio dinámico	192
4.3. Espacio integrado	193
5. CORRESPONDENCIAS EN EL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO	193
5.1. Separación entre cultura y naturaleza	194

5.2. Espacio estático	194
5.3. Escasa integración entre los elementos compositivos	194
<b>PARTE 6. LAS OTRAS ARTES RUPESTRES</b>	197
1. GRABADOS AL AIRE LIBRE ASOCIADOS A TÚMULOS	197
2. GRABADOS DE CRONOLOGÍA INDETERMINADA	199
2.1. Las figuras tipo ballesta	199
2.2. Zoomorfos y antropomorfos atípicos	200
2.3. Grabados irregulares	204
2.4. Coto das Sombríñas IV	205
BIBLIOGRAFÍA	207
AGRADECIMENTOS	216





*A Raquel*

*I've found a way, a way to make you smile*

UP (R.E.M.)



# PARTE I. Introducción

## 1. PRÓLOGO

En una reciente película de los hermanos Cohen, se podían ver dos personajes diametralmente opuestos, no sólo por sus características físicas, o por su por su actitud vital, sino especialmente por su relación con la verdad. El primer personaje es una joven pianista, es un portento en la ejecución de complicadas piezas musicales, el protagonista de la historia la pone bajo su protección y decide pagarle una escuela dirigida por un afamado músico, pero para sorpresa de todos, el maestro rechaza a la joven músico por considerar su estilo excesivamente mecánico, en definitiva, que carece de capacidad creadora, es perfecta reproduciendo la partitura que tiene delante, pero no es capaz de ir más allá de lo que el pentagrama le dicta. En oposición a la pianista está otro personaje, un prestigioso abogado, que defiende a la esposa del protagonista de un asesinato de la que es inocente; el secreto del éxito de dicho abogado consiste en seguir una curiosa estrategia en la defensa, ignora conscientemente la realidad de los hechos, contrata a un investigador, no para que esclarezca la verdad, sino para, a partir de algunos datos anecdóticos y con grandes dosis de imaginación construir una historia creíble o al menos más creíble que la propia realidad.

De esta película, se podrían extraer dos buenas metáforas de dos de las tendencias básicas en investigación sobre el pasado y especialmente en arqueología en el siglo XX. Una de ellas maneja los datos en estado puro, posee una aséptica metodología a la hora de registrar un vasto volumen de información, esta forma de proceder juzga que la verdad está en los datos mismos y que cualquier acceso interpretativo los pervierte y contamina. Aunque los datos que manejan suelen ser ciertos, los resultados son escasos, ya que la *partitura* del registro arqueológico requiere ser interpretada y no sólo reproducida. La segunda tendencia, podríamos decir, peca de un exceso de creatividad, ignora la verdad porque ésta es inaccesible, incognoscible y considera que es más rentable crear una versión útil del pasado, una efímera realidad que será cambiada en función de cada interés.

Tanto las posturas más empiristas, como el postprocesualismo más radical han pecado por defecto y por exceso respectivamente. El primero porque no ha sido capaz de crear una imagen esclarecedora del pasado, dado que el registro arqueológico no permite una explicación objetiva y universal, y el segundo porque sus reconstrucciones sólo han tenido crédito para sus propios creadores.

¿Qué sentido tiene entonces el estudio de la Prehistoria?, ¿Cómo pretendemos comprender un pasado, unas culturas ya extintas, si los etnólogos, teniendo acceso directo a sociedades actuales, no son capaces de comprender en el sentido más estricto del término, a comunidades vivas?

Por una parte debemos renunciar a conocer la verdad del pasado. Primeramente porque es tarea imposible, ni siquiera teniendo una máquina que nos permitiese viajar en el tiempo nos ayudaría a comprender realmente a las sociedades de la Edad del Bronce por poner un ejemplo. Entre dos culturas distintas se levanta un muro infranqueable, al que nos podemos subir y mirar al otro lado, pero que nunca podremos saltar. En segundo lugar debemos renunciar a conocer la verdad del pasado, porque sería un saber estéril, ya que dicha verdad sólo sería útil si lográsemos traducirla a nuestros propios códigos, es decir estaríamos ante la paradoja de modificar la realidad para poder entenderla. Nos encontramos ante el insalvable problema de que sólo podemos comprender aquello que nosotros mismos hemos creado.

A lo largo de los siglos, los historiadores han intentado desvelar el pasado, acceder a él a través de los restos que hasta ellos han llegado. Pero lo que en realidad hace el historiador, y el arqueólogo, es construir metáforas de ese pasado. Debemos reconocer que la inaccesibilidad de las sociedades pretéritas no es realmente un inconveniente, ya que, el objetivo no es desvelar, sino construir, traducir los datos objetivos a una representación del pasado, pero esta metáfora ha de conservar, en la medida de lo posible, el principio de semejanza para que sea realmente útil, debemos evitar la falacia del abogado y la esterilidad de la pianista.

El argumento de la genial película de los Cohen, es el de un peluquero que asesina al amante de su mujer, pero es ésta la que es acusada del crimen. Esto lleva a un proceso judicial cuya finalidad es esclarecer la verdad de los hechos, los cuales en principio sólo parece conocer el asesino, pero sólo en principio, ya que el propio asesinato desencadena una serie de acontecimientos que ni el propio autor del homicidio es capaz de explicar. El peluquero asesino se confiesa ante su mujer y su abogado, esto lleva a la primera al suicidio, mientras que al segundo dicha confesión le trae sin cuidado. Por lo que los hechos siguen enterrados, por que los tres personajes que los conocen no han sabido administrarlos, el abogado los desprecia, el asesino

no se lo comunica al jurado y la mujer muere al conocer la verdad porque no es capaz de asimilarla.

La moraleja de esta historia, la fílmica y la del pasado, es que debemos aspirar a construir una metáfora

lo más fiel posible a nuestro objeto de estudio, ya que no debemos confundir objeto con objetivo, ya que el primero es el pasado y el segundo es la representación del primero.



## 2. PRESENTACIÓN

El texto de este libro está formado básicamente por el texto de mi tesis doctoral presentada en el Departamento de Filosofía e Antropoloxía Social de la Universidade de Santiago de Compostela en 2004. Desde entonces, hasta que empecé los preparativos para la publicación de la misma han sucedido muchas cosas. Especialmente ha tenido lugar el proyecto de Campo Lameiro, me refiero al titulado: “*Actuacións para a Documentación da Paisaxe Cultural no Parque de Arte Rupestre de Campo Lameiro*”, en el que han intervenido un buen número de investigadores de diferentes disciplinas, en este proyecto, solamente en su aspecto arqueológico, se han llevado a cabo prospecciones y catalogaciones que han permitido aumentar de forma considerable el inventario de grabados rupestres del valle medio del río Lérez, estos nuevos descubrimientos han aportado datos interesantes acerca del emplazamiento, iconografía y cronología de los estilos de arte rupestre que en este libro abordamos. Por otra parte, se han realizado excavaciones en el entorno de petroglifos, las cuales también han aportado nueva información acerca de la cronología del arte rupestre, información demasiado valiosa como para ser excluida del presente trabajo. Por ello he decidido actualizar, sólo en algunos aspectos el contenido de este libro, consideré imprescindible incluir algunos de los resultados de los trabajos que en estos momentos todavía están por concluir, por esta razón también me he visto obligado a incluir referencias bibliográficas estrechamente ligadas a dichos resultados, pero no he incluido otras coetáneas por no alterar más el contenido original de la tesis.

Los aspectos más importantes que se han visto modificados con respecto al original son relativos a la cronología. Los arqueólogos familiarizados con el arte rupestre gallego saben que este aspecto de la investigación ha sufrido diversos cambios desde principios del siglo XX hasta la actualidad y, en cada momento, las periodizaciones propuestas han sido coherentes con la información disponible en cada momento, lo que ha ocurrido es precisamente que dicha información ha ido variando con el transcurso de las diferentes investigaciones. En el texto de mi tesis doctoral traté de definir dos estilos de arte rupestre existentes en el noroeste de la Península Ibérica, el más antiguo fue denominado Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Bronce y el más reciente Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Hierro, precisamente, debido a los cambios que en este libro propongo para la cronología de dichos estilos estas denominaciones han perdido su sentido. Por otra parte, siendo consciente de que nadie puede estar seguro de que los

marcos cronológicos propuestos no sufran más modificaciones, he optado por cambiar las denominaciones propuestas por otras que no impliquen un encuadre cronológico concreto. Así el que di en llamar Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Bronce pasa a llamarse Estilo Atlántico, he optado por este término porque ya ha sido utilizado por otros autores para definir básicamente el mismo concepto, pero dándole un significado más internacional, ya que se trata de un término más reconocido fuera de nuestras fronteras y porque abarca un espacio geográfico más amplio y, en mi opinión, más ajustado a la realidad de este estilo, que se extendería desde el noroeste de Iberia hasta las Islas Británicas. Por otra parte, el que en su día denominé Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Hierro no contaba con otra denominación conocida, por lo que la cuestión era un poco más complicada, precisamente con el cambio de ubicación cronológica del Estilo Atlántico, que se extendería hasta la Primera Edad del Hierro, el nombre puesto al conjunto de grabados rupestres más recientes perdía su sentido, por otra parte, el encuadre cronológico de este estilo aún no está del todo clarificado, aunque en los últimos años han aparecido nuevos datos que parecen afianzar nuestra propuesta cronológica. En todo caso, consideré que lo más prudente era optar, al igual que en el caso anterior, por una denominación que no implicase, *a priori*, un periodo cronológico concreto. Finalmente he creído pertinente la denominación de Estilo Esquemático Atlántico, por el hecho de que la distribución de este estilo parece concentrarse en el noroeste de la Península Ibérica, aunque parecen existir noticias puntuales sobre la presencia de estos grabados en otros lugares de la Península e incluso en las Islas Británicas, por otra parte, los diseños que componen este grupo de insculturas suelen caracterizarse por poseer un mayor esquematismo que en el Estilo Atlántico, esquematismo que deriva en una gran sencillez de los motivos. En todo caso, no es el nombre lo sustancial de este trabajo, sino el señalar el hecho de que existen dos estilos de grabados rupestres y que en su momento constituyeron elementos fundamentales a la hora de construir y comprender el paisaje.

El arte rupestre representa y construye, es decir, los grabados retratan el mundo que él mismo ha contribuido a formar, esta ha sido una de las labores del arte y de otros recursos estéticos a lo largo de la historia: hacer ver que el mundo es de una manera determinada y contribuir a que el retratado se asemeje a su retrato. A lo largo del desarrollo de este trabajo, trataremos de analizar el papel desempeñado por el arte rupestre en la construcción del pai-

<sup>1</sup> Asociado a este proyecto genérico se incluyen el proyecto del Plan Galego de I+D: “Paleopaisaje y prehistoria del futuro “Parque da Arte Rupestre de Campolameiro (Pontevedra)” (código PGIDITO2CCP6O601PR); los proyectos del Plan Nacional: Contexto arqueológico del arte rupestre de Galicia: Rock Art Environs and Environment (código PGIDITO3PXIC6O601PN) y Contexto Arqueológico del Arte Rupestre de Galicia. Rock Art environs and environment (ContextAR) MCyT. Plan Nacional de I+D, (2000-2003) BHA2002-04231-CO2-02. Asimismo los trabajos desarrollados en el área del Parque y su entorno han sido contratados por la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia.

saje, de qué forma lo representa y en qué medida responde a un determinado código espacial compatible con una sociedad y una cultura en la que se halla inserto.

Decir que el objeto de estudio de este trabajo es el arte rupestre gallego al aire libre, es caer en un exceso de ambigüedad. La vaguedad a la hora de definir el objeto de estudio en las publicaciones sobre arte rupestre gallego y sobre arte rupestre en general, es hasta cierto punto frecuente. Pero quizás lo más sorprendente sea que un título de un trabajo que contenga la frase Petroglifos Gallegos, derive en la mente del lector que dicho artículo nos va a hablar del arte rupestre de la Edad del Bronce. Los arqueólogos nos hemos preguntado muchas veces sobre la cronología de los petroglifos gallegos del mismo modo que otros investigadores se interrogan por la cronología de la cerámica Campaniforme. Al menos para el caso gallego y para el de muchas otras zonas, preguntarse por la cronología de los petroglifos es lo mismo que preguntarse por la cronología de la cerámica, sin más. Cerámica, tumbas o petroglifos pertenecen a una misma categoría de cosas, es decir, los tres pertenecen a recursos frecuentemente empleados por diversas sociedades con diferentes grados de complejidad.

El arte rupestre ha sido concebido en Galicia como un elemento inseparable de la Edad del Bronce. En el desarrollo de este trabajo propondremos como hipótesis la larga duración de este fenómeno, que es concebido como un recurso utilizado a lo largo de milenios y durante diversos periodos, que si tomamos áreas limítrofes con Galicia podríamos encuadrar entre el Paleolítico Superior y la Edad del Hierro con una progresiva decadencia y definitiva desaparición en la Edad Media.

Veremos como existe arte rupestre al aire libre fácilmente vinculable al fenómeno tumular del Neolítico, a la Edad del Bronce, a la Edad del Hierro y que también existen grabados de Época Medieval. El arte rupestre parece ser uno de los recursos asociados a culturas que empiezan a alterar el medio que ocupan, que sigue siendo utilizado por culturas seminómadas y por sociedades sedentarias no estatales. La desaparición de este fenómeno parece coincidir con el surgimiento de sistemas estatales más o menos desarrollados, que sustituyen las áreas rituales *silvestres* por templos arquitectónicos vinculados a la ciudad, aunque no es descartable que en algún caso pueda existir cierta convivencia transitoria entre templos arquitectónicos y santuarios al aire libre demarcados con grabados en las rocas, construcciones megalíticas o de otro tipo.

Se estudiarán los grabados sobre roca al aire libre o en el interior de pequeños abrigos. No se incluirán, por lo tanto, los grabados y pinturas ubicadas en el interior de megalitos o en piedras exentas asociables a construcciones. Aunque se tendrá presente la existencia de otros estilos y cronologías, el análisis se centrará en aquellos grupos estilísticos con la suficiente presencia en el re-

gistro arqueológico que admita la realización de un estudio con la debida profundidad y detalle, en definitiva, que los datos con los que contamos nos permitan definir sus características formales y de emplazamiento. Por ello dedicaremos un capítulo completo a cada uno de los dos estilos con una presencia significativa, es decir, los petroglifos de la Prehistoria Reciente. De forma colateral nos aproximaremos a algunas de las características de los grabados asociados a los túmulos neolíticos y a otros grabados que, por diversos motivos, no han podido ser encuadrados, al menos por el momento, en ninguno de los estilos conocidos.

Para llevar a cabo el estudio de cualquier tipo de arte rupestre considero necesario seguir una serie de pasos que den orden al procedimiento del análisis. Para ello comenzaré con una serie de notas aclaratorias sobre algunos aspectos que es necesario precisar como paso previo al estudio propiamente dicho, entre estas cuestiones se introduce una somera descripción de la historia de la investigación en Galicia, dedicándole una especial atención a la Arqueología del Paisaje por ser ésta línea teórica seguida en el presente trabajo, también se abordarán brevemente cuestiones conceptuales en torno al paisaje, el espacio, el arte, etc.

Se examinarán también los aspectos metodológicos, como por ejemplo la delimitación del registro a analizar y la definición de estilo, donde se configurarán los distintos ámbitos de análisis necesarios como el diseño de los motivos, técnica de ejecución, construcción del panel, temática, etc. Una vez definidas las características formales del estilo, se estudiarán los aspectos referentes al emplazamiento, construcción del paisaje y territorialidad, entre otros. Con la información disponible en la actualidad, un estudio tan extenso y sistemático solamente es aplicable a los petroglifos de la Prehistoria Reciente y Protohistoria, ya que, existen otros grabados al aire libre que muy probablemente no pertenezcan a ninguno de estos dos periodos, pero que tampoco contamos con los datos suficientes como para definir sus características formales, por esta razón se llevará a cabo una aproximación a los mismos teniendo en cuenta los escasos testimonios que presenta el registro arqueológico.

Con los estudios sobre el paisaje, la relación entre arte rupestre y espacio doméstico, la construcción de la territorialidad, etc., trataremos de aproximarnos a las posibles funciones y significados que pudo tener el arte rupestre.

Para finalizar se llevará a cabo un estudio comparativo entre los estilos que denominaré Estilo de Arte Rupestre Atlántico y Estilo de Arte Rupestre Esquemático Atlántico respectivamente, con este análisis comparativo se pretende resaltar las características fundamentales de ambos grupos, puesto que contraponiendo las particularidades de ambos estilos se pueden apreciar con más nitidez los cambios producidos entre dos épocas de la prehistoria más reciente.

Como guía orientativa en el desarrollo del presente trabajo se seguirán los siguientes fines u objetivos:

1. Descubrir las dimensiones del espacio social relacionadas y contenidas en el arte rupestre gallego de la Edad del Bronce y de la Edad del Hierro.
2. Partiendo de esta reconstrucción del paisaje cultural y apoyándose en el análisis formal del arte, reconocer las formas de concebir el espacio en estas sociedades.
3. Profundizando en las distintas formas de construir el paisaje y de entender las formas artísticas, definir los posibles diferentes estilos de arte rupestre

4. Elaborar una hipótesis interpretativa sobre qué papel concreto jugó el arte rupestre en su contexto sociocultural.

Una vez concluido este texto introductorio, se presentan una serie de cuestiones aclaratorias previas al análisis propiamente dicho, estas cuestiones se refieren a las diferentes dimensiones del arte rupestre. La primera de ellas hace referencia al problema de si puede considerarse el arte prehistórico como auténtico arte.

### 3. EL ARTE RUPESTRE COMO ARTE

Siendo consciente de que considerar los grabados o pinturas prehistóricas como una forma de expresión artística puede ser una idea cuestionada por algunos investigadores en el tema, considero por ello necesario dedicar unas líneas sobre este aspecto con el fin de aclarar mi postura.

Empecemos entonces por definir a qué nos referimos cuando decimos que un objeto es arte. Estaremos todos de acuerdo en que el arte, como creación humana, es un artefacto por definición. ¿Cabe decir entonces que cualquier objeto es arte? Sí en cierto modo, ya que, cualquier producto humano posee una parte funcional frente a otra parte simbólica, significativa o con valor de representación.

Pero para facilitar nuestro razonamiento podemos valernos de la clasificación propuesta por Edmund Leach (1993:13); según este antropólogo las actividades humanas pueden ser clasificadas del siguiente modo:

1. Actividades biológicas naturales del cuerpo humano.
2. Acciones técnicas, que sirven para alterar el estado físico del mundo exterior.
3. Acciones expresivas, que o bien dicen algo sobre el estado del mundo tal como existe, o bien pretenden alterarlo por medios metafísicos.

Sin duda, tanto el arte, el lenguaje, los mitos o la ritualidad se sitúan en el tercer grupo. Aunque estos tres aspectos de la conducta humana no son separables completamente, menos todavía en sociedades primitivas o con un bajo grado de división social.

No vamos a entrar en profundidad en el intrincado propósito de definir qué es el arte, ya que esto nos llevaría por derroteros demasiado apartados del propósito de este trabajo, pero sí, cuando menos, podemos afirmar que un componente fundamental del mismo es la facultad de representar y comunicar, por lo que cuando un objeto tiene dichas características como primordiales debemos sospechar, fundadamente, que pudiera tratarse de arte. Intuitivamente cuando en un objeto pesa más el aspecto funcional lo encuadramos en el conjunto de los utensilios, del utillaje, por ejemplo una llave inglesa o un ladrillo; cuando prepondera su valor simbólico o de comunicación lo llamamos arte, por ejemplo una obra literaria o un cua-

dro; o también podríamos expresarlo en palabras de Chapa Brunet (2000) “...la consideración del arte (en el campo de la Prehistoria), se inclina más hacia las representaciones a las que atribuimos un contenido simbólico más que utilitario,...”. Este carácter bidimensional en la mayoría de los artefactos (representacional y utilitario), es la razón por la que muchos elementos de la cultura se encuentran en el *limes* de lo artístico, por ejemplo la arquitectura o la cerámica, que si bien poseen un carácter funcional, también lo tienen representacional. Pero para ser más precisos en nuestra pretendida intención de delimitar qué es arte, podemos ayudarnos de las tesis estructuralistas propuestas por Lévi-Strauss (1996), que define arte como la apropiación de la naturaleza por parte de la cultura, vincula a un objeto de la naturaleza o a un artefacto un significado y, de este modo, lo convierte en signo. Pero los objetos artísticos se distinguen de los objetos lingüísticos en que existe una relación icónica y no convencional entre el signo y el objeto que lo inspira, por otro lado si el arte fuese una imitación total del objeto natural ya no tendría el carácter de signo.

En los últimos años son muchos los autores que se cuestionan, o incluso niegan, que el arte prehistórico o el perteneciente a las sociedades tradicionales sea verdadero arte o por lo menos “arte” en el sentido moderno del término: *ars gratia artis*. Carece de sentido argumentar que el ser humano prehistórico desconocía la moderna concepción de arte y por lo tanto no podía producirlo, ya que también desconocía la actual concepción de sociedad o de lenguaje por poner algunos ejemplos.

Podemos decir, por lo tanto, que el arte funciona como un medio para comunicar y crear sentido. Lógicamente para que la obra de arte pueda comunicar, ésta debe estar regida por un código que el destinatario del mensaje debe poder descifrar. Esto es evidente en el arte actual convencional, pero cuando hablamos de arte inmueble, de objetos fijados en el paisaje, entran en escena varios aspectos fundamentales que en este trabajo abordaremos en los apartados dedicados a los modelos de emplazamiento, que como veremos no sólo construyen paisaje, sino que también comunican y representan.



## CAPÍTULO 1

*Y toca un poco más el suelo, porque lo vas a echar de menos y siente un poco más el miedo, porque lo vas a echar de menos.*

*Elodio y los seres queridos*

## 1. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Los aspectos que más han centrado la atención entre los investigadores gallegos en líneas generales en el campo del arte rupestre, han sido la catalogación y la cronología de los grabados. Esta tendencia apenas ha sufrido cambios hasta la década de los 90, en la que las inquietudes de los investigadores se han diversificado: distribución regional, aproximación al significado, funcionalidad, finalidad, relación espacial con los asentamientos, relación con el paisaje, aspectos estéticos del panel y de los motivos, etc. De todos modos se puede afirmar que ha sido la cronología el aspecto que más publicaciones y esfuerzos ha merecido para la mayor parte de los investigadores a lo largo del siglo XX. Asimismo publicaciones precedentes, también se han centrado en aportar diversas metodologías para estudiar los grabados rupestres, tales como son la estratigrafía horizontal, vertical, estudios estilísticos, etc., aunque, en algunos casos, la validez de los resultados han carecido de cierto examen crítico.

Esta tendencia general, que no sólo se registra en Galicia, sino también en el conjunto de Europa, ha relegado a un segundo plano, cuando no ignorado, otros ámbitos como la finalidad y significado del arte rupestre, agravándose esta carencia a partir de los años 60. Las razones de esta carencia investigadora se podrían buscar en dos circunstancias, la primera y más importante ha sido la preeminencia de planteamientos historicistas o clásicos en el conjunto de los investigadores. A esto habría que añadirle la aparente descontextualización del arte rupestre al aire libre que dificultó la aplicación de nuevas tecnologías que sí dieron sus frutos en otro tipo de yacimientos. La segunda, posiblemente derivada de la anterior, es la falta de especialistas en arte rupestre. La ausencia de una metodología propia ha dado pie a aproximaciones excesivamente subjetivas, cuando no ingenuas, por parte de los arqueólogos, lo cual ha propiciado la aproximación al arte rupestre de numerosos aficionados, que si bien tiene una lectura positiva, por cuando esto ha contribuido a incrementar notablemente el catálogo de rocas grabadas, también ha ayudado a devaluar este campo de la investigación propiciando la aparición de publicaciones que interpretan los petroglifos desde ópticas basadas únicamente en la intuición o en un indefinido *sentido común*, carente de principios metodológicos y teóricos claros. En este

contexto no es extraño que surjan interpretaciones de los grabados tan descabelladas, por ejemplo, como las de Madroñero de la Cal (1994) que considera muchos de los paneles de la Edad del Bronce gallego como representaciones de artefactos para la explotación metalúrgica. El prodigamiento de tan atrevidos planteamientos ha provocado que la actitud de los profesionales se incline al lado contrario, es decir, hacia lo que podríamos denominar posturas pesimistas que han supuesto un auténtico escollo para el avance de la investigación. Con el paso del tiempo, los investigadores de arte rupestre, nos hemos acostumbrado a leer en numerosos artículos y reseñas los lamentos de los autores sobre lo que nunca se podrá saber acerca de los petroglifos o, en el mejor de los casos, se relata un desideratum sobre lo que algún día sería bueno hacer en caso de contar con ciertos medios y con un equipo interdisciplinar. En pocas palabras, se ha ido manifestando una progresiva renuncia a la interpretación del significado del arte rupestre

Pero la historia de la investigación del arte rupestre gallego posee muchos altos y bajos. La historia empieza con una primera toma de contacto por parte de algunos eruditos aunque nunca de forma sistemática. A principios del siglo XX aparecen las primeras propuestas cronológicas que en muchos aspectos siguen vigentes. A mediados de siglo el nivel de investigación desciende notablemente, observándose, durante las décadas de los 60 y 70 cierto resurgimiento protagonizado por investigadores tanto gallegos como extranjeros, para volver a caer el interés en los años ochenta previos a la recuperación y notable incremento de estudios sistemáticos y catalogaciones que caracterizó a la década de los 90.

## 1.1. LOS INICIOS

La mención más antigua que nos consta acerca de los petroglifos gallegos aparece por vez primera a mediados del siglo XVIII de mano de Martín Sarmiento en su *Viaje a Galicia*. En dicho libro se hace referencia a cruciformes grabados en rocas y a algún grabado en el ayuntamiento de Cotobade (Sarmiento 1750). En el siglo siguiente el historiador Martínez Murguía en *Historia de Galicia* (1865/66) hace varias menciones a los grabados rupestres catalogándolos como celtas. Era la época dorada del celtismo que coincidía con el auge del regionalismo<sup>2</sup>, apareciendo

<sup>2</sup> Que no del nacionalismo. El principal objetivo del regionalismo no persigue conquistas políticas, sino que enaltece ciertos valores subjetivos y afectivos como las tradiciones, el paisaje, etc. y relega a un segundo plano temas más conflictivos como la lengua o la política. Es en este contexto en el que surge el enaltecimiento de los antepasados idealizados.

los grabados rupestres como testigos de un pasado heroico ligado al mundo de los castros y de los megalitos. En la segunda mitad del siglo XIX se suceden una serie de publicaciones y algún artículo periodístico en los que se hacen breves y vagas referencias a signos insculturados en las rocas. La ausencia de una dedicación sistemática al tema de los grabados en el siglo XIX pudo ser debida, en parte, a la escasez de datos sobre los petroglifos y al hecho de estar centrados los esfuerzos en temas prehistóricos más conocidos como el mundo castrexo y sobre todo al escaso o casi nulo desarrollo de la arqueología gallega en ese momento. Parece un fenómeno generalizado en el resto del mundo el hecho de que el arte rupestre no haya merecido la atención de los estudiosos hasta el siglo XX y que su investigación especializada, no se generalice hasta hace unos decenios (Seglie 2002: 142).

En los comienzos del presente siglo aparecen más artículos monográficos al ir creciendo paulatinamente el interés por las insculturas rupestres. Podemos citar trabajos como los de Maciñeira Pardo en *“La Temporada en Mondariz”* en 1908 o la de Cabré Aguiló en 1915 y 1916 y Cabré Aguiló y González del Río (1915).

## 1.2. LOS AÑOS 20 Y 30

Es Obermaier en 1925 el primero que apunta hacia la Edad del Bronce como momento para situar una parte del arte rupestre gallego. Este investigador divide el arte prehistórico en dos grupos: El *Grupo Antiguo*, formado por herraduras, cruces y demás motivos esquemáticos y el *Grupo Reciente* formado por los motivos clásicos de combinaciones circulares, zoomorfos, etc. Estos dos grupos, de una forma o de otra, siguen existiendo para los investigadores actuales, situando en muchas ocasiones el Grupo Antiguo de Obermaier en épocas históricas. En 1929 Serpa Pinto corrobora en términos generales la cronología propuesta por Obermaier. Pero será Sobrino Buhigas el que realice una extensa catalogación de grabados rupestres con abundantes reproducciones fotográficas, estableciendo tipologías y situando los petroglifos entre el final del megalitismo y la Edad del Bronce. Se trata del primer monográfico de semejante extensión (Sobrino Buhigas 1935, reeditado en 2000).

## 1.3. AÑOS 40 Y 50

Durante las primeras décadas de la dictadura franquista la investigación sufre un importante parón. La causa hay que buscarla en la ideología galeguista predominante entre los investigadores más activos, que tras la guerra civil se exilian o reducen drásticamente su actividad como consecuencia de la represión política y cultural.

A lo largo de estas dos décadas las investigaciones se centran en torno a dos temas: cronología de los petroglifos y origen geográfico de los mismos. Uno de los estudios más precoces lo encontramos en Sobrino Lorenzo-

Ruza (1946, 1951 y 1952), donde plantea la posibilidad de un origen levantino del arte rupestre del Noroeste y lo asocia con la introducción de la metalurgia, aunque algún diseño, según este investigador, tendría su origen en el arte megalítico autóctono. J. R. dos Santos Junior viene a redundar en la cronología aceptada hasta el momento introduciendo la circunstancia de que más de un diseño puede tener origen castrexo (Santos Junior 1942). Bouza Brey y López Cuevillas centran sus esfuerzos en un estudio más detallado de cada motivo en particular. El primero atribuye una cronología neolítica a cierto tipo de cruciformes y el segundo establece una de las primeras clasificaciones tipológicas después de Obermaier (Bouza Brey 1950 y López Cuevillas 1951). Más tarde L. Monteagudo abordará el tema de los laberintos, a los cuales les atribuye una pervivencia desde el Neolítico hasta épocas históricas (1952).

Como hemos visto en los años 40 y 50 se va consolidando la hipótesis de una cronología comprendida entre el Megalitismo y la Edad del Hierro, sobre todo a raíz de la divulgación de los descubrimientos de los petroglifos del castro de Santa Tegra. Pero en 1952, Ferro Couselo cuestiona esta hipótesis ampliamente aceptada situando la totalidad de los grabados rupestres entre la romanización y los tiempos modernos, siendo ésta una de las razones por las que este estudioso ha sido sistemáticamente olvidado en un mundo de investigadores cuya principal preocupación había sido la cronología. En pocas líneas quisiera resaltar la importancia de este historiador, ya que es el primero que aborda el tema de la finalidad de los petroglifos. Para Ferro Couselo, los grabados rupestres habrían servido como delimitadores administrativos y de propiedades. Dicho autor resalta la importancia de los denominados *pastos de monte* en la Edad Media, apoyándose en documentos medievales que nos hablan, en fechas tan tempranas como el siglo X, del empleo de *burgarios* (cazoletas) como límites de dehesas, brañas, propiedades, etc.

## 1.4. AÑOS 60 Y 70

De los numerosos trabajos de Emmanuel Anati debemos destacar la conocida y tantas veces citada *Arte Rupestre nelle regioni occidentali della Penisola Ibérica*. En las obras de este estudioso se plantea una nueva propuesta cronológica, quizás basada en exceso en una extrapolación de modelos de otras zonas europeas. Sitúa los zoomorfos, que él denomina del estilo arcaico (más naturalista), en el Epipaleolítico; los estilizados en el Neolítico; las armas, idoliformes y círculos los encuadra entre el Eneolítico y el Bronce Final (Anati 1968). A pesar del prestigio que Anati se labró en nuestro país y en Europa, y de los numerosos elogios que ha recibido en muchas publicaciones, no ha contado con ninguna aceptación entre los distintos autores posteriores. Giulio Borgna es otro de los investigadores italianos de cierta relevancia. A este arqueólogo se le debe la introducción de un nuevo concepto en el estudio

de los petroglifos, se trata de la estratigrafía horizontal. Borgna parte del supuesto de que todo artista tiende a situar los grabados en la parte central de los paneles, por lo tanto los motivos situados en el centro serán anteriores a los situados en la periferia (Borgna 1973). A nuestro entender Borgna parte de un hecho no probado, esto es, la inexistencia de una intención compositiva o al menos de cierto ordenamiento de los motivos en los paneles rupestres, es decir, las concibe como una simple yuxtaposición de grabados. Este enfoque puede ser útil si es combinado con otra serie de circunstancias, tales como el análisis estilístico, la pátina de los surcos, etc. Las tesis de este investigador, al contrario de Anati, han contado y cuentan con una gran influencia en posteriores investigaciones.

En 1969 se inicia con Giulio Borgna y su equipo una importante labor por parte del Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica de Pinerolo. Dicha labor ha contribuido de forma notable a la difusión de nuestro arte rupestre en el nivel internacional, con motivo de las distintas *missione* llevadas a cabo en Galicia se publicaron varios artículos en Italia y en nuestro país: García Martínez y Fontanini (1971) y Bessone et al. (1972). Esta labor se ha continuado hasta nuestros días con la organización de una exposición en Italia sobre Arte Rupestre Gallego en el año 2000 y con una publicación divulgativa (VV.AA. 2000), (Seglie y Ricchiardi 2000).

En los años 60 y principios de los 70 triunfan las tesis que atribuyen distintas cronologías a cada tipología de los diseños, estableciendo de este modo, sucesivas fases cronológicas. Pero en la segunda mitad de los 70 aparecen una serie de publicaciones que afirman la sincronización, al menos en muchos de los casos, entre motivos figurativos y geométricos, (Peña Santos 1975 y 1979, Vázquez Varela 1975), Cabaleiro Manzanedo et al. 1976 y Peña Santos y Vázquez Varela 1979). Esta nueva hipótesis se basa en la frecuencia de asociación entre cuadrúpedos y combinaciones circulares, rechazando de este modo las tesis de Giulio Borgna. Ya a finales de los años 70, Álvarez Núñez y Velasco Souto señalan la ubicación de algunos petroglifos en las proximidades de humedales sin entrar en mayor profundidad en este aspecto (Álvarez Núñez y Velasco Souto 1979). En la obra anteriormente citada, (Peña Santos y Vázquez Varela 1979), se pone de relieve cierta relación entre sustrato y localización de petroglifos, en concreto se refieren a la concentración en la mitad occidental de nuestro país de grabados rupestres que habría estado motivada por la presencia de granito de dos micas.

## 1.5. AÑOS 80

Podríamos decir que esta década se inicia con la publicación en el último año de la anterior con una segunda síntesis, esta vez de García Alén y Peña Santos (1980) que podría ser interpretada como el cierre de una etapa donde básicamente se habían clarificado varios aspectos: la cronología de los motivos clásicos del arte rupestre gallego y

la definición de algunas de sus características formales, amén de un notable incremento del corpus de estaciones descubiertas en las dos décadas anteriores. Como decíamos, si esta publicación cerraba una época, también abría una nueva, caracterizada por un claro agotamiento metodológico, donde lo más reseñable es el descubrimiento de nuevas estaciones, lo cual supuso una ampliación hacia el sur del área de mayor concentración de los grabados galaicos. Destacamos la detallada catalogación de Costas Goberna (1985) a partir de la cual se pone de relieve la existencia de una de las zonas de más elevada densidad de petroglifos de todo el Noroeste: el litoral sur de la Ría de Vigo y la publicación de grabados al aire libre en el Norte de Portugal (Silva y Cunha 1986).

## 1.6. AÑOS 90

Durante esta década se asiste a una clara recuperación en el terreno de la investigación. A pesar de lo afirmado por algunos autores (Peña Santos 1998) y a pesar del escaso apoyo económico de la Administración Autonómica a la investigación, en la década de los 90 se multiplica el número de publicaciones sobre temas arqueológicos y en particular sobre arte rupestre. Desde principios de siglo hasta el año 79 el número de publicaciones por año oscila entre 1 y 5, a partir de los años 80 se contabiliza una media de 4,3 publicaciones por año, mientras que en los años 90, concretamente entre 1991 y 1997 la media llega a la 7 publicaciones anuales según datos de Abad Vidal et al. (2000). Aumenta tanto el número de catalogaciones como de estudios teóricos y metodológicos. Pero si nos basamos en los datos de Peña Santos (1998) vemos que entre los 80 y los 90 la diferencia en el número de publicaciones es notable, ya que mientras que en la primera década se contabilizan algo más de 40 publicaciones aproximadamente, entre el 91 y el 97 se superan las 80 trabajos publicados. Las razones de este incremento quizás haya que buscarlas en la presencia de un mayor número de investigadores, provocado por dos factores: cambios de carácter social y de carácter político-administrativo. A partir de los años 70 y sobre todo de los años 80 se incrementa el acceso a estudios superiores y se constituye en la Universidad de Santiago de Compostela la especialidad de arqueología, por otro lado, la pérdida del monopolio de la investigación por parte de los museos y de la universidad provoca que un gran número de investigadores puedan acceder al registro arqueológico con la consiguiente multiplicación de excavaciones en diversos yacimientos, catalogaciones (especialmente de petroglifos) y diversos estudios especializados.

También hay que destacar la gran labor de las empresas de arqueología y grupos de investigación como factor de incremento de las intervenciones en el registro. Lógicamente este panorama tan dinámico ha provocado que se dispare el número de publicaciones, aunque a pesar

de todo insuficientes para dar salida impresa a muchos de los estudios y memorias que siguen sin ser publicados, en parte a causa del escaso presupuesto que las administraciones destinan a asuntos de Patrimonio Arqueológico.

Centrándonos en el campo de la investigación, podemos señalar cuatro aspectos fundamentales abordados en el arte rupestre gallego durante la década de los 90: la Arqueología del Paisaje; estudios artísticos y estilísticos, arqueología espacial o contextual y nuevas propuestas cronológicas.

La Arqueología del Paisaje aplicada a los petroglifos gallegos se inaugura con la publicación por parte de Felipe Criado de *Límites y Posibilidades de la Arqueología del Paisaje* (1993), donde se concibe el arte rupestre como parte de un espacio ordenado acorde a la concepción que del paisaje tenía la sociedad en la que se inscribe. Posteriormente, el equipo formado por Richard Bradley, Felipe Criado y Ramón Fábregas iniciaban una serie de trabajos en esta misma línea teórica y dando lugar a una serie de publicaciones: Bradley et al. 1994a, b, c y 1995. Siguiendo también los principios teóricos y metodológicos de Criado Boado aparecen más trabajos desarrollados en la comarca de Terra de Montes: Santos Estévez (1996, 1998, 1999) y Santos Estévez y Criado Boado (1998, 2000). Estos últimos trabajos se centran especialmente en definir correspondencias espaciales entre distintas escalas de análisis: el panel, las estaciones y el territorio, implicando un incremento de la complejidad de la temática y profundizando en aspectos interpretativos, en cuya senda se sitúa precisamente este trabajo.

Dentro también de la Arqueología del Paisaje, pero con enfoques distintos a los anteriormente mencionados, surgen numerosas publicaciones de las que destacamos a Concheiro Coello y Gil Agra (1994) y Fábregas Valcarce (1999) donde se analiza la relación entre asentamientos de la Edad del Bronce y grabados. También hay que referir los trabajos Filgueiras Rey y Rodríguez Fernández (1994) y Villoch Vázquez (1995) donde se define la relación existente entre túmulos y petroglifos sencillos, especialmente con cazoletas.

En los estudios estilísticos debemos destacar los trabajos de Fábregas Valcarce y Penedo Romero (1994 y 1995), donde se defiende la existencia de similitudes entre al arte del interior de las cistas y el arte al aire libre; en Bradley y Fábregas Valcarce (1996 y 1999) se analizan las relaciones entre arte esquemático y arte rupestre del noroeste y posibles interacciones entre ambos estilos. También dentro de esta línea metodológica pero más centrado en el arte del norte de Portugal destacamos a M. J. Sanches et al. (1998) donde se vuelve al tema de la relación entre asentamientos y arte rupestre. Merecen especial mención, por sus planteamientos innovadores los trabajos de Vázquez Rozas que aparecen definitivamente compilados en *Petroglifos de las Rías Baixas Gallegas* publicado en 1997; en esta obra se abordan un amplio elenco de temas: distribución espacial, procesos técnicos, iconografía, estilos, etc.

## 2. LA ARQUEOLOGÍA DEL PAISAJE

La primera aproximación al paisaje del arte rupestre de Estilo Atlántico la encontramos en Criado Boado (1993), posteriormente aparecen una serie de interesantes trabajos realizados por R. Bradley, F. Criado y R. Fábregas (1993, 1994a y 1994b) y siguiendo la misma línea Santos Estévez (1996 y 1998). Posteriormente se aplican principios teóricos de la Arqueología del Paisaje para el estudio de la organización espacial de los paneles grabados (Santos Estévez y Criado Boado 1998 y Santos Estévez 1999).

La Arqueología del Paisaje goza de una larga tradición en países anglosajones y escandinavos en lo referente a megalitos, asentamientos fortificados, sistemas de cercados de campos o *enclosures*, elementos todos ellos de notable interés para el estudio del espacio social; aunque en lo que a grabados rupestres se refiere la primera aproximación la encontramos en Richard Bradley (1991). En nuestro país los primeros estudios en esta línea son los publicados por Criado Boado, entre los que destacamos: *Arqueología del paisaje y Espacio Megalítico en Galicia* (1989a,b,c), *Megalitos, Espacio Pensamiento* (1989b), *Arqueología del Paisaje: El Área Bocelo-Furelos, entre los tiempos Paleolíticos y Medievales* (Criado Boado et al. 1991) y *Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje* (1993). En este último trabajo se aborda desde la óptica de la Arqueología del Paisaje un análisis espacial de yacimientos encuadrables cronológicamente desde el Paleolítico Superior hasta la Edad Media. Dicha publicación documenta la relación existente entre los distintos yacimientos con las **brañas serranas, líneas de tránsito de ganado semisalvaje** actual, y otros elementos del paisaje mediante el análisis de la visibilidad sobre cuencas húmedas, visibilización de los yacimientos e intervisibilidad de los mismos.

En lo referente al arte rupestre destacaremos una serie de publicaciones que en buena medida han servido de orientación metodológica en nuestro trabajo. En Gran Bretaña es necesario comentar el trabajo de Bradley *Rock Art and the Perception of Landscape* (1991), donde se realiza un estudio sobre el emplazamiento de los grabados rupestres y su complejidad. Este estudio es desarrollado en las zonas de Argyll, al Oeste de Escocia, y en Northumberland al Noreste de Inglaterra; en ambas zonas se han extraído conclusiones similares en lo referente al paisaje con petroglifos. Las rocas con grabados suelen encontrarse en puntos de especial visibilidad (*"viewpoints"*), y vinculados a senderos o a las principales rutas de acceso a áreas fértiles, concentrándose en particular en aquellos puntos donde convergen esas rutas. Por otro lado también se ha revelado cómo los grabados más complejos se encuentran en las zonas más altas y los más sencillos en las bajas del mismo valle. Como hipótesis interpretativa para esta distribución, se plantea que los grabados más complejos se situarían allí donde los contactos entre grupos humanos fuesen más variados y especialmente donde las gentes no estuviesen normalmente en



esos lugares simultáneamente, es decir, grupos nómadas. De este modo el arte rupestre al aire libre pudo ayudar a regular el acceso a los recursos y hacer valer los derechos de la comunidad sobre los mismos.

Sin duda el enfoque de Bradley sobre el concepto *paisaje* difiere en cierta medida con el utilizado por Criado Boado. Para el autor británico el paisaje contiene muchos funcionalistas, donde al fin y al cabo, aunque el arte rupestre es un recurso simbólico, su finalidad es puramente funcional y delimitadora. En cambio para el autor gallego, el paisaje se desprende de la carga positivista, el arte es un recurso para crear sentido, para ordenar el espacio, para generar un paisaje simbólico y, por lo tanto, para ser comprensible para la comunidad que lo ocupa. La línea teórica de mi trabajo se inclina más por este último enfoque, ya que considero como fundamental para cualquier comunidad humana el convertir el espacio en algo ordenado y con sentido como condición *sine qua non* para interactuar con él y para posibilitar las relaciones sociales. El resultado de dicha interacción que los genera el paisaje arqueológico.

Centrándonos en Galicia señalaremos varias publicaciones. Criado Boado (1993a), sostiene que a partir de la Edad del Bronce, una de las épocas que abordará el presente trabajo, se puede empezar a hablar de un **paisaje parcelado** donde los petroglifos son **hitos espaciales** que construyen un tipo específico de paisaje. Las rocas grabadas aparecerían vinculadas a áreas deprimidas o pequeñas cubetas, estas zonas servirían como reserva de pasto durante la sequía estival y serían aptas para reunir animales y mantenerlos controlados. Este tipo de emplazamiento guardaría ciertas similitudes con el paisaje con asentamientos de la Edad del Bronce pero sin petroglifos constituyendo dos formas de articular y configurar el mismo tipo esencial de paisaje social.

También, en lo referente al arte rupestre gallego, en Bradley et al. (1994a y 1994b) se establece una distribución geográfica diferente para la tipología de los grabados rupestres, mientras las estaciones próximas a las rías son más ricas en motivos abstractos las situadas hacia límites con las tierras altas contienen más representaciones de ciervos. Por otro lado, en un nivel espacial más concreto, los autores señalan la ubicación de los petroglifos con armas y grandes cérvidos en emplazamientos más prominentes y panorámicas más amplias. El arte rupestre aparecería como respuesta de ciertas sociedades itinerantes a la necesidad de definir sus derechos de acceso al territorio, sobre todo en zonas de ecología diversificada, los petroglifos funcionaron como un sistema de **apropiación del espacio**.

La concepción del arte rupestre como recurso para la socialización o apropiación del espacio constituye nuestro planteamiento de partida, aunque es necesario aclarar qué se quiere decir cuando empleamos el término *apropiación*, ya que éste no siempre ha sido utilizado con el mismo significado. El concepto apropiación no lo emplearemos como equivalente a *adueñarse de algo* o convertir en propiedad, sino en su acepción de *incorporar un es-*

*pacio cualquiera al ámbito social*, es decir apropiar en el sentido de socializar.

## 2.1. PAISAJE Y ARQUEOLOGÍA

El término *Arqueología del Paisaje* se ha convertido, tanto en su aspecto de ámbito de estudio como de enfoque teórico-metodológico, en lo suficientemente ambiguo como para que en muchas ocasiones llegue a ser un término simplemente vacío a causa de un proceso de excesiva vulgarización. La razón de esta ambigüedad es que la expresión Arqueología del Paisaje no implica *per se* una teoría, o una metodología concreta, el paisaje es simplemente un ámbito de trabajo, que puede ser abordado, según que investigadores, de formas distintas y, en ocasiones, incluso contradictorias. En definitiva podríamos emplear las palabras de J. Vicent cuando define la Arqueología del Paisaje como un conjunto de enfoques metodológicos cuyo rasgo común es la investigación de la articulación de las sociedades con su entorno (Vicent García 1998: 165, Vicent García et al. 2000). Ante la proliferación de numerosas publicaciones en las que se emplea este concepto, es cada vez más importante definir qué queremos decir cuando empleamos el término *paisaje*.

La definición de paisaje que mejor se adecua a la empleada en este trabajo es la formulada por F. Criado (1989c y 1993a) y que sintetiza como “el espacio percibido”. Frase que con el paso del tiempo, como suele ocurrir con las palabras, a fuerza de ser repetida se va vaciando de contenido y necesita ser explicada siguiendo la obra de dicho autor. Este investigador sostiene que existen al menos tres formas de entender el paisaje, una empirista en la que el paisaje es una realidad ya dada, una sociológica que sostiene que es el medio y producto de los procesos sociales y una tercera sociocultural, que es la que aquí seguimos, que no entra en contradicción con la anterior pero concibe el paisaje como la “objetificación de las prácticas sociales tanto de carácter material como imaginario”. Por ello se considera como el objetivo último de la Arqueología del Paisaje el “deconstruir los paisajes sociales: esto es: descomponer los mecanismos mediante los cuales las tecnologías espaciales y arquitectónicas producen el espacio doméstico reproduciendo el sistema de poder; mostrar de este modo, que el espacio construido es el producto de una especie de mecanismos de representación, de sistemas mecánicos de reproducción que, en principio, no son aparentes para el observador ni para el participante, y, al final, cuestionar esas tecnologías de domesticación del espacio, que son dispositivos conceptuales antes que efectivos, discursivos antes que materiales, que configuran el espacio en el sistema de saber para permitir que éste sea compatible con el sistema de poder” (Criado Boado 1999: 2).

Siguiendo este último posicionamiento podemos afirmar que el paisaje empieza a ser creado cuando es pensado, es decir, antes de su efectiva transformación

material. El dotar de significado a ciertos *monumentos* naturales<sup>3</sup> a causa de su emplazamiento o particular morfología a través de la toponimia o de la vinculación de estos puntos con hechos míticos o legendarios es una forma de construir un espacio con sentido, en definitiva, un espacio ordenado. Es decir, antes de proceder a transformar materialmente el espacio, éste es pensado y percibido por el grupo social que lo ocupa. Sin duda, la forma en que cualquier espacio es ocupado y construido ha de ser de un modo u otro consensuado por la comunidad ocupante o bien impuesta por un sector dominante y permitido por el sector social dominado. El proceso de transformación del espacio no es una suma de hechos aislados, aleatorios o fortuitos sino que al menos, cualquier transformación irreversible o prolongada en el tiempo, como puede ser el emplazamiento de un asentamiento, la construcción de una tumba o un área ritual, ha de ser compatible con la cultura o con el *espíritu colectivo* de la comunidad que hace uso de ese espacio.

Una comunidad recién llegada a un territorio desconocido, se encontraría en medio de una naturaleza salvaje y desordenada, con la llegada de este primer grupo humano, para hacer posible la vida social, sería necesario definir qué lugares son apropiados para asentarse y cuales no, lógicamente en esta decisión nos encontramos con el evidente condicionante de la naturaleza del entorno. Una vez decidido el lugar de asentamiento ya nos encontramos ante el primer ordenamiento del espacio, ante la división del mundo entre dos partes opuestas: lugares ocupables y no ocupables.

Pero la división del espacio no tiene lugar de forma arbitraria o aislada, sino que es regulada por un código que hace posible la compatibilidad de los distintos ámbitos de la cultura y entre ellos el del paisaje y el del espacio. Entonces la pregunta surge inevitablemente ¿Cómo es posible conocer la concepción que del espacio podría tener una cultura ya extinta?. En mi opinión sólo es posible a través del empleo de modelos antropológicos, para ello se parte de la hipótesis de que existe una estrecha relación entre el sistema subsistencial, el social y el cultural, tal y como sostiene la teoría marxista. Dicho principio, de forma intuitiva o más o menos explícita ha sido utilizado a lo largo de la investigación arqueológica desde sus inicios. El empleo de modelos antropológicos o en su defecto de paralelismos etnográficos es, por ejemplo, lo que permite pensar que los autores de las pinturas franco-cantábricas eran cazadores-recolectores, ya que, del análisis directo de la cultura material que nos dejaron no es posible de-

rivar o interpretar el sistema subsistencial, lo mismo se puede decir para otras culturas arqueológicas. Un claro ejemplo de esto es el arte rupestre, en el que las piedras decoradas no dicen prácticamente nada por sí mismas, salvo las evidentes obviedades, y sobre todo si partimos de la concepción de que en el arte rupestre, como arte, tiene mayor peso el aspecto connotativo que el denotativo.

## 2.2. ARTE RUPESTRE Y ESPACIO

Hemos planteado que los monumentos y en concreto el arte rupestre constituían un recurso simbólico para ordenar el espacio. Con palabras de Cruz Berrocal, podríamos decir que el arte es una herramienta social en manos de un grupo concreto, con autoridad para introducir cambios o por el contrario mantener las formas existentes (2005: 76). Sabemos que este tipo de arte es especialmente importante en sociedades con asentamientos no permanentes donde es necesario, para definir un territorio, la existencia de puntos fijos y visibles en contraste con los asentamientos no permanentes. En el caso de Galicia, es curioso observar como el momento en el que se realizan la mayor parte de los petroglifos es en la Prehistoria Reciente (2500-500 a. C.), momento en el que las tumbas se vuelven invisibles o cuando menos muy poco destacadas en superficie<sup>4</sup>.

Estos puntos fijos en el espacio se distinguen por no cambiar con el tiempo. Indudablemente tuvieron que ser puntos de referencia en el paisaje y como más adelante veremos, durante la Edad del Bronce y la Edad del Hierro se sitúan en las *fronteras* no sólo en el sentido más funcional, es decir, como delimitadores de recursos, sino también como fronteras simbólicas en los límites de dispersión de los asentamientos y de los espacios domésticos separándolos del espacio deshabitado, o no domesticado. Precisamente estos últimos, que podríamos calificar como *espacios salvajes*, fueron considerados como lugares neutrales, como tierras de nadie o de transición, lo cual responde al concepto de la *frontera como espacio* en el mundo indoeuropeo, lugar propicio para el contacto con el más allá y donde tienen lugar las actividades de mayor trascendencia simbólica como es la administración de justicia, ritos de paso, elección de los líderes sociales, etc.

Pero para una mejor comprensión de lo que ha supuesto la Arqueología del Paisaje en los estudios de arte rupestre, es preciso comentar trabajos precedentes que han sentado las bases de mi actual línea de estudio.

Habría que destacar el trabajo epistemológico de Felipe Criado (1993a) donde se sintetiza parte de su pen-

<sup>3</sup> O también llamados monumentos salvajes (Criado Boado 1993).

<sup>4</sup> Otro tema que no vamos a analizar es el de los enterramientos de la Edad del Bronce en túmulos, pero debemos decir que en Galicia aún no se ha probado que los construidos en época Neolítica hayan sido usados como enterramiento en épocas posteriores a pesar de haber sido hallados fragmentos de cerámica campaniforme, es perfectamente posible que se trate de restos de actividades rituales de otro tipo. Otro tema es el uso de pequeños túmulos que apenas sobresalen del suelo y cuya monumentalidad sería equiparable a la de los petroglifos. Recomendamos la publicación de Parcero Oubiña (1997) sobre la excavación del túmulo de San Cosme (Mos) donde se observa un intencional y considerable rebaje en la altura de un túmulo posiblemente Neolítico para su posible uso como enterramiento en la Edad del Bronce.

samiento. En él se aclara que existen básicamente tres formas de entender el paisaje y que ya definimos en su momento en este mismo trabajo. Una primera *empirista* en la que el paisaje aparece como una realidad ya dada; una segunda *sociológica* que lo explica como el medio y el producto de los procesos sociales, que es la seguida por Juan Vicent (1991) y para el ámbito del arte rupestre destacaría a Cruz Berrocal (2005) y una tercera *sociocultural* que es la defendida por dicho autor. Siguiendo a Foucault (1978, 1980), sostiene Criado Boado (1993: 3) que las técnicas del poder se han empleado y se emplean para la construcción de un determinado tipo de espacio para construir una sociedad concreta. A partir de esto se pueden derivar una serie de consecuencias:

1. Existe una íntima relación entre espacio, pensamiento y sociedad, por lo tanto la estrecha dependencia entre estos tres ámbitos no es algo exclusivo de sociedades jerarquizadas y modernas, sino que esta interdependencia existiría en cualquier sociedad sin clases.
2. El espacio en lugar de ser algo estático y natural es una construcción social enraizada en la cultura y sujeta a los cambios de ésta.
3. El concepto de espacio que utiliza el sistema de saber-poder al cual pertenecemos, puede influir en el estudio de otros espacios diferentes al nuestro. Esto pone de relieve el peligro de considerar válido el hecho de aplicar una *lógica natural* al estudio ya no sólo del espacio, sino de cualquier ámbito del pasado. Esta presunta lógica o sencillamente llamada, unas veces ingenuamente y otras no tanto, *sentido común*, que no sería otra que la generada por nuestra sociedad burguesa que contempla el espacio en función de una racionalidad económica maximizadora de beneficios, lo cual entra en clara contradicción con concepciones de sociedades tradicionales. Otra de las inferencias más notables de la forma de pensamiento moderna en el estudio de otras culturas es el exceso de parcelación cronológica, que en definitiva no sirve para otra cosa que para dificultar o impedir el estudio de auténticas regularidades espaciales que reflejan una determinada concepción del paisaje<sup>5</sup>.
4. Por lo tanto, se propone asumir la preponderancia del espacio sobre el tiempo, es decir, concebir el paisaje como un punto de llegada, producto de un proceso acumulativo, esto permite observar regularidades en el uso del territorio que se prolongan mientras pervive un mismo sistema sociocultural.

5. Ante esto, surge el problema de presentar una alternativa. La respuesta está en la aplicación de modelos antropológicos, pero no de carácter particularista sino formulaciones de modelos teóricos y por lo tanto lo suficientemente generales como para ser aplicables a tipos de sociedad similares independientemente de su ubicación geográfica y cronológica. Derivado de los estudios de P. Clastres y C. Lévi-Strauss, Criado Boado propone cuatro actitudes principales de la humanidad frente a la naturaleza: pasiva, participativa, activa y destructiva; que repercute de forma decisiva en la construcción de los distintos modelos de paisaje en los cuales nos inspiramos para proponer las distintas estrategias de construcción del paisaje a través del arte rupestre y otras construcciones de carácter ritual y que en el apartado dedicado a la metodología expondremos.

El arte rupestre como artefacto que sirve para comunicar y que está fijo en el espacio es un elemento más que apropiado para construir paisaje y así ha ocurrido en numerosas culturas de todo el planeta (Seglie 2000). En sociedades prehistóricas, por lo tanto en sociedades donde la información se registra en la tradición oral y en el arte, y sobre todo en comunidades no sedentarias, el recurso al que se recurre para ordenar el espacio es por medio de la construcción de hitos que introducen discontinuidades. La colocación de señales en el espacio, puede llevarse a cabo de varias formas distintas en función del sistema cultural de cada sociedad, y que no siempre son encuadrables dentro de los compartimentos cronoculturales que en arqueología solemos utilizar, los recursos a los que nos referimos son los siguientes:

1. Utilizando elementos de la naturaleza sin cambiarlos, los ya mencionados monumentos salvajes. Estamos hablando de una "actitud pasiva" ante la naturaleza, tal y como es aplicado este concepto por Criado Boado (1993), propia de sociedades que apenas transforman el entorno. Es necesario decir que el empleo de los monumentos salvajes continúa a lo largo de la prehistoria en sociedades que sí transforman el paisaje, pero éstos elementos naturales pasan a ser un recurso más que se apoya en monumentos contruidos. Este tipo de actitud pasiva sería la propia de sociedades cazadoras primitivas no especializadas.
2. Alterando parcialmente los soportes naturales, normalmente a través del arte rupestre que se ubica en lugares sino ocultos sí en sitios poco señeros<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Un ejemplo ilustrativo podría ser el de tratar de comprender el paisaje de una ciudad actual sin tener en cuenta su casco histórico por el hecho de haber sido construido y diseñado en una época anterior a la nuestra.

<sup>6</sup> Un ejemplo ilustrativo sobre este tipo de actitud ante el paisaje es el caso de algunos grupos de aborígenes australianos que realizan su arte con arenas u otros materiales de color sobre el suelo y que más tarde es borrado sin dejar rastro.



Fig. 1.1. Ribeira de Piscos (Foz Côa). Los grabados rupestres se sitúan a lo largo de profundas cañadas

Lo destacado en el paisaje sigue siendo el monumento salvaje y el arte pintado o grabado que se sitúa en cuevas, abrigos o en profundas cañadas como ocurre con los conjuntos de Foz Côa<sup>7</sup>, fuera, en definitiva, de lugares de tránsito o con tránsito dificultoso (Fig. 1.1). Un hecho significativo es que mientras el arte de la prehistoria reciente fue conocido por la cultura tradicional, como así lo refleja el folclore a él asociado, el arte paleolítico en cueva o al aire libre ha sido totalmente ignorado.

3. Transformando parcialmente el soporte, pero eligiendo rocas más señeras, como sería el caso del arte esquemático de la Península Ibérica (Martínez García 1998, Fairén Jiménez 2003) o el del área del Alto Ribadetejo (Oosterbeek et al. 2002) o ubicando el arte en puntos no tan destacados pero de uso más o menos frecuente, como por ejemplo a lo largo de líneas de tránsito o al pie de formas fisiográficas destacadas como es el caso del arte rupestre gallego. De este modo estaríamos ante un *paisaje domesticado*, que también lo fue a través de los túmulos y megalitos que responden a una filosofía similar pero siguiendo una estrategia diferente, el monumento tumular o el dolmen, obviamente se hacen notar en el paisaje, pero son formas de construir que imitan formas naturales: pequeñas lomas o afloramientos rocosos y que por otro lado, tanto en el caso del arte rupestre al aire libre como en el caso de los túmulos, sin un continuado cuidado, acaban mimetizándose al ser invadidos por la vegetación. Lo cual es un factor que conlleva una serie de implicaciones de gran trascendencia para comprender la monumentalidad en la prehistoria reciente y sobre lo que volveremos

más adelante. Todas estas estrategias de emplazamiento del arte producen un cambio en el paisaje prácticamente irreversible.

4. A través de la arquitectura permanente con materiales imperecederos y sin ser ocultos por masas tumulares o de otro tipo. Aparecería, por tanto, lo que comúnmente conocemos por *templo*; propio de sociedades jerarquizadas y más concretamente de sociedades estatales. Es curioso observar como el arte rupestre comienza su decadencia o incluso desaparición con la llegada de las sociedades estatales o protoestatales. Se podría argüir contra esto que existen petroglifos de Época Medieval, pero los grabados rupestres medievales quizás ya no puedan ser calificados como arte, ya que su carácter es eminentemente funcional, en este caso de comunicación, es decir, más cerca de lo que entendemos por escritura. Al menos en el Noroeste Peninsular, este tipo de insculturas pasan a ser meros demarcadores de territorios sin ninguna dimensión o intención de representar.

Todas estas estrategias de construcción del paisaje a través del arte, coinciden *grosso modo* con distintos tipos de sociedad y de cultura. Estos cambios de estrategia a través de la historia obedecen sin duda a transformaciones sociales y cambios de mentalidad y por lo tanto de actitud ante el paisaje. Pero también tiene que ver con la distinta concepción que de lo sagrado y de lo ritual tenían las distintas culturas, que ciertamente es un aspecto estrechamente conectado con los conceptos de espacio y de paisaje. En nuestro trabajo nos vamos a centrar en la segunda forma de construcción del paisaje y brevemente trataremos de interpretar el porqué de esta forma de entender los espacios rituales o de especial contenido simbólico. Pero queda todavía por explicar porqué consideramos los lugares con arte rupestre como de especial contenido simbólico o áreas rituales.

## 2.3. ARTE RUPESTRE Y FORMA

Siguiendo la hipótesis de la compatibilidad entre los códigos que rigen la forma del paisaje y la monumentalidad y los que regulan la sociedad, podemos dar un paso más y proponer también una correspondencia entre dichos códigos y los que conforman el modo de representar en arte rupestre.

De este modo, en sociedades que apenas alteran el paisaje o que lo modifican discretamente, con monumentos salvajes o poco destacados, es decir, sociedades de cazadores recolectores o agricultores incipientes, que en el Viejo Mundo denominaríamos de tipo Paleolítico o

<sup>7</sup> Aún así habría que mencionar algunas salvedades, como es el caso de grabados de gran tamaño que son divisibles desde cierta distancia como son conocidas en Foz Côa (VVA. 1998) o en Mazouco (Balbín Behrmann y Alcolea González 1994). Aunque es necesario aclarar que la tendencia no es ésta y que los grabados paleolíticos portugueses no son visibles desde larga distancia a causa de su emplazamiento en estrechas cañadas. Por otro lado, el empleo de intencionales superposiciones restan nitidez a las composiciones y es necesario un acercamiento detenido para identificarlos, a esto hay que añadir el uso de la técnica de la incisión que genera surcos tan finos que ni recién ejecutados serían cómodos de ver incluso a media distancia.



Neolítico Antiguo, suelen corresponderse con un arte que tampoco modifica el objeto representado, suele ser un arte figurativo naturalista o subnaturalista, en el que la figura humana suele tener un papel modesto, en el que la naturaleza protagoniza las escenas, pensemos en el arte Franco-Cantábrico o en el arte de Tassili, aunque en el segundo caso, por tratarse de una sociedad neolítica, el humano cobra mayor importancia y las figuras son menos naturalistas que en el arte Paleolítico (Fig. 1.2.). Groenen (2000) llama la atención sobre el esquematismo y sobre a zoomorfización de la figura humana en el arte paleolítico, que en mi opinión bien podría interpretarse como un expresión más del valor de la naturaleza frente a la cultura. Por otra parte otro hecho que constata dicho autor es el aprovechamiento de las formas naturales del soporte, que lejos de ser una materia *inerte* actúa como imposición de la forma que el artista aprovecha para conseguir una plena integración entre la forma natural y la parte artística. En cambio en culturas en las que la alteración del medio es más evidente y la naturaleza es transformada en mayor medida, la imagen de la misma también sufre una transformación al ser plasmada, aparecen entonces las representaciones estilizadas y esquemáticas, que generalmente se corresponden con sociedades de agricultura desarrollada, más o menos jerarquizadas y de asentamiento en alguna medida estable, en otras palabras, sociedades que en Europa encuadramos en el Megalitismo, Edad del Bronce y Edad del Hierro, recordemos sin más los grabados de Valcamónica o los de Tanum en Suecia<sup>8</sup>. Esquemáticamente podríamos presentar las correspondencias entre sociedad y arte rupestre del modo que sigue:

	Cazadores-recolectores (Paleolítico Superior)		Agricultores primitivos (Neolítico)		Campesinos (Neolítico Final, Edad del Bronce y Edad del Hierro)	
Cosa representada	Naturaleza	Cultura	Naturaleza	Cultura	Naturaleza	Cultura
Forma de representación	Naturalista	Esquemática	Naturalista o Esquemática	Naturalista o Esquemática	Esquemática	Naturalista




Fig. 1.2. Correspondencias estructurales entre sociedad y arte rupestre

Asimismo también se advierten, a grandes rasgos, correspondencias entre el tipo de sociedad y la mayor o menor presencia de elementos de la cultura (artefactos y humanos) y de la naturaleza (animales fundamentalmente), lo cual nos puede estar reflejando de forma indirecta el papel de cada esfera en la concepción del espacio y por lo tanto en la construcción del paisaje, es decir, en sociedades que transforman en mayor medida el entorno, en líneas generales, el ser humano y los artefactos tienen mayor presencia en el arte. Esquemáticamente puede expresarse del modo que sigue:

	Cazadores-recolectores (Paleolítico Superior)		Agricultores primitivos (Neolítico)		Campesinos (Neolítico Final, Edad del Bronce y Edad del Hierro)	
Cosa representada	Naturaleza	Cultura	Naturaleza	Cultura	Naturaleza	Cultura
Presencia en el panel	+	-	Equilibrio		-	+




Fig. 1.3. Presencia de la naturaleza y la cultura en el arte rupestre

En todo caso hay que tener presente que en estas tablas se presentan las principales *líneas de fuerza* que rigen el arte rupestre. Obviamente cada arte se ajustará a uno de estos modelos con mayor o menor precisión y no debe tomarse como un molde rígido, de hecho es posible que exista un estilo de arte realizado por agricultores primitivos en los que los elementos de la cultura tengan mayor peso que los de la naturaleza y que ese equilibrio no esté tan claro, pero debemos tener presente que estamos hablando de modelos, es decir, de generalidades y tendencias. Pero en lo que atañe al arte rupestre gallego, que estudiaremos en el presente trabajo, es decir, los petroglifos de la Edad del Bronce y del Hierro podemos encuadrarlos en el modelo de arte rupestre de agricultores desarrollados.

<sup>8</sup> Las distintas formas de concebir el espacio entre sociedades cazadoras y sociedades que transforman el medio de forma efectiva, es explicado de forma muy gráfica por Deleuze y Guattari (1980) al emplear los términos de espacio liso y espacio estriado y aplicado al espacio rupestre por Azevedo Netto (2000). Éste último explica que: “A concepção de espaço liso é vista como um espaço aberto, exterior ao próprio homem e suas estruturas, com direcionamento linear, não possuindo características de dimensionalidade ou metricidade.” En cambio la concepción de espacio estriado “está ligada à metricidade, delimitação de fronteiras, onde a linearidade desaparece dando lugar ao cruzamento deste espaço” Azevedo Netto (2000: 50).

## PARTE II. Aspectos metodológicos

### CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA

*Sus vigilantes preferidos eran los que se pegaban a las rejas y, no contentos con la débil iluminación nocturna de la sala, le enfocaban continuamente las linternas que ponía a su disposición el empresario.*

*Un artista del hambre. Franz Kafka*

En el siguiente capítulo definiremos los distintos aspectos que se consideran necesarios analizar para la definición de un estilo o estilos en arte rupestre. Partimos del planteamiento de que los ámbitos de análisis que se van a abordar, no existen *per se*, sino que se trata de unidades de análisis mínimas, propuestas por el investigador, dichos ámbitos no preexisten a la investigación, pero pueden corresponderse de algún modo con los eslabones de la cadena de opciones que el artista ha de tomar hasta la obtención del producto final.

Este procedimiento se inspira en la propuesta de Cobas Fernández y Prieto Martínez (1999) para el estudio de la cerámica de la prehistoria reciente y que denominan Cadena Tecnológico-Operativa, que dichas autoras definen como: "...un útil analítico-interpretativo que permite una descripción ordenada del registro arqueológico, dentro de la cual se engloban las instancias y circunstancias que determinan el proceso de elaboración de los elementos cerámicos." La noción de *cadena operativa* es usada por Léroï-Gourhan (1965) como útil para la definición de tipologías líticas, pero siguiendo las propuestas planteadas por Prieto y Cobas prefiero considerar la cadena tecnológico-operativa como un útil analítico-interpretativo y no meramente descriptivo (Prieto Martínez 1993 y Cobas Fernández 1997). En el presente trabajo trataremos de adaptar las ventajas que este instrumento de trabajo puede aportar a la resolución de la problemática y a la definición de las características que los grabados rupestres presentan. En realidad no vamos a definir la cadena tecnológica operativa de un arte rupestre concreto, pero sí nos vamos a servir de ciertos instrumentos metodológicos para describir los distintos aspectos que los estilos de arte rupestre presentan para ser analizados.

#### 1. PROBLEMÁTICA PREVIA

Uno de los problemas que se plantean a la hora de afrontar el tema del arte rupestre al aire libre, es la falta de contexto arqueológico evidente. En otras palabras, el arte rupestre gallego, aunque sí aparece en un contexto arqueológico, éste precisa ser definido y para ello han de afrontarse una serie de cuestiones. El primer problema es la ausencia, en la práctica totalidad de los casos, de una

relación estratigráfica directa entre las rocas grabadas al aire libre y entidades arqueológicas datables.

El segundo es la definición de un contexto arqueológico y espacial del petroglifo, es decir, averiguar dónde se encontraba el petroglifo en la época en la que fue grabado, ya que si bien la roca ha permanecido en el mismo sitio desde que fue trabajada, el entorno natural y arqueológico ha variado. Es necesario, por lo tanto, reconstruir el paisaje en la medida que la información disponible nos lo permita.

En tercer lugar delimitar el registro arqueológico a analizar. Si se estudian conjuntamente petroglifos pertenecientes a ámbitos cronoculturales dispares el resultado será poco clarificador. Los conjuntos insculóricos a analizar serán aquellos compuestos por diseños que de forma recurrente compartan panel y posean características formales compatibles. Una de las fórmulas de control para comprobar que cierto grupo de grabados poseen una unidad estilística, es observando el resultado del análisis, si la definición del estilo es excesivamente difuso o de límites poco definidos debemos pensar que estamos ante un grupo heterogéneo y, por lo tanto, no constituye un conjunto a analizar válido, si por el contrario el conjunto de características formales aparece bien definido y delimitado podemos pensar que estamos en el camino acertado.

Este presupuesto nos permite, en una primera aproximación, seleccionar el registro arqueológico a analizar. Nos referimos a que es posible seleccionar ciertas superficies grabadas para abordar un primer análisis que nos permita confirmar que los petroglifos analizados pertenecen a un mismo estilo. Es necesario aclarar que, como más adelante veremos, la presencia de determinados motivos grabados no proporciona información suficiente que nos permita definir su adscripción cronocultural ni mucho menos el estilo al que pertenece. En cambio, es muy común que la presencia de círculos concéntricos en una superficie granítica del Noroeste o incluso de la Península Ibérica, automáticamente sea la base para atribuir una cronología de la Edad del Bronce o que la presencia de una cruz acredite la pertenencia a la cultura cristiana. Esta forma de atribuir una cronología al arte rupestre carece de un fundamento metodológico claro, ya que, dichos procedimientos sólo serían posibles en casos excepcionales, como por ejemplo, una representación de un elemento de

la cultura material de cronología clara o una figura abstracta lo suficientemente compleja como para hacer muy improbable su aparición en dos culturas distintas sin posibilidad de conexión. Este no es el caso del arte rupestre gallego y sospecho que tampoco lo es en la mayoría de los casos del arte de la prehistoria reciente, en los que los motivos más comúnmente utilizados son un reducido número de diseños geométricos no excesivamente complejos y/o representaciones estilizadas de elementos de la naturaleza o de la cultura.

Pero como paso fundamental para definir cualquier estilo es necesario definir qué aspectos del mismo son los que lo caracterizan. Dichos aspectos deberán, por lo tanto, ser convertidos en ámbitos de análisis.

## 2. ÁMBITOS DE ANÁLISIS

Para conseguir nuestro propósito inicial, es necesario enumerar aquellos ámbitos por los que debe discurrir nuestro estudio. Se entiende por ámbito de análisis a cada uno de los aspectos perfectamente delimitables, analizables de forma independiente y que conjuntamente componen un determinado estilo. Dichos ámbitos deben ser divididos en dos niveles o escalas:

El primer nivel atañe al espacio interno de la roca; el análisis del mismo nos llevará a definir el **estilo** propiamente dicho. Dentro de este nivel estudiaremos los motivos y los Elementos Formales Básicos (EFB) que los constituyen y que, en combinación con el soporte, configuran los paneles que dan lugar a contenidos temáticos y a grupos iconográficos, o lo que es lo mismo, a formas recurrentes a través de las cuales se expresan los mismos contenidos.

Para el estudio del segundo nivel debemos alzar la vista y desplazarnos por el entorno de la roca, se trata de analizar el espacio de las estaciones o grupos de rocas lo cual nos posibilitará definir el modelo de emplazamiento o conjunto de principios estructurales que rigen dicho espacio. En otras palabras, se trata de definir de qué forma contribuye el arte rupestre a construir un determinado **paisaje**, que debemos considerar como un aspecto definitorio del estilo.

Dentro de este segundo nivel, que será abordado de forma separada, tenemos la distribución del arte rupestre a escala **zonal** y **comarcal**, paso necesario para analizar la territorialidad de las sociedades vinculadas a un determinado estilo de arte grabado.

En el siguiente cuadro se sintetizan los diferentes ámbitos de análisis que abordaremos para el estudio de los estilos.

Nivel de análisis	Ámbito	Resultado
Espacio interno de la roca	Elementos formales básicos	Estilo
	Motivos	
	Paneles	
	Temática	
Espacio externo a la roca (paisaje)	Emplazamiento Modelo de emplazamiento	Territorialidad
Espacio regional	Sistemas de Estaciones	

Procedamos entonces a precisar el contenido de cada uno de los ámbitos a analizar, empezando por el espacio interno de la roca y siguiendo por los aspectos periféricos o relativos al emplazamiento, entorno, distribución, etc.

### 2.1. ESPACIO INTERNO DE LA ROCA

#### 2.1.1. Elementos formales básicos

Consideramos como elemento mínimo de análisis los denominados *elementos formales básicos* (EFB), que son aquellas formas mínimas a partir de las cuales se construyen los diseños. La definición de los EFB y de sus posibilidades de combinación sólo afectan a la generación de diseños geométricos abstractos y no a los figurativos no geométricos.

Como elementos básicos, éstos no se pueden descomponer en unidades más simples y su número es limitado. Estas formas elementales suelen ser el punto, la línea simple, el círculo, el triángulo, etc., aunque dentro de cada estilo el número de EFB es limitado. La combinación de éstos, según un limitado número reglas, hacen posible la generación de diseños. Estos EFB, sólo tienen un sentido combinándose entre sí, es decir, estableciendo una analogía con el terreno de la lingüística podríamos considerarlos como los *fonemas* del arte rupestre. Debido a lo limitado del número de EFB, son realmente las posibilidades de combinación entre sí las que pueden ser consideradas como definitorias, ya que es muy posible que dos estilos diferentes coincidan en los mismos EFB, pero es más difícil, aunque no imposible, que coincidan también en las reglas de combinación.

#### 2.1.2. Motivos

Podemos diferenciar los motivos según su grado de complejidad, así tenemos los *motivos simples*, que son aquellos formados por un sólo elemento formal y los *motivos compuestos* que son los formados por varios elementos.

Podremos saber si una figura es o no un motivo, y lo podemos aislar o distinguir de los demás, si se repite de forma similar en varios paneles o incluso en el mismo panel; por ejemplo: un círculo simple con cazoleta central podría considerarse como un sólo motivo y no como dos (cazoleta y círculo), si encontrásemos de forma reiterada esta misma combinación de EFB. Para el caso del Estilo Atlántico gallego, casi nunca aparecen los círculos simples sin cazoleta central, esto nos lleva a pensar que el círculo simple no parece constituir un motivo por sí mismo, ya que éste suele

aparecer, en la inmensa mayoría de los casos, con punto central. En cualquier caso, definir motivos, aunque ha de ser una tarea debidamente argumentada, no deja de ser una labor con cierto grado de subjetividad.

Podemos considerar un motivo como producto de la primera articulación entre elementos formales básicos dando lugar, de este modo, a los *monemas* que, si seguimos con el paralelismo lingüístico, poseen ya significado y además, al contrario de los EFB, su número es indefinido. Caracterizar los motivos de un estilo, es un paso importante en la delimitación del mismo, aunque estemos lejos aún de su completa definición. Hasta el presente, en la arqueología gallega, algunos investigadores en arte rupestre han recurrido a la intuición para sostener que dos obras pertenecen al mismo estilo artístico, ya que, muchas veces el estilo se identifica por un *extraño aire de familiaridad* sin que exista coincidencia en los motivos decorativos. En el presente trabajo trataremos de superar esta fase intuitiva, que ha generado demasiada incertidumbre, para proponer una mayor objetividad a la hora de definir estilos. Para ello será necesario analizar con profundidad los motivos y la forma en que éstos son generados, con este fin serán clasificados en función de los siguientes aspectos:

**Forma de representación.** Se define a partir de la relación existente entre el elemento representado y su representación material, así los diseños pueden ser:

- *No figurativos* cuando no es posible identificar el referente al que alude. Lo cual no quiere decir que el artista, que plasmó dicha figura, no tuviese la intención de representar algún elemento identificable. En ocasiones un exceso de estilización o de geometrización de una figura puede dar lugar a lo que a nuestros ojos se presenta como no-figurativo. Hay que tener en cuenta que hay elementos de la naturaleza o de la cultura material que propician la generación de figuras aparentemente abstractas, como puede ser un poblado, un río, etc. No hay que olvidar que en el arte primitivo no existe, por regla general, una separación clara entre representación y concepto representado, por lo que se suelen tomar formas existentes en la vida material para construir figuras artísticas, otro problema es que en la actualidad no las identifiquemos
- *Figurativos* cuando es posible de modo intuitivo reconocer el modelo representado. Dentro de este grupo los diseños pueden ser *naturalistas* cuando buscan representar fielmente el modelo, *estilizados* si conservan volumen o contorno simplificado y *esquemáticos* si la representación se limita a sus líneas esenciales y más significativas. Las formas estilizadas ayudan a delimitar con más claridad los distintos estilos, especialmente con respecto a las formas esquemáticas, ya que éstas últimas reducen las figuras a sus elementos esenciales, lo cual provoca una tendencia hacia cierta universalidad formal, siendo muy similares en ám-

bitos geográficos y culturales muy distantes. Mientras que las figuras estilizadas presentan netas diferencias entre comarcas próximas o incluso dentro de la misma localidad.

Los diseños, figurativos o no, también pueden ser *geométricos*, cuando están formados por puntos, líneas, triángulos, cuadrados y figuras derivadas de éstas y especialmente cuando existe cierta tendencia a la simetría en las composiciones.

Los motivos figurativos tienen una especial importancia a la hora de analizar algunos aspectos del arte rupestre. Este tipo de diseños pueden o no formar escenas. La forma en que se construyen las escenas nos habla del concepto que del tiempo tienen las sociedades. Al reconocer el elemento que sirve de modelo es posible analizar la relación de tamaño entre éste y su representación, el tipo de perspectiva, etc.

**Tamaño y proporción.** Generalmente cada estilo tiene un tamaño máximo y mínimo para cada tipo de diseño, que raras veces se sobrepasa, existen también casos en los que se usa el tamaño para expresar jerarquía compositiva o resaltar determinados elementos. Por otro lado están las proporciones entre el modelo y su representación que obviamente sólo son analizables en elementos figurativos.

Otro elemento que caracteriza a los diseños es el empleo de recursos expresivos como el relieve artificial o el aprovechamiento de formas naturales del soporte que posibilita el juego de contrastes de luminosidad y pueden proporcionar una mayor expresividad y realismo. Lo cual nos introduce en un ámbito importante: el soporte.

### 2.1.3. Soporte

Se trata no sólo de analizar el soporte en sí mismo, sino también la relación existente entre soporte y decoración. En algunos estilos al menos, parece ser una elección intencional el tipo de roca que ha de ser grabada, por ejemplo en el caso del Estilo Atlántico en Galicia, es muy raro encontrar petroglifos en otro soporte que no sea el granito, lo cual no puede ser interpretado como una imposición de las características técnicas de esta roca, ya que en otros contextos geográficos son grabados otros tipos de piedra sin que esto suponga una dificultad técnica importante. También es necesario observar si las rocas elegidas son elementos destacados por la forma o tamaño, si las superficies son horizontales, inclinadas o verticales, si se buscan soportes lisos o irregulares, si se aprovechan las formas naturales de la roca como parte de la composición o si el soporte es neutro con respecto a los grabados. El lugar de la roca, zonas destacadas y fácilmente visibles, zonas ocultas, partes superiores, o inferiores, si se cubre la totalidad de la superficie disponible o no. En definitiva, el soporte puede condicionar o determinar la forma en la que una composición ha de ser vista.



### 2.1.4. Técnica de ejecución

Puede ser muy variada, pero en el caso de los grabados predomina el piqueteado, la abrasión, la incisión o combinación de varias técnicas, que en muchos casos es posible averiguar observando algunas características, especialmente el aspecto del surco. Respecto al utillaje empleado, en ocasiones es posible determinar si los grabados fueron realizados con instrumento pétreo o metálico. Por el grado de perfección de las figuras es posible averiguar si han sido empleados utensilios de medición, como alguna forma de compás, dibujo previo sobre la superficie, etc.

#### Panel

Para la definición de este concepto se ha optado por seguir criterios objetivables y contrastables, por ello se entiende un panel como un grupo de motivos entre los que no existe una discontinuidad espacial significativa en su distribución. De esta definición se deriva que en una misma roca pueden existir varios paneles si, por ejemplo, hay dos agrupaciones separadas de grabados. Cada panel puede estar formado por un sólo diseño o por la asociación de varios. Entendemos que dos o más diseños están asociados cuando comparten un espacio común, ya que, si al menos dos motivos bien por superposición, yuxtaposición, manifiesta proximidad, etc. comparten un mismo espacio esto quiere decir que al menos no son incompatibles. Dicho esto es necesario distinguir entre dos tipos de asociaciones dentro de un panel:

- *Asociación articulada*, que es aquella en la que dos diseños se asocian con la finalidad de generar un motivo nuevo. Un ejemplo claro podría ser la composición formada por una figura humana con un arma al lado de un ciervo, que combinados forman una nueva escena que representa la caza. La asociación articulada también se da entre diseños de estilos, culturas y autores distintos, por lo que la asociación articulada no implica coetaneidad. En todo caso la reiteración de una misma asociación articulada sí podría indicar la existencia de una iconografía y aumentaría las posibilidades de contemporaneidad de las figuras que la componen.
- *Asociación no articulada*, que es aquella que no genera un motivo nuevo. Este tipo de asociación es común en los petroglifos medievales de término en los que con el paso del tiempo se van agregando grabados, por ejemplo cruces, cuya reiteración no complica su significado.

#### Distribución de los motivos

Este concepto decorativo se inspira en el aplicado por Cobas Fernández y Prieto Martínez (1998) para el estudio

de la cerámica y que dichas autoras denominan *orientación de la decoración*.

Definimos como *distribución* la forma en que cada motivo se ubica en el panel en relación a los restantes de distinto tipo. La forma de distribuir los motivos, y diseños dentro de un panel, también está sujeto a unas reglas. La distribución puede ser vertical si los motivos cambian al desplazar la mirada verticalmente, es horizontal si la forma de los motivos cambia de izquierda a derecha o viceversa, etc. La distribución también puede ser compartimentada si los motivos aparecen agrupados en parcelas en función de su similitud formal o de contenido. El grado de rigidez en los principios que regulan la distribución puede variar. De hecho la distribución de los motivos puede aparentar cierto desorden, mientras que en algunos estilos dicho orden se evidencia con facilidad.

#### Disposición de los motivos

Definimos como *disposición* la forma de colocación de los motivos en relación a los de su mismo tipo. Para definir la disposición de los diseños en un panel debemos agruparlos por tipos en función de diversos criterios: forma de representar (motivos geométricos, abstractos o figurativos) tema que representan (motivos circulares, animales...), etc. De este modo cabría observar si las distintas *familias* de diseños presentan alguna colocación definible y observar si siguen alguna disposición particular: vertical, horizontal, diagonal, etc.

Por otra parte la disposición de los motivos también puede ser observada atendiendo a si los grabados aparecen superpuestos, yuxtapuestos, siguiendo unas proporciones entre el tamaño y la distancia que los separan, etc.

#### Punto de vista dominante o preferencial

En la mayoría de los estilos de arte rupestre existe uno o varios puntos de vista preferentes o principales. El punto de vista lo puede revelar la orientación de la inclinación del soporte, otras veces es la posición de los diseños figurativos los que indican este punto, en otras ocasiones puede determinarlo la configuración del entorno. En superficies verticales o inclinadas, el punto o puntos preferentes de visión se sitúan en el lugar del suelo más cercano a la parte inferior del soporte, cuando los grabados se sitúan sobre una superficie horizontal sea el techo de una cueva o un suelo, el lugar desde el que ha de ser visto es más complicado de definir cuando no existen diseños figurativos. En ocasiones la configuración del entorno, como por ejemplo la presencia de obstáculos que dificultan o impiden la visibilización del panel desde algunos puntos, puede ayudar definir el punto o ángulos de visión preferencial. Es posible que en algunos estilos de arte este punto de vista preferencial no sea único o que simplemente no exista<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Sobre este tema he de destacar el trabajo de Criado Boado y Penedo Romero (1993) donde se realiza un interesante estudio comparativo entre el arte Franco-Contábrico y el Levantino. En él se definen las diferencias entre un arte con múltiples puntos de vista y poco rígido y otro donde la composición impone la forma en la que ha de ser visto.

### Perspectiva

En algunos paneles, especialmente en aquellos que contienen motivos figurativos es posible definir la existencia de algún tipo de perspectiva o figuración de la profundidad. Este aspecto ya es señalado por Vázquez Rozas (1997: 141), donde advierte que composiciones figurativas de Estilo Atlántico los recursos empleados para la consecución de la profundidad son: *la forma inclinada del soporte*, que sitúa en la zona más próxima al observador las figuras que se pretende aparezcan en un primer plano de la representación y más alejadas las figuras que se quiere situar al fondo; otro recurso es la *yuxtaposición vertical*, situando las figuras más próximas en la parte inferior de la roca y en las superiores las más alejadas.

El empleo de la perspectiva en arte rupestre prehistórico postpaleolítico es muy frecuente. Mucho antes de la formulación de la perspectiva central en los albores del Renacimiento (Arnheim 2002: 289), han existido otras perspectivas de carácter más intuitivo, aunque efectivo, que de un modo u otro han conseguido representar la posición de ciertas figuras simulando un espacio tridimensional. En definitiva la perspectiva es un sistema de representación que intenta reproducir en una superficie plana la profundidad del espacio y la imagen tridimensional con que aparecen las formas a la vista.

### 2.1.5. Temática e iconografía

Definimos temática como el contenido o como el conjunto de temas representados en un panel y entendemos por iconografía como la forma o formas preestablecidas y estandarizadas para expresar una determinada temática a través de imágenes. La relación entre una imagen y su significado sólo es posible desvelarla si existe una iconografía. Para que exista tal iconografía es necesario que las reglas de combinación de las figuras estén limitadas y dictadas por un código, ya que sin la existencia de este código, el número de posibilidades de composición de los motivos o signos sería innumerable y por tanto imposible de reconocer por un observador de un panel concreto. Tal y como se ha dicho, tanto el número de motivos de un determinado estilo de arte rupestre como las posibilidades de combinación entre ellos ha de ser limitado. Esta es una condición *sine qua non* para que sea posible la existencia de grupos iconográficos con temas o contenidos reconocibles. Esto no es difícil de aceptar si lo comparamos con la lengua hablada o escrita, donde tanto el número de signos, como la posibilidad de combinación entre sí debe ser limitado, es decir, la existencia de un código es imprescindible para que un mensaje sea inteligible (Saussure 1983).

En el terreno de las imágenes esta circunstancia es, si cabe, más importante. En nuestra cultura, por ejemplo, sabemos distinguir la representación del nacimiento de Cristo de otra escena de similares características por la presencia de una iconografía fácilmente reconocible, en cualquier templo románico, por ejemplo, podríamos saber que cierto personaje es San Pedro porque porta unas llaves, incluso en muchas ocasiones, es sólo este detalle el que permite su identificación. Siguiendo con el mismo ejemplo podemos afirmar que una llave por sí misma y de forma aislada, puede contener una cantidad de significados innumerables, mientras que la combinación Hombre/(con)barba/(con) túnica/(portando) llave (+ un determinado contexto)= San Pedro, y una vez identificado el icono podemos acceder a su significado. No avanzaríamos nada si pensásemos que Hombre+barba+túnica+llave es igual a hombre barbudo que viste una túnica y porta una llave; al igual que una *serpiente* en la cultura cristiana no significa únicamente *reptil sin patas* sino que, como iconografía, ha de ser interpretado como un símbolo del mal o del diablo.

Esto mismo debería ser aplicable al arte prehistórico. Por ejemplo, en el Estilo Atlántico el diseño *ciervo*, grabado en una roca, en sí mismo carece de un significado concreto, esta imagen puede sugerir infinitos contenidos<sup>10</sup>, es absurdo pensar que este animal grabado tenga como único significado el evidente, el hecho de representar una imagen conocida de la naturaleza implica decir algo más, es decir, la utiliza como signo y como símbolo<sup>11</sup>, y cuando decimos que un ciervo figurado no significa sólo ciervo también se afirma que tampoco representa lo evidente (animal salvaje, animal de caza, etc.), el arte nunca habla de lo evidente, ya que por definición lo evidente no necesita ser explicado, o en otras palabras, lo esencial es lo que el signo connota y no lo que denota.

Tanto el lenguaje como el arte, se utilizan para dar orden y sentido al mundo, es decir, dotarlo de un significado del que en principio carece. Por lo tanto, cuando hablemos de grupos iconográficos o concretamente de una determinada iconografía alusiva, por ejemplo, a la caza, debemos tener presente que este tipo de escena posiblemente posea una conexión metafórica más profunda, a la que solamente nos podremos aproximar parcialmente a través de la escasa información antropológica con la que contamos.

Uno de los problemas con el que podemos plantear es cómo identificar una iconografía. En principio la iconografía se encarga del "...asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma" (Panofsky 1979: 45); pero en nuestro caso no es posible conocer el contenido real de cada composición, por ello debemos recurrir a definir temas genéricos y mediante la comparación

<sup>10</sup> En este apartado estamos obviando conscientemente la importancia del contexto espacial en el que se encuentra una representación para acceder a su significado.

<sup>11</sup> Algo similar subrayaba Magritte cuando escribía en sus cuadros en los que aparecía representada una pipa: "Esto no es una pipa". Es evidente que la representación de una pipa no es la pipa misma y que el hecho de representarla solo tiene sentido si la figura no se interpreta en sentido literal.

de las composiciones advertir regularidades, es decir, para acceder al significado, aunque sea de una forma parcial, debemos prestar especial atención a la forma. De este modo advertimos la presencia de una iconografía por la definición de un conjunto limitado de diseños figurativos combinados de una forma estandarizada y que ésta se encuentra en diversos paneles de modo recurrente, el único procedimiento para identificarlo es el comparativo. Para ello debemos descomponer y definir los distintos elementos que constituyen una composición, observar qué lugar ocupa cada elemento en relación con el resto; si hallamos otras representaciones con los mismos o similares elementos dispuestos de modo semejante podremos afirmar que nos encontramos ante el mismo grupo iconográfico o ante el mismo grupo de figuras ordenados bajo un mismo código compositivo. De todos modos para tener cierto grado de certeza sobre si estamos ante un grupo iconográfico es necesario que el número de elementos figurativos de la composición sea mínimamente elevado, o en caso de que el número de motivos sea reducido, que la cantidad de veces que se repita sea elevado para, de este modo, desechar el azar como factor generador de similitud entre las imágenes.

## 2.2. ESPACIO DE LA ESTACIÓN

En los siguientes apartados describo los aspectos formales y espaciales que pueden contribuir a definir un estilo. La diferencia con los ámbitos de análisis mencionados hasta ahora, estriba en que si bien antes nos referíamos al espacio interno del petroglifo ahora haremos referencia al espacio circundante a corta, media y larga distancia. Es decir, el análisis del emplazamiento de los petroglifos contribuye a definir qué papel juega el arte rupestre y de que forma construye el paisaje.

### 2.2.1. Emplazamiento

Definimos como emplazamiento el lugar concreto en el que se encuentra la roca grabada. Se refiere al conjunto de relaciones que se dan en la relación de los petroglifos con su contexto. Que puede ser un lugar destacado o discreto, en una vía de tránsito o lugar frecuentado o por el contrario en un lugar oculto y apartado<sup>12</sup>. El petroglifo puede estar en un valle, en una sierra, próximo a cursos de agua, en la laderas, cumbres, etc. Por tanto para definir el emplazamiento es necesario conocer qué elementos configuran el lugar en el que se encuentra un petroglifo, es preciso para ello, además de observar las condiciones de visibilidad y tránsito, la relación con otras construcciones artificiales, especialmente las coetáneas, aunque sin ob-

viar las construcciones anteriores. Debemos aclarar que cuando hablamos de dos construcciones coetáneas o coincidentes en el tiempo, no nos referimos a que hayan sido construidas en momentos cronológicos coincidentes, sino a que en algún momento han coincidido en el marco temporal ya que, si consideramos el paisaje como el resultado de un proceso acumulativo la ubicación de una estructura de una época determinada puede estar condicionada por la presencia de otra estructura de cronología muy anterior<sup>13</sup>. Lo cual es un factor importante para la elaboración de modelos de emplazamiento.

### 2.2.2. Las estaciones y el modelo de emplazamiento

Una vez identificado el emplazamiento de un determinado grupo de rocas grabadas, que consideramos como pertenecientes a un mismo estilo, debemos dar un paso más y, siguiendo un procedimiento comparativo, averiguar el conjunto de regularidades que se dan entre grupos de grabados o estaciones.

Para ello debemos definir antes qué es una estación rupestre. Denominamos así a un petroglifo aislado o a un conjunto de petroglifos que se ubican a escasa distancia unos de otros o que entre dicho grupo no existan discontinuidades espaciales o vacíos significativos, generalmente una estación suele estar asociada a una única forma fisiográfica (cerro, cubeta, montaña, etc.). Las estaciones se distinguen fácilmente debido a que, por lo general los petroglifos, lejos de repartirse de forma regular por el territorio presentan concentraciones separadas por zonas vacías de grabados.

Las estaciones son analizables de una forma análoga a la de los paneles pero, obviamente, a una escala diferente. Así podemos encontrarnos con grupos de petroglifos distribuidos de forma circular, lineal, vertical a lo largo de escarpadas laderas u horizontalmente en zonas llanas, con petroglifos de complejidad homogénea o con unos paneles más complejos que otros; así podemos encontrar grupos donde existe intervisibilidad o donde la visibilidad es totalmente negativa, etc.

En el análisis del espacio de la estación debemos descomponer o aislar las distintas partes del espacio en el que se encuentran los petroglifos y por otro lado separar los grabados rupestres basándonos en diversas características: motivos que contiene, complejidad, emplazamiento, etc. Para definir las distintas partes que forman un determinado espacio, éste debe ser dividido en sus componentes significativos. La tarea se complica a la hora de definir cuáles son dichos componentes. Para ello propondremos una analogía con el espacio arquitectónico, ya

<sup>12</sup> Lo destacado o discreto de un emplazamiento, no sólo se mide por el tamaño o por la visibilidad a larga distancia, sino también por encontrarse en un lugar frecuentado y por lo tanto con mayores posibilidades de ser visto.

<sup>13</sup> No podemos negar, por ejemplo, que un teatro romano pueda formar parte de un paisaje urbano del siglo XX, independientemente de que cada una de las construcciones hayan sido erigidas en momentos y contextos culturales muy distintos.

que éste es una construcción enteramente artificial y donde sus componentes son más evidenciables, así dividiremos cualquier espacio rupestre en tres elementos esenciales: **límite del espacio, entrada al mismo y lugar central**, para posteriormente tratar de definir analogías entre estos conceptos y sus correspondencias con elementos del paisaje. Una vez realizados estos pasos será posible establecer relaciones cruzadas entre espacio de la estación y el arte rupestre.

Quizás sea la estación de arte rupestre la mayor escala de análisis en la que podemos encontrar indicios de haber sido planificada conjuntamente por los grabadores y siguiendo un proyecto prefijado. Así, a mayor escala, aunque pueda existir una coherencia en mayor o menor medida, es posible que la distribución del arte al aire libre fuese producto de diversos procesos regidos por un mismo código cultural que le imprimió un sentido, aunque éste no sea un efecto consciente o buscado, en todo caso, la escala a la que son observables las regularidades espaciales en el registro arqueológico depende en buena medida de la complejidad de una determinada sociedad, por lo que cabe esperar que cuanto más compleja sea la composición social de una comunidad o cuanto más jerarquizada sea, más probabilidades tendremos de localizar regularidades a mayor escala.

## 2.3. ESPACIO REGIONAL

Una vez definida la estructuración del espacio de la estación, podemos encontrar regularidades a escala regional, pero debemos tener presente que esto no implica que las regularidades en la distribución de los petroglifos es algo planificado en su conjunto; especialmente en sociedades de la prehistoria reciente o protohistoria del noroeste peninsular difícilmente es concebible una planificación en la distribución de las estaciones en superficies de más de 150 km. de longitud, pero lo sorprendente es que existe cierta coherencia o al menos regularidades en la distribución de ciertos motivos a gran escala.

Si observamos regularidades en extensiones tan amplias como la mencionada, esto no implica necesariamente una planificación global de todos los petroglifos implicados, como veremos en los apartados dedicados a la distribución comarcal del arte rupestre, dichas regularidades serán interpretadas como el reflejo de un reparto, también regular, de la población de la prehistoria reciente en el área ocupada por los petroglifos gallegos.

### 2.3.1. Territorio

Podríamos entender el concepto de territorio como la parcela de espacio ocupada por una comunidad política, social o cultural. Debemos aclarar que el procedimiento arqueológico no nos permite identificar con certeza un posible terri-

torio prehistórico, aunque sí podemos plantear su existencia basándonos en algunos indicadores. Estos indicios pueden ser las discontinuidades en la distribución de los grabados a escala regional, la presencia de ciertos motivos de forma exclusiva en determinadas zonas, identificación de subestilos locales, vinculación a poblados, intervisibilidad, etc.

Las discontinuidades en la distribución de los petroglifos son observables a una escala amplia. Obviamente la escala a la que son apreciables ciertas regularidades en la distribución de los petroglifos depende del nivel de complejidad de la organización de cada sociedad y del nivel de cohesión entre grupos de una misma cultura. Parecen ser identificables en el arte rupestre de la Edad del Bronce y la Edad del Hierro del Noroeste Peninsular, agrupaciones o sistemas de estaciones de petroglifos en torno a unidades fisiográficas, que en unos casos se trata de sierras, en otros de valles, etc., separadas por amplias áreas vacías en las que las rocas grabadas están ausentes. Como más adelante veremos, estos sistemas de estaciones parecen definir territorios hipotéticamente vinculables a grupos o comunidades. Dichos sistemas poseen una determinada estructuración que se repite en cada uno de los hipotéticos territorios.

### 2.3.2. Comarca

Al igual que en el nivel anterior, durante los periodos del Hierro y Bronce en el Noroeste de la Península Ibérica, la presencia de regularidades en la distribución comarcal de ciertos petroglifos pudiera revelar la existencia, de algún modo, de un tipo de organización social a mayor escala y que pudo haber englobado a los mencionados territorios o sistemas de estaciones. A nivel comarcal podemos comprobar que ciertos tipos de petroglifos, con un tipo de motivo determinado, tienen una distribución regular que, por la distancia a la que se encuentran unos de otros, muestran regularidades que abarcan espacios de tamaño superior a los territorios demarcados por los sistemas de estaciones.

Obviamente es muy difícil saber cuál era el papel jugado por organizaciones sociales que hipotéticamente pudieran abarcar varios territorios de inferior tamaño, especialmente en sociedades no estatales donde la complejidad del poder es débil o no está sostenida por instituciones o instrumentos efectivos de represión. Pero el hecho de encontrar regularidades espaciales a gran escala no implica una cohesión política, ya que los lazos entre comunidades más o menos distantes puede ser explicada, entre otras razones, por afinidad cultural o por lazos de parentesco.

Una vez definidos los distintos ámbitos de análisis para el arte rupestre y antes de proceder al estudio concreto del registro material es necesario aclarar una serie de conceptos teóricos y procedimientos metodológicos que servirán como orientación para el desarrollo de la investigación de los distintos estilos de arte rupestre.



### 3. PRESUPUESTOS TEÓRICOS PARA LA DEFINICIÓN DE ESTILO

En definitiva un estilo concreto no puede ser definido por una o varias de las instancias que acabamos de mencionar, el estilo se define y concreta por la suma de las regularidades de todas las instancias citadas. El proceso de elección, que se extiende desde los aspectos más concretos y detallados hasta los de mayor escala, está inmerso en una cadena de selección donde se adoptan unas soluciones y se rechazan otras, está regido por un determinado patrón de racionalidad, el cual permite que exista una coherencia entre los distintos niveles de análisis. Esta compatibilidad entre instancias no sólo se da dentro un ámbito concreto como puede ser el arte, sino también entre distintos aspectos de un mismo sistema cultural. Esto es comprensible si partimos del principio teórico estructuralista de la *complementariedad entre códigos*, que sostiene que todos los ámbitos de producción material de una comunidad responden a una misma pauta cultural que regula, entre otros aspectos, el patrón de racionalidad espacial que posibilita que exista una coherencia entre los principios que ordenan, por ejemplo, el espacio de un panel o de un poblado del mismo grupo social. Principio teórico propuesto por Lévi-Staruss (1987) y aplicado al estudio antropológico de los mitos y elementos de la cultura material.

En este trabajo tomaremos como objetivo mínimo definir los posibles estilos a través del análisis de los primeros ámbitos espaciales citados, es decir, aquellos que atañen a los aspectos internos del panel. Aunque para definir un estilo satisfactoriamente es preciso el estudio de todos los aspectos, tanto internos como externos a la roca grabada. Para afirmar que dos rocas decoradas pertenecen a un mismo estilo se deberán definir claras afinidades entre los elementos formales básicos, los diseños, la técnica, la forma del panel, el tipo de soporte y el emplazamiento. En una fase ulterior se ampliará la escala para analizar la distribución espacial a escala regional, aspecto este no determinante para la delimitación de cada estilo.

Somos conscientes de que los análisis estructurales no ofrecen resultados perfectos, si nos afirmamos en el principio estructuralista de la compatibilidad de códigos, ¿Cómo podemos encajar que dos paneles, que afirmamos pertenecen a un mismo estilo, puedan presentar algunas diferencias o características contradictorias en algunos aspectos concretos? Partimos de la hipótesis de que existe una estructura que ordena el espacio del arte rupestre, pero el arqueólogo sólo puede conocerla de forma incompleta e indirecta a través de su reflejo en el registro empírico. En otras palabras, no podemos llegar a saber cuáles son todos los factores que determinan la disposición de los objetos en el espacio, pero sí un número suficiente de ellos

como para poder definir cuáles son los productos materiales que no entran en contradicción con esa estructura.

El estilo podría definirse como un conjunto de normas que regulan las formas materiales en las que se concretiza un sistema de saber-poder, entendiendo este último concepto tal y como es formulado por Foucault (1980), o lo que en palabras de Prieto Martínez se define como “la formalización externa del poder” (1998: 67). El conjunto de regularidades que materializan formalmente un estilo se enmarcan dentro de un patrón de racionalidad concreto o de un sistema de saber. El hecho de que cada estilo se corresponda con un patrón de racionalidad, posibilita que entre los distintos códigos que regulan las formas y las características espaciales de cualquier ámbito fenomenológico sean compatibles entre sí o al menos propicia que éstos no entren en contradicción<sup>14</sup>.

El estilo define una cadena de elecciones que afecta desde el material sobre el que se graba, en el caso de los petroglifos, técnica empleada, la creación de formas, es decir, de diseños, relación entre éstos, composiciones, emplazamiento, etc. Digamos que el código cultural define y delimita el mundo conceptual dentro del cual una sociedad puede actuar y pensar y fuera de este mundo las cosas no son posibles porque no son concebibles.

### 4. PROCEDIMIENTO

Para la definición de los estilos seguiremos una serie de pasos sucesivos estableciendo como hitos los ámbitos de análisis ya mencionados. Estas pasos o fases de análisis se pueden sintetizar del siguiente modo:

*Elección de la muestra a analizar.* Para ello debemos seleccionar aquellos paneles de mayor complejidad, ya que es en estas composiciones donde concurren más factores determinantes para la configuración final de los paneles. Pero el primer problema lo encontramos en forma de paradoja: la muestra de paneles a seleccionar será la que nos sirva de base para definir el estilo al que supuestamente pertenecen. ¿Cómo romper entonces con este círculo? Si tomásemos todos los grabados rupestres pertenecientes a una misma área geográfica, por ejemplo el Noroeste Peninsular, el mínimo común denominador sería excesivamente impreciso, si tomásemos como criterio la técnica con la que han sido realizados el resultado sería, si cabe, aún más ambiguo. Creo que el único modo de romper esta paradoja, es seleccionar la muestra siguiendo un criterio de **grado de frecuencia asociativa**, es decir, incluir en el mismo grupo de análisis previo, a aquellos motivos que con cierta frecuencia aparecen asociados y compartiendo espacio en un mismo panel, este procedimiento no está exento de riesgos, pero el resultado, es decir, el conjunto de características formales,

<sup>14</sup> Es necesario destacar aquí el empleo de este concepto de estilo en trabajos como los de Cobas Fernández (1997), Cobas Fernández, Criado Boado y Prieto Martínez (1998) y Prieto Martínez (1999) en el estudio de la cerámica de la protohistórica y de la prehistoria reciente y la compatibilidad de códigos entre cultura material y paisaje.

será más reducido, y permite una contrastación entre el resultado y la muestra.

No debemos olvidar que el grado de frecuencia asociativa es un concepto relativo, es decir, si un motivo minoritario, del que por ejemplo, sólo se conocen tres o cuatro representaciones aparece el 100% de las ocasiones asociado a un grupo estilístico, existe un alto porcentaje de posibilidades de que este diseño pertenezca a dicho grupo. En cambio, para que un motivo muy frecuente deba ser considerado como perteneciente a un determinado grupo bastará con que aparezca en un 50% ó 60% de las veces asociado a dicho conjunto. Desestimaremos entonces aquellos paneles y motivos que con muy baja frecuencia aparecen asociados al grupo de petroglifos a estudiar como válidos para sistematizar las características estilísticas de un determinado grupo.

Obviamente un criterio que subyace a cualquier otro es el de la dispersión geográfica, ya que el territorio y el grupo cultural son indisociables, aunque el espacio que ocupe dicho grupo cambie de forma y de ubicación con el tiempo. La dispersión geográfica no se utiliza como argumento incluyente sino como excluyente, es decir, el hecho de que dos petroglifos se encuentren próximos en el espacio no implica que pertenezcan al mismo grupo cultural, aunque si se encuentran en áreas geográficas muy distantes pudiera ser empleado como argumento para sospechar que se traten de grabados de grupos culturales distintos.

Una vez seleccionada la muestra a analizar, se definen sus características formales y técnicas comunes, lo cual nos permitirá incluir o excluir otros diseños que por diversas razones pueden ofrecer dudas acerca de su pertenencia al estilo estudiado.

Por ejemplo, sabemos que las representaciones de ciervos estilizados y los círculos concéntricos presentan un alto grado de frecuencia asociativa, este hecho puede servir de orientación para seleccionar la muestra a analizar. Otro grupo serían los paneles con cruces inscritas que muestran una clara tendencia a no asociarse con otros motivos y en cambio sí tienden a formar paneles monotemáticos, esta puede ser una razón para excluirlas del análisis del grupo anterior.

*Análisis conjunto con el fin de definir los diseños y los elementos formales básicos.* Se trata primero de aislar los diseños mediante un estudio comparativo, es decir, se considerarán sólo aquellos que aparezcan de una forma reiterada en varios paneles del mismo estilo. De este modo se trata de evitar el considerar como motivo una figura intrusiva de otro estilo, un grabado deformado por la erosión, etc.

Otro de los criterios para definir una figura como motivo es su complejidad, es decir, si una figura posee la suficiente complejidad estructural, no será necesario que ésta se repita un gran número de veces para que sea considerada como integrante de un estilo, ya que sería difícil que este diseño se generase de forma aleatoria, ya que, en la construcción de dicha figura intervendrían numerosos factores que pueden llegar a ser definibles y por lo

tanto comparables con los principios estéticos del estilo al que supuestamente pertenece.

Una vez seleccionados los diseños podremos aislar los componentes básicos de los mismos, es decir, los EFB de los que se componen y el número de posibilidades de combinación que poseen para generar diseños. Una vez completado este paso, se podrá saber si los motivos excepcionales o minoritarios pueden pertenecer, o son al menos compatibles, con los principios formales que dan lugar a los demás diseños. Para definir los componentes básicos de los motivos en general, será recomendable tomar como muestra aquellos diseños que tienen una mayor presencia en los paneles. Generalmente, en gran cantidad de estilos de arte rupestre son el punto, la línea y el círculo los componentes básicos de las figuras, por lo que en raras ocasiones son estos componentes elementales características definitorias, por ello ha de atenderse también a la manera en que estos elementos se combinan, ya que generalmente, sí existe un número de combinaciones limitado.

En todo caso, el hecho de que un diseño posea un grado de frecuencia asociativa bajo con respecto a un estilo no quiere decir que no pertenezca a dicho estilo, pero sí lo descarta, por prudencia metodológica, para ser incluido en la muestra a analizar con el fin de definir el estilo. Una vez que el estilo esté realmente delimitado es cuando podemos incluir o excluir los motivos raros.

*Definición de la forma o formas de representación.* Definir no sólo cuántas formas distintas de representar están presentes en un estilo (abstracción, esquematismo, etc.), sino también en qué medida el referente influye en la forma en que ha de ser representado. La concepción que una sociedad tiene del mundo que le rodea puede estar reflejado en el modo en el que se representa, por ejemplo, esquematizar una figura es transformar su imagen original y en cierto modo es una forma de apropiarse de ella o de domesticarla, esto podría estar detrás del acentuado naturalismo de algunas figuras de las sociedades cazadoras o de agricultura incipiente que, por lo general, adoptan una postura pasiva o participativa ante la naturaleza mientras que, comunidades que transforman el medio natural de forma más decisiva tienden a la esquematización, es decir a la apropiación y transformación de la imagen del entorno.

*Análisis del tamaño relativo,* prestando atención a varios aspectos: relación proporcional entre la representación y el modelo, el tamaño de la naturaleza de lo representado, es decir, si poseen un mayor tamaño los objetos de la naturaleza o los objetos artificiales, etc. Esto nos posibilita el plantear la posibilidad de la existencia, por ejemplo, de jerarquías compositivas al exagerar o reducir el tamaño de lo representado.

*Técnica de ejecución y aspecto del surco.* No siempre es posible conocer cual ha sido la técnica empleada en el grabado, especialmente si éste se encuentra en granito y al aire libre como ocurre en Galicia. De todos modos en algunas ocasiones es posible observar los impactos de un instrumento metálico, esta posibilidad se reafirma si el

surco es estrecho y profundo o de perfil en V. Existen más problemas si el grabado posee un surco de sección en U abierta, cuando esto ocurre no sabemos si se ha utilizado un instrumento metálico cuyas huellas fueron borradas por la acción erosiva o si ha sido empleado un instrumento pétreo por abrasión. De todos modos la técnica empleada condiciona algunos detalles de las formas, por ejemplo la abrasión tiende a generar formas poligonales que reflejan el gesto del artista.

Otro de los recursos que pueden arrojar luz sobre este tema son las excavaciones en las inmediaciones de los paneles o la arqueología experimental. A este respecto hay que decir que en Pedra das Ferraduras, petroglifo de Estilo Atlántico, fueron realizadas unas catas de sondeo donde se hallaron fragmentos de cuarzo que los excavadores interpretaron como procedentes de la ruptura de los percutores<sup>15</sup>.

**Construcción del panel.** La forma de distribución de las figuras en el espacio está estrechamente relacionada con la forma de *mirar* y por lo tanto de pensar el espacio. Sabemos que el arte del Paleolítico Superior no tiene una distribución aparentemente ordenada de las figuras, no existe un sólo punto de vista preferencial y las figuras pueden tener una lectura, doble o incluso triple. Citando a Cobas et. al. (1998) podemos afirmar, para el caso gallego que en horizontes neolíticos se construye un espacio organizado horizontalmente, en momentos del Neolítico Final la percepción horizontal se prolonga hasta hacerse circular y se segmenta horizontalmente destacando segmentos de especial relevancia, tal y como ocurre con la cerámica inciso metopada; en la Edad del Bronce la percepción se vuelve oblicua y jerárquica y finalmente en la Edad del Hierro la mirada es vertical en un espacio cerrado. Estos presupuestos pueden ser localizados en estilos de arte no gallegos, así encontramos una clara distribución horizontal en el Arte Levantino de Albarracín (recuérdense los paneles de los toros Prado del Navazo) o la disposición en diagonal de muchos paneles del arte esquemático peninsular (Fig. 2.1, Fig. 2.2).

La forma de distribución de la decoración en el arte rupestre se corresponde con la forma de la decoración en otros ámbitos de la cultura material como más adelante veremos en este trabajo. Esto no sólo ayuda a situar cronológicamente el arte rupestre sino también a observar las correspondencias con la manera de organizar las sociedades que pueden ser igualitarias, segmentarias o jerarquizadas en mayor o menor grado.



Fig. 2.1. Disposición diagonal en el arte rupestre esquemático (Collado Giraldo et al. 1997)



Fig. 2.2. Grabado rupestre en Siberia Meridional. Se puede observar la disposición horizontal de las figuras y la distribución vertical de las mismas. (VV.AA 1985)

La elección de paneles complejos es fundamental para poder estudiar este aspecto, ya que los petroglifos con tan sólo una o dos figuras no muestran, con la misma evidencia o facilidad, la forma de distribuir las figuras.

Por otro lado la gran ventaja del análisis del espacio del panel permite definir con un mayor grado de fiabilidad un estilo determinado, ya que, sin duda, es el aspecto formal menos consciente o controlado por la voluntad del artista y es el aspecto en el que es más fácil encontrar paralelismos en otros ámbitos tales como la cerámica o el paisaje.

**Soporte.** El tipo de roca elegida, en el caso del arte rupestre gallego parece más importante de lo que pudiera parecer a primera vista, ya que, por razones que desconocemos en la inmensa mayoría de los casos la única roca que se usa en el arte rupestre gallego es el granito<sup>16</sup>. Por otro lado, los aspectos formales son decisivos para

<sup>15</sup> Excavación realizada por Vázquez Varela y Vázquez Rozas en 1993. La información de la que disponemos es a través de unas breves notas publicadas en Vázquez Rozas (1997: 42).

<sup>16</sup> Existe alguna excepción, como la presencia de una combinación circular en esquisto en Campo Lameiro, también existen noticias inéditas sobre la existencia de petroglifos de Estilo Atlántico en otros soportes. De todos modos es evidente que la utilización de superficies no graníticas es muy minoritario. En los últimos años, gracias trabajos prospectivos sistemáticos e intensivos en obras públicas, donde la zona de trabajo no es elegida por un a priori del arqueólogo, apenas han sido localizados grabados en rocas no graníticas, y de los petroglifos que han sido hallados y de los que disponemos información se trata de diseños muy sencillos, especialmente cazoleas de cronología indeterminada o asociados a túmulos neolíticos, pero nunca muestran indicios de su posible pertenencia al Estilo Atlántico.

analizar las condiciones de visibilidad. El estudio no será tan simple como describir si existen, en un estilo determinado, rocas destacadas en el relieve o no, superficies inclinadas u horizontales, etc. Sino que también se observará si se busca un soporte liso y neutro o por el contrario se usan rocas con irregularidades naturales que son usadas como parte expresiva del panel. De todos modos no convendrá quedarse en la parte más empírica del análisis, sino que trataremos de profundizar en aspectos más analíticos e interpretativos para mejor sintetizar las características reales del soporte. Observaremos si se busca destacar el petroglifo y sus grabados o por el contrario si la intención es hacerlos discretos, si ciertos motivos aparecen en superficies con una forma determinada y si la configuración del panel condiciona la percepción del entorno.

*Forma de construir el paisaje: modelos de emplazamiento, estaciones y construcción de la territorialidad.* Más allá del mero emplazamiento, que puede ser coincidente entre varios estilos, hablamos de modelo de emplazamiento, en él influyen una gran cantidad de variantes que imposibilitan la coincidencia entre distintas culturas. Observaremos si los grabados se asocian a vías de tránsito, si se encuentran asilados o formando grupos, su po-

sible visibilidad desde los asentamientos, etc. Como más adelante veremos, es posible que dos diseños de distintas épocas aparezcan en la misma roca, por lo tanto con un sólo tipo de asentamiento, pero es necesario aclarar que la coincidencia en el espacio de dos grabados de dos estilos no implica que el modelo de emplazamiento sea el mismo, ya que es posible que por motivaciones diversas dos yacimientos coincidan en el mismo lugar aunque los principios que rigen el modelo de emplazamiento sean diferentes.

La articulación o relaciones espaciales existentes entre estaciones nos hablan del grado de complejidad en la construcción del territorio. Así se aprecian cadencias espaciales que se reflejan en la existencia de distancias regulares entre motivos y estaciones del mismo tipo que pudieran estar manifestando, de un modo u otro, la existencia de una organización territorial en la que se cubren distancias incluso sorprendentes. Este será el caso de las estaciones complejas de armas durante la Edad del Bronce que aparecen en el occidente de Galicia cada 40 km. aproximadamente y algo similar ocurre con los grabados podomorfos del Estilo Esquemático Atlántico, posiblemente adscribible a la Edad del Hierro.

## PARTE III. Estilo atlántico de arte rupestre

### CAPÍTULO 2. ESTILO ATLÁNTICO DE ARTE RUPESTRE

*Sea como fuera, la simbolización del espacio se da a distintos niveles: se aplica a la casa, a conjuntos de casas, a reglas de residencia, a divisiones del poblado (en barrios, en zonas profanas y sagradas), al terruño, al territorio, a la frontera entre espacio aculturizado y naturaleza salvaje. Si construye una identidad relativa, lo hace siempre por oposición a una alteridad externa y en función de una alteridad interna.*

*El sentido de los otros.* Marc Augé.

El estudio empieza por el análisis de un grupo de grabados que hasta la fecha ha sido considerado como el único estilo de arte rupestre al aire libre presente en Galicia. Uno de los problemas que se trata de subsanar es la ausencia de una definición clara y sistemática de las características estilísticas que identifican a dicho grupo de petroglifos. La carencia de una descripción nítida de los diferentes aspectos que singularizan a un grupo estilístico, deriva en que cualquier análisis sobre otros aspectos resulte infructuoso. En otras palabras, antes de proceder al estudio arqueológico es necesario definir el objeto de estudio, ya que, como veremos a lo largo del desarrollo de este trabajo, existen varios estilos con características formales diferentes e incompatibles con otros grupos.

Como paso previo, se procede a revisar la información disponible para encuadrar cronológicamente el Estilo de Arte Rupestre Atlántico en el noroeste de la Península Ibérica.

#### 1. DATOS CRONOLÓGICOS

Tradicionalmente se han encuadrado en este grupo las siguientes figuras: cazoletas, círculos concéntricos, círculos con cazoletas inscritas, espirales, cuadrúpedos estilizados y esquemáticos, huellas de ungulados, laberintos, laberintoides, antropomorfos esquemáticos, idoliiformes y armas. Según que autores también se incluyen otros motivos, pero que en todo caso se trata de diseños muy minoritarios. El tema de la adscripción de cierto conjunto de grabados a la Edad del Bronce se ha aceptado de modo consuetudinario siendo poco frecuentes las revisiones sobre este tema.

No todos los motivos pueden ser datados del mismo modo. Así contamos con representaciones de objetos materiales que nos permiten una datación absoluta del objeto, es el caso de las armas. Los motivos abstractos, que sin duda son los más abundantes dentro de este estilo, espe-

cialmente las combinaciones circulares, ofrecen muchas posibilidades para su datación relativa. Otros diseños característicos, aunque no tan abundantes como las combinaciones circulares, son las representaciones de animales cuadrúpedos, ciervos y caballos fundamentalmente, que presentan una serie de características formales que son exclusivas de este estilo. Así como es posible encontrar figuras geométricas iguales a las gallegas en numerosos y distantes contextos geográficos, el aspecto formal de los cuadrúpedos del Estilo Atlántico es único.

En las siguientes líneas procederemos a definir los diseños más importantes de este estilo y la información de la que disponemos para proponer su adscripción cronocultural. Como ya se ha dicho, no todos los motivos se datan siguiendo el mismo procedimiento; de este modo, unos son datados por el objeto material que representan, otros por su frecuente asociación a éstos, otros por relaciones estratigráficas, etc. En las siguientes líneas veremos de qué modo se aplican en cada caso, para finalmente proponer un nuevo marco cronológico para el arte rupestre Atlántico a raíz de los resultados obtenidos en una excavación en un petroglifo de Campo Lameiro.

#### ARMAS

Los dos tipos de armas mejor datadas son sin duda las alabardas, los puñales y las espadas, en el primer caso no ofrece duda sobre su adscripción, pero en el segundo y tercero, sólo aquellas que poseen el suficiente detalle podemos afirmar que se trata de representaciones de modelos metálicos de la Edad del Bronce<sup>17</sup> (Fig. 3.1). De todos modos en los últimos años se ha propuesto que estas armas pertenecen a los momentos iniciales de este periodo y a la última fase del Calcolítico (Peña Santos y Rey García 1993), pero sobre este tema volveremos más adelante. Caso aparte son los llamados *escutiiformes*, que

<sup>17</sup> La presencia de nervaduras y de clavos de sujección del empuñadura en los grabados parece prueba suficiente para afirmar que se trata de armas metálicas.





Fig. 3.1. Pedra das Procesións (Gondomar). A la derecha de la imagen aparece grabada una alabarda, en el centro dos figuras "escutiformes" y a la izquierda de éstas un puñal.

suponemos que esta denominación empezó como provisional, pero corre el riesgo de convertirse en definitiva, con el consiguiente riesgo de identificar el nombre con el contenido. Sobre esto debemos decir que no existen razones claras que sostengan que este tipo de motivo represente un escudo; en primer lugar debemos afirmar que en los escasos ejemplos en los que aparece una figura humana sosteniendo algo que pudiera ser interpretado como un escudo son en todos los casos de forma circular, por otro lado, los escudos de la Edad del Bronce, conocidos hasta la fecha en la Península o en Europa Occidental en ningún caso presentan la forma de este motivo y que generalmente son circulares. Quizás el único caso en el que aparece un escudo en un petroglifo de armas típico sea el de Primadorno (Silleda).

Sobre el tema de la cronología se ha escrito mucho, especialmente por parte de Peña Santos (1979, 1980) y más recientemente con otros autores (Peña Santos y Rey García 1993), que en este último trabajo, basándose en un análisis tipológico de las alabardas y los puñales, les atribuyen una cronología que iría desde la segunda mitad del III milenio hasta los inicios del II milenio.

Es posible que la presencia de alabardas nos estén hablando de una cronología temprana para la ejecución de algunos petroglifos de armas pero, por un lado en absoluto podemos afirmar que el uso de dichos petroglifos se limite a la fase cronológica en la que supuestamente fueron realizados y por otro debemos destacar que existen representaciones de espadas y puñales que difícilmente podrían pertenecer al Bronce Inicial. Sin duda, los grabados rupestres son obras concebidas para perdurar en el tiempo y que, como monumentos, conforman un determinado paisaje que ha de perdurar durante, al menos, buena parte de la Prehistoria Reciente, por lo que, si la mayoría de los petroglifos de armas fueron realizados a principios de la Edad del Bronce, no hay razón para pensar que no hubieran conservado su valor original mientras no se produjese un cambio significativo en la sociedad que los realizó. Por otro lado, en petroglifos como

Pedra das Procesións (Fig. 3.1), Campo de Matabois o Pedra das Ferraduras, las espadas y puñales insculpidos presentan características propias de modelos metálicos del Bronce Final.

En Pedra das Procesións observamos una gran espada en cuya hoja presenta un estrangulamiento para luego ensancharse poco antes de la punta, figura que recuerda en gran medida a las espadas del Bronce Final (Fig. 3.29), (Meijide Cameselle 1988). También es en el Bronce Final cuando la lengüeta tiene toda la longitud de la empuñadura, con lo que la forma de subjección se hace más efectiva, este parece haber sido el sistema empleado en la gran espada de Pedra das Procesións donde es posible observar tres cazoletas a lo largo de la empuñadura que bien pueden ser interpretadas como clavos de subjección. La posibilidad de que la gran espada de Pedra das Procesións o Auga da Laxe se trate de un arma del Bronce Final es ya apuntado por Vázquez Varela (1997), acertadamente apunta a la similitud de dicha representación con las espada tipo *lengua de carpa*. Efectivamente, observando con detenimiento la composición de Pedra das Procesións y con una luz adecuada, es posible observar diferencias entre el surco de la gran espada, de posible adscripción al Bronce Final y los restantes diseños (puñales triangulares y alabardas entre otros), adscribibles al Bronce Inicial.

Por otro lado Peña Santos y Rey García apoyan su hipótesis de cronología corta en la supuesta relación existente entre asentamientos de finales del IIIº milenio e inicios del IIº a. C. En mi opinión este trabajo adolece de un análisis riguroso del registro arqueológico tanto en lo que atañe a los asentamientos domésticos como en lo referente a los grabados rupestres. En primer lugar incluyen en la lista de asentamientos lugares de hallazgos aislados y descontextualizados, como el de un punzón metálico, pequeños conjuntos cerámicos y sitios de enterramiento, sin aportar ningún indicio que nos lleve a pensar que se trate de sitios domésticos; en segundo lugar no existe un criterio para seleccionar los petroglifos rupestres analizados, por lo que incluyen en el estudio paneles de diversas cronologías y estilos. Estas dos circunstancias también las apreciamos en Fábregas (1999). Por último, dichos autores hablan de una supuesta crisis en el Bronce Medio cuyas verdaderas dimensiones aún se desconocen, pero que en todo caso sería la responsable de que no encontremos asentamientos de esta época, afirmación que desmienten numerosos trabajos llevados a cabo en la Serra do Bocelo (Méndez Fernández 1991 y 1994) y en seguimientos de obras públicas (Amado Reino et al. 1998, Martínez López et al. 1998, Ayán Vila y Amado Reino 1999, Amado Reino et al. 2000, Martínez López 2000, Lima Oliveira 2000). Esta supuesta crisis traería consigo la desaparición de la práctica de grabar en las rocas, aunque tampoco explican el mecanismo de causa-efecto entre esta enigmática crisis y la supuesta decadencia del arte rupestre.

El propósito de este trabajo no es el estudio del registro arqueológico de los asentamientos domésticos,

pero considero que en la actualidad existen datos suficientes para afirmar que entre el 2500 a. C. y el 1000 a. C. hubo en Galicia una población continuada y de similares características, aunque con ciertos cambios hacia los últimos siglos de esta etapa de la prehistoria, como así lo atestiguan los trabajos arriba citados.

En lo referente a los grabados rupestres podemos afirmar que el verdadero cambio cultural en la prehistoria reciente se da con el cierre de los últimos megalitos de corredor entre el 3000 y 2700 a. C. (Fábregas Valcarce y Vilaseco Vázquez 1998), y que en todo caso no sobrevivirían mucho más allá del 2500 a. C., apareciendo poco más tarde los primeros enterramientos pertenecientes a la Edad del Bronce, s. XXII a. C. (Fábregas Valcarce y Vilaseco Vázquez 1998). Este momento parece corresponderse con un cambio en el asentamiento doméstico tanto en emplazamiento como en estructura, así como en el tipo de cerámica. Todas estas características formales y estructurales se mantienen sin cambios significativos hasta los últimos momentos del II milenio, para cambiar definitivamente con la aparición de los primeros recintos fortificados en altura a principios del Iº milenio a. C. Por lo tanto, teniendo en cuenta esta información, no hay razón para pensar que existiese un cambio tan drástico en el arte rupestre que lo hiciese desaparecer definitivamente en los inicios del IIº milenio, más bien parece más razonable, a falta de datos que lo contradigan, que existió cierta continuidad cultural a lo largo de toda la Edad del Bronce y que el arte rupestre no fue una excepción. Por lo tanto, en el caso de haber existido cambios en el estilo o en la iconografía, éstos pudieron haber ocurrido en torno a esos momentos cronológicos clave, es decir, alrededor del 2500 a.C. y a principios del Iº milenio a. C.

## CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

Son otros de los motivos que nos aportan información cronológica, aunque ya de forma relativa (Fig. 3.2). Como fecha *ante quem* clara, tenemos varios ejemplos en el castro de la Edad del Hierro de Santa Tegra (A Guarda), con construcciones superpuestas a este tipo de grabados; en el castro de Codeseda (A Estrada), (Bouza Brey 1942), donde un petroglifo con círculos concéntricos fue cortado y posiblemente reutilizado como material de construcción; lo mismo nos encontramos en el Castro Lupario (Rois), (Acuña Castroviejo y Cavada Nieto 1971); en Alto do Castro (Cuntis)<sup>18</sup>, aunque en este caso no parece haber sido usado como material de construcción.

Poseemos, en cambio una frontera más imprecisa en la fecha *post quem*. En el Noroeste Peninsular sólo contamos con un caso en el que un ortostato aparece decorado con

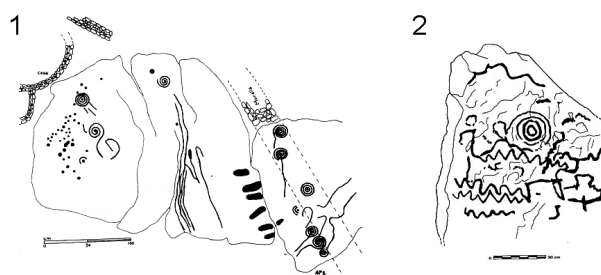


Fig. 3.2. 1: Superposición de construcciones de la E. del Hierro sobre grabados de Estilo Atlántico en Sta. Tegra (García Alén y Peña Santos 1981). 2: Decoración del ortostato de Mota Grande (Rodríguez Cao 1993).

círculos concéntricos en Mota Grande (Verea-Ourense), (Rodríguez Cao 1993), este diseño comparte panel con surcos ondulantes propios del arte megalítico. Otro caso es el de un túmulo en Buriz (Lugo) que al parecer fue encontrado durante una actuación arqueológica, la piedra decorada presenta una combinación circular, aparentemente de Estilo atlántico usada en la construcción del corredor del dolmen<sup>19</sup> (García 1975). Siendo conscientes de que nos movemos sobre terrenos pantanosos no habría que descartar la posibilidad de que parte de las combinaciones circulares pudieran pertenecer al Neolítico, de hecho en las Islas Británicas han sido documentados varios casos en los que enterramientos de la Edad del Bronce reutilizan petroglifos con combinaciones circulares. De todos modos, a falta de más datos, debemos tener en cuenta que no es posible datar un panel por los diseños que presenta, en caso contrario deberíamos incluir en el Estilo Atlántico a varias estelas funerarias indígena-romanas que también presentan círculos concéntricos.

De todos modos existe cierta disociación entre petroglifos con armas y petroglifos con combinaciones circulares, apenas un 10% de los paneles presentan combinaciones circulares y armas. ¿Cabría pensar que al menos buena parte de las combinaciones circulares deberían ser encuadradas en el Neolítico o Neolítico Final y que las armas perteneciesen a una fase posterior ya dentro de la Edad del Bronce? No olvidemos que en las Islas Británicas las combinaciones circulares se encuentran decorando megalitos neolíticos y cuando aparecen en monumentos de la Edad del Bronce, son producto de una reutilización (Bradley 1997). La inexistencia de petroglifos de la Edad del Bronce en las Islas Británicas podría venir abalada por la ausencia de petroglifos de armas de esta época, fase que sí se dio en el noroeste de la Península.

A partir de aquí, los restantes diseños sólo son datables por el contexto insculórico en el que aparecen, es decir, por su asociación reiterada a los diseños antes ci-

<sup>18</sup> La memoria de la excavación de este castro, elaborada por Parcero Oubiña y Cobas Fernández, está depositada en la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural e Comunicación Social.

<sup>19</sup> De todos modos es necesario decir que es relativamente frecuente encontrar materiales de la Edad del Bronce en túmulos neolíticos, especialmente cerámica campaniforme, en estos casos, al menos en los mejor documentados, todo apunta a que sean reutilizaciones posteriores.

tados. Estos motivos son las cazoletas inscritas en círculos, espirales, laberintos, laberintoides, cuadrúpedos, antropomorfos y huellas de ungulado.

### CAZOLETAS INSCRITAS EN CÍRCULOS Y ESPIRALES

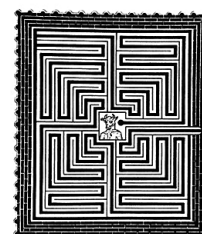
Ambos motivos estrechamente relacionados con los círculos concéntricos, son numerosísimos los ejemplos de paneles en los que no sólo comparten el mismo espacio inscultrico sino que incluso aparecen vinculados por medio de surcos comunes o incluso combinados formando una sola figura que, por ejemplo, puede estar constituida por círculos concéntricos en cuyo centro aparecen grupos de cazoletas. Por lo que me inclino a pensar que estas figuras son coetáneas a los círculos concéntricos.

### LABERINTOS Y LABERINTOIDES

El laberinto ha supuesto en la historia de la investigación una figura enigmática, pero este enigma lo ha sido más por su distribución que por su forma o diseño, en efecto, el laberinto es posible localizarlo con el mismo complejo diseño en Europa, América del Norte y Asia. En realidad no tendría mayor misterio que un diseño tan complejo como el que abordamos estuviera circunscrito en un único marco cultural, pero si bien, como ya veremos, las sociedades en las que está presente el laberinto poseen algunos aspectos comunes, aunque su aparente complejidad parece obligar a pensar en un único lugar de origen y una difusión por copia sucesiva, su dispersión geográfica es tan amplia y discontinua que permite desechar la difusión como único factor explicativo para su desconcertante distribución<sup>20</sup>. Pero, si bien el abanico cronológico de las culturas en las que existe el laberinto es muy amplio: desde las representaciones más antiguas aparecidas en un fragmento de arcilla del palacio del rey Nestor en Pylos, datado en 1200 a. C., (Kern 1983) y el jarro de Tell Rifa'at en Siria s. XII a. C., hasta el oinochoe de Tagliatella del s. VII a. C. o., los tipos de sociedad en las que aparece es limitado, y en este punto es donde podremos encontrar una de las claves para comprender algún aspecto de esta figura. Efectivamente, al menos en Europa, no se han encontrado figuras de laberinto, al menos en su forma más clásica que denominaremos Laberinto Antiguo<sup>21</sup>, en contextos paleolíticos y parece que los más antiguos pertenecen a la primera mitad del Iº milenio a. C. y los más tardíos se realizan



Mogor (Galicia)



Hipona (Argelia)

Fig. 3.3. Arriba: petroglifo de Mogor (Marín) como diseño clásico de laberinto prehistórico. Abajo: Laberinto cuatripartito de época romana de Hipona (Argelia).

en época romana y medieval<sup>22</sup>, ya que es precisamente en esta época en la que se introducen nuevos diseños de esta figura, siendo el diseño más habitual el laberinto cuatripartito y frecuentemente asociado a la leyenda del Minotauro. En definitiva, el tipo de sociedades en las que aparece el modelo antiguo de laberinto pertenecen a sociedades comprendidas entre la prehistoria reciente y las primeras sociedades estatales primitivas, iniciándose su transformación con la cultura romana y desapareciendo definitivamente con la sociedad feudal (Fig. 3.3).

Pero el aspecto más llamativo de esta figura es que, a pesar de su notable complejidad, su diseño es idéntico en lugares tan distantes e inconexos como Arizona, Galicia, Islas Británicas, Escandinavia, Valcamónica, Grecia, Irak o India. Considero como poco probable la posibilidad de que los europeos hayan podido llevar el laberinto al corazón de Norteamérica después del siglo XV, ya que, el diseño del Laberinto Antiguo empieza a sufrir cambios en Europa Occidental con el Imperio Romano<sup>23</sup>, sería más probable en tal caso, que el diseño encontrado entre los To'ono-Otam de Norteamérica se asemejase más, por ejemplo, al de la catedral de Chartres que al de Mogor (Galicia) o Tintagel (Inglaterra).

Pero para acercarnos a las razones de tan curiosa distribución geográfica es necesario comprender la figura y cuáles son los principios que rigen su estructura formal.

<sup>20</sup> Una cuestión similar es planteada por Lévi-Strauss en un trabajo sobre las similitudes entre máscaras del noroeste de América y la China Antigua (Lévi-Strauss 1958).

<sup>21</sup> Entendemos por forma clásica al representado en las monedas cretenses, de diseño idéntico a los laberintos prehistóricos.

<sup>22</sup> Aunque sí incluimos algunos ejemplos en ciertos contextos etnográficos cabría prolongar la vida de esta figura hasta tiempos más recientes, de hecho en Escandinavia podrían tener una cronología medieval, como el caso de Ulmekärr (Bohuslän), aunque el tipo de sociedad que podríamos encontrar en Escandinavia se asemejaría más a la Edad del Hierro de la Europa Occidental que a la Cultura Romana.

<sup>23</sup> Todavía en Época Romana es posible localizar laberintos con el mismo diseño que los prehistóricos y en algunas zonas del norte de Europa incluso en la Edad Media.



La figura del laberinto ha conservado una serie de principios estructurales a través de los siglos. Comparando, por ejemplo un Laberinto Antiguo de la Prehistoria Reciente como el grabado en Mogor y otro de Época Romana como el de Hipona en Argelia, vemos que ambos siguen los siguientes principios:

1. Son laberintos univariados. La intención que persigue el diseñador es indicar que sólo hay un camino y que no es posible desviarse de él.
2. Los laberintos se encuentran inscritos en un espacio simétrico.
3. La forma de recorrerlo es describiendo el camino más largo posible. Lo cual implica dos cosas:
  - Que ha de cubrirse todo el espacio disponible.
  - Que el movimiento en principio ha de ser describiendo meandros, o bien en espiral.-
4. El recorrido ha de hacerse en varias fases inninterrumpidas, lo cual excluye el recorrido en espiral, ya en esta figura no permite la subdivisión del recorrido.
5. El camino se realiza desde la periferia hasta el centro o viceversa.

Estas son las cuatro reglas comunes a ambos tipos de laberintos, pero para comprender el Laberinto Antiguo debemos definir cuáles son las reglas que los diferencian del más tardío, sea romano o medieval. Ambos diseños comparten una misma intención: realizar el recorrido más largo posible dentro de un espacio cerrado. Precisamente el diseño de las resistencias de las cocinas vitrocerámicas se inspiran en un mismo principio, tan curiosa coincidencia se debe a que, tanto los diseñadores de laberintos como los técnicos de cocinas, buscaban cubrir un espacio circular con una figura lineal lo más larga posible, la solución más práctica sólo podría ser mediante meandros o en espiral. Esta pudo haber sido también la intención de un grabado del Val di Susa en los Alpes Occidentales, donde se aplica el mismo principio, pero desarrollado en un espacio triangular (Fig. 3.4).

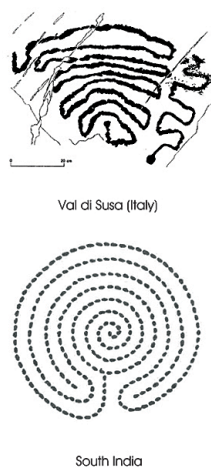


Fig. 3.4. Variantes de la figura del laberinto.

Analizando detenidamente la figura del Laberinto Antiguo vemos que en realidad es un laberinto bipartito, mientras que el romano- medieval es cuatripartito. El movimiento que se hace para acceder al centro del Laberinto Antiguo se divide en tres fases (Figura 3.5), dos de ellas idénticas (B y D). Primero penetramos en el interior hasta la mitad de la figura para luego alejarnos hacia la periferia describiendo meandros. De este modo dejamos libre un espacio en el centro, al cual debemos volver a penetrar para recorrerlo describiendo la misma figura que en el primer movimiento y generando en dos fases dos figuras idénticas. Por último, la forma de enlazar el final del primer movimiento (B) y el último (D), ha de hacerse por el camino más largo posible (C), característica que se cumple en los dos tipos de laberintos. Por lo tanto, las dos condiciones que separan al Laberinto Antiguo del romano son las siguientes:

1. El Laberinto Antiguo es bipartito, mientras que el romano-medieval es como mínimo cuatripartito.
2. En el caso prehistórico el espacio se divide concéntricamente y en el romano-medieval reticularmente o radialmente.

Pero lo dicho hasta ahora no lo aclara todo, de hecho aun podemos plantear diversas preguntas. ¿Por qué un laberinto bipartito y no tripartito?, ¿Por qué la distribución concéntrica?, ¿Por qué se han de dar siete vueltas y no más para complicar el laberinto?. Para responder a estas cuestiones debemos recordar que el principio fundamental del Laberinto Antiguo es describir el camino más largo posible dentro de un recinto circular, pero si ésta fuese su única característica su recorrido habría sido fácilmente predecible, por esta razón en las distintas épocas y culturas que han diseñado esta figura la han dividido en dos, en el caso de los diseños prehistóricos, o cuatro o más, en los diseños históricos. Tampoco debemos olvidar que la división del espacio en círculos concéntricos es una característica común a culturas prehistóricas primitivas (Azebedo 2000) y en sociedades protohistóricas (García 2000) y que la división del espacio en retículas obedece a una forma de

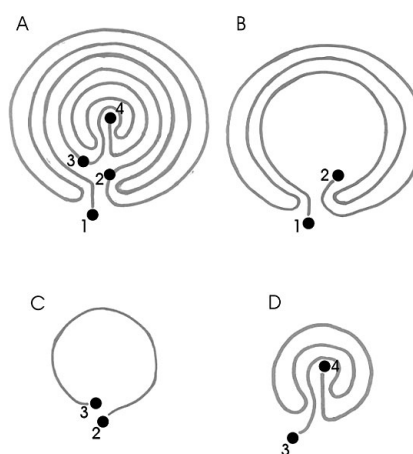


Fig. 3.5. Trazado del Laberinto Antiguo.

pensamiento distinta, más próxima a nuestra concepción moderna, en la que el espacio es parcelado con lo que se posibilita el ser medible y repartible (Criado 1993).

Volviendo a la prehistoria reciente debemos decir que es cierto que el Laberinto Antiguo pudo haber sido dividido concéntricamente en más de dos fases, pero esto no añadiría complejidad a la figura, sino que simplemente alargaría injustificablemente su recorrido. Por otro lado, el número de vueltas que se han de dar alrededor del centro antes de llegar al final es el mínimo para generar una figura simétrica y poder unir el laberinto exterior y el laberinto interior. En definitiva, el laberinto supone el camino cualitativamente más complejo posible, un incremento en su longitud o un número mayor de divisiones concéntricas no incrementa su complejidad. Teniendo esto en cuenta, no es tan difícil concebir la existencia del Laberinto Antiguo en Arizona entre los indios To'ono-Otum (Fig. 3.6), donde, con un estilo netamente diferente al de Europa o Asia, pero siguiendo las reglas antes citadas, el resultado es una figura con idéntico recorrido, tal y como vemos en la siguiente figura:



Fig. 3.6 El laberinto entre los To'ono-Otum.

Sintetizando las características del Laberinto Antiguo, podemos decir que ciertamente se trate de una figura compleja, pero que para su diseño hay que cumplir un reducido número de condiciones, por lo que no es tan extraño que pudiera ser inventado en distintas culturas de forma independiente, por lo que podríamos prescindir de hipótesis difusionistas, al menos a gran escala. Un ejemplo que nos puede ayudar a comprender el diseño del Laberinto Antiguo es el localizado en el sur de la India (Figura 2) (Santarcangeli 1984: 165), que cumple todas las características enunciadas, salvo que para realizar el laberinto interior, el diseñador ha optado por el otro recorrido más largo posible, es decir, la espiral y no por los meandros, evidenciando así, de forma más clara, la división concéntrica, pero esta figura no podría haberla hecho sólo con espirales, ya que ello implicaría un cruce de líneas que romperían el recorrido continuo. En definitiva, el recorrido en meandros es el único que permite hacer uno de los re-

corridos más largos posible y que a su vez dicho recorrido pueda ser subdividido.

Efectivamente hemos visto que el diseño del laberinto es el resultado de la combinación de dos factores, el primero es resultado de un razonamiento natural, el laberinto describe el camino más largo posible entre la periferia y el centro de un espacio regular cerrado, el segundo es de índole cultural, en sociedades prehistóricas y protohistóricas el laberinto se divide concéntricamente, esto refleja una concepción del espacio secuencial y subjetivo, se trata de un espacio dividido en centro y periferia cuyo eje se desplaza en función de la posición del sujeto, en cambio en el laberinto romano o medieval, el espacio se cuadrícula o se divide radialmente, se parcela, es un espacio objetivo, independiente del sujeto, propio de una sociedad que se jerarquiza en función de la posesión de la tierra.

## CUADRÚPEDOS

Es necesario dividirlos en dos tipos: estilizados y esquemáticos. Las representaciones estilizadas son aquellas que sintetizan el modelo retratando aquellos aspectos formales mínimos que permiten identificar el modelo, por otra parte la representación estilizada se caracteriza por poseer espacio interno, mientras que la esquemática no, ya que en ella sólo se usan formas lineales simples. Sólo las figuras estilizadas de animales aparecen asociadas a combinaciones circulares de una forma recurrente, y son anecdóticos los ejemplos en los que cuadrúpedos esquemáticos aparecen compartiendo panel con círculos concéntricos<sup>24</sup>. Por lo tanto, sólo las representaciones estilizadas de zoomorfos, dada su alto nivel de asociación recurrente con motivos de Estilo Atlántico (Fig. 3.7), pueden ser considerados como pertenecientes a este estilo. Por el contrario, teniendo en cuenta el reducido número de paneles en los que cuadrúpedos esquemáticos se asocian a combinaciones circulares, no podremos incluir en el estudio conjuntos como los locali-



Fig. 3.7. Ciervo estilizado en Pedra das Ferraduras (Fentáns-Cotobade).

<sup>24</sup> Quizás los dos únicos ejemplos de cuadrúpedos esquemáticos asociados a círculos concéntricos y por lo tanto posiblemente pertenecientes a la Edad del Bronce los tenemos en Poza da Lagoa en Redondela (Costas Goberna et al. 1991) y Baixada da Barca en Arbo (Pérez Paredes y Santos Estévez 1989).



Fig. 3.8. Cuadrúpedos esquemáticos en Lombo da Costa (Cotobade).

zados en paneles como el grupo XXXV de Lombo da Costa (Fig. 3.8), (García Alén y Peña Santos 1980: 53).

Por lo tanto, las representaciones de cuadrúpedos del estilo encuadrable en el Estilo Atlántico, se caracterizan por su estilización, por poseer espacio interno, por la escasez de detalles anatómicos y por que las líneas que forman las extremidades son una perfecta continuación de los cuartos traseros y delanteros, poseen por lo tanto un alto grado de integración entre las partes que componen estas figuras.

## ANTROPOMORFOS

Las figuras humanas, cuando forman parte de una escena de equitación, presentan un mayor detalle, aunque siempre dentro de un gran simplismo formal, en cambio, cuando no aparecen montados a caballo, casi siempre son grabados con un gran esquematismo, reduciendo el diseño a sus líneas esenciales próximas a un simple cruciforme (Fig. 3.9). Los antropomorfos que forman parte de escenas de monta no ofrecen duda sobre su pertenencia al Estilo Atlántico, ya que los équidos pertenecen a los diseños estilizados antes mencionados, en estos casos la figura humana y el cuadrúpedo aparecen integrados de tal forma que constituyen un único motivo. Respecto a las representaciones esquemáticas, los antropomorfos son normalmente elementos secundarios y complementarios en las composiciones, pueden asociarse a cérvidos en escenas de caza o pastoreo, portando armas, como es el caso de Pedra das Ferraduras (Cotobade), y son muy escasos los petroglifos en los que aparecen como motivo único, en todo caso es muy probable que cuando las antropomorfos no aparecen acompañados de otro motivo figurativo no pertenezcan al Estilo Atlántico, ya que entra en contradicción con la forma de concebir las escenas en este estilo en el que el ser humano no es el actor protagonista en las escenas<sup>25</sup>. Esta característica lo aleja del *Arte Esquemático* de la Península y alguna variante del *Arte Levantino* como la estación de Alacón (Teruel), donde en muchas ocasiones la representación humana llega a ser motivo único. En cambio en el Noroeste y especialmente en la Edad del Bronce se elude la figura humana, incluso en aquellos petroglifos en los que cabría esperar que apa-



Fig. 3.9. Figuras humanas esquemáticas como motivo predominante en A Matanza (Pazos de Borbén).

reciesen, como en los petroglifos de armas, en los que el guerrero aparece de forma metonímica o en escenas de caza como en Os Carballos (Campo Lameiro), donde se supone la presencia de cazadores por las lanzas que los ciervos tienen clavadas. Dado que los antropomorfos no aparecen nunca de forma independiente en los paneles, **no podemos considerarlos como motivos** propiamente dichos, sino como un elemento complementario de otros motivos, especialmente cuadrúpedos y armas.

## HUELLAS DE CUADRÚPEDOS UNGULADOS

Son el último motivo de esta lista que podemos incluir con un mínimo de seguridad dentro del grupo de grabados de Estilo Atlántico. El número de superficies en el que aparecen son más bien escasas, podríamos citar las rocas de Pedra das Ferraduras y Laxe dos Cebros (Cotobade) y Pedra da Moura (Vigo) claramente asociadas a círculos concéntricos y Outeiro do Carballiño y Campo de Matabois (Campo Lameiro) como motivo único pero formando parte de aglomeraciones rocosas con grabados pertenecientes al Estilo Atlántico.

## MOTIVOS MINORITARIOS

Aparte de los motivos citados se podrían incluir otros de cronología más dudosa debido a su escaso número, lo cual no nos permite asegurar estadísticamente su adscripción por asociación recurrente, de todos modos en las pocas rocas en las que aparecen siempre lo hacen compartiendo panel con motivos del Bronce. Estos son las figuras geométricas

<sup>25</sup> Existen petroglifos en Galicia en los que los antropomorfos son motivo único, en todos los casos se trata de representaciones esquemáticas muy parecidas a las del resto de la Península, estos petroglifos se encuentran en el panel septentrional de A Borna-Domaio (Península do Morrazo) y en varias rocas de Oia (suroeste de Pontevedra) como son el de O Viveiro o el de A Cerradiña.



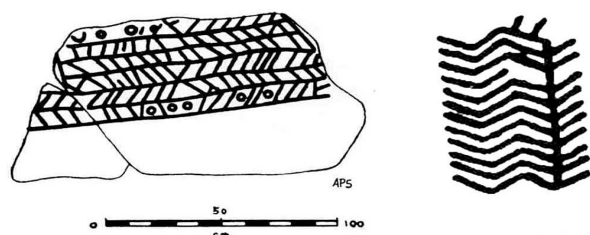


Fig. 3.10. Izquierda: decoración de la cista de Coitemil. Derecha: detalle de una grabado de Lombo da Costa (García Alén y Peña Santos 1980).

donde se combinan líneas verticales y/o horizontales en **zigzag** como en Lombo da Costa (Cotobade) y Altamira (As Neves), que guardan una fuerte similitud con la decoración localizada en algunas cistas (p.e. Coitemil-Agolada, Fig. 3.10) y en la cerámica campaniforme como ya ha señalado Prieto Martínez (1998: 301).

Otro motivo minoritario son los **idoliformes**. El principal problema de los idoliformes es la dificultad que ofrece su identificación por comparación con objetos de la cultura material, dentro de este grupo incluimos los de Pedra das Ferraduras, Coto do Rapadoiro y Chan da Lagoa en Caneda-Fentáns, Outeiro do Cogoludo (Campo Lameiro) y Laxe das Cruces en Tourón (Ponte Caldelas), en los cinco casos se asocian a círculos concéntricos y especialmente a cérvidos utilizando distintos recursos expresivos que más adelante analizaremos.

Por último, los **serpentiformes** que aparecen en paneles de arte rupestre de la Edad del Bronce, son en su mayoría de carácter dudoso, siendo sólo las de Pedra Boulosa y Monte dos Vilares sean las únicas representaciones claras; el resto de los ofidios suelen localizarse en asentamientos castrexos por lo que nos inclinamos, en principio, a pensar que puedan pertenecer a la Edad del Hierro.

### 1.1. PROPUESTA CRONOLÓGICA PARA EL ARTE RUPESTRE DEL ESTILO ATLÁNTICO EN GALICIA

Si bien la cronología del arte rupestre gallego ha sido uno de los temas más tratados en la historiografía del último siglo en Galicia, en las últimas dos décadas, dicha problemática, ha sido merecedora de una atención todavía mayor por parte de los especialistas en el tema. Antes de empezar esta exposición quisiera adelantar que vamos a tratar exclusivamente sobre el denominado Arte Rupestre Atlántico, ya que es frecuente, en diversas publicaciones, abordar como un solo grupo grabados de estilos distintos como si de una unidad se tratase; lo cual ha tenido el efecto de incrementar la confusión en torno a este tema. En este sentido se han introducido en la discusión sobre cronología petroglifos, por ejemplo, con cazoletas hallados en castros o en megalitos, cuando, dada su sencillez, no es posible atribuirles la pertenencia a un estilo determinado.

Por lo tanto en las siguientes líneas trataré exclusivamente acerca del Arte Rupestre Gallego de Estilo Atlán-

tico, ya que el arte rupestre, como concepto genérico, es un fenómeno que en Galicia se extiende desde del Neolítico hasta al menos la Edad Media.

En este artículo se va presentar un avance de los resultados preliminares de varias excavaciones llevadas a cabo en el Municipio de Campo Lameiro (Pontevedra) y analizar las implicaciones que sobre la cronología del arte rupestre gallego conllevan dichos resultados. La excavaciones fueron llevadas a cabo dentro del proyecto titulado: "*Actuacións para a Documentación da Paisaxe Cultural no Parque de Arte Rupestre de Campo Lameiro*" ejecutado por el LAr del IEGPS (CSIC-Xunta de Galicia). Dicho proyecto ha sido encargado por la Xunta de Galicia (código proyecto CJ 102A 2003/420-0 y CJ 102A 2004/317-0) dentro del marco de la construcción del futuro parque de Campo Lameiro persigue como finalidad, obtener la información necesaria para documentar el área de arte rupestre de Campo Lameiro y dotar de contenido al futuro museo temático.

#### 1.1.1. Excavaciones arqueológicas en Campo Lameiro (Pontevedra)

Fueron llevadas a cabo 7 excavaciones, 5 de ellas dieron resultado negativo por diversos motivos, entre ellos destacamos la acción erosiva, que en buena medida destruyó el registro arqueológico; por otra parte, observando los resultados obtenidos en las otras dos intervenciones sabemos que el registro es muy endeble en cuando a la cantidad y perdurabilidad de los hallazgos, por ello una acción erosiva no muy intensa fácilmente pudo borrar todo vestigio asociado a los petroglifos.

De forma muy breve podemos mencionar los resultados obtenidos en la excavación de Outeiro da Pena Furada y de forma más extensa describiremos los trabajos llevados a cabo en el entorno del petroglifo de Os Carballos, ya que en este último los resultados han sido especialmente interesantes, sobre todo en lo referente a su dimensión cronológica.

**Outeiro da Pena Furada** es un afloramiento pétreo formado por una aglomeración de rocas, coronada por una gran piedra hueca que alberga en su interior una concavidad natural en cuyo suelo se observan varias cazoletas y en la parte superior y exterior de la misma se observa una figura formada por círculos concéntricos propios del Estilo Atlántico, en una de las rocas sobre las que se apoya la piedra hueca, se observan varias figuras muy erosionadas de círculos y cuadrúpedos.

En este petroglifo se realizaron dos sondeos, uno situado al oeste del afloramiento de 1 x 2 metros donde los resultados fueron totalmente negativos, pues la roca base fue encontrada a escasos centímetros de la superficie. Frente a la entrada del abrigo se abrió otro sondeo de 2 x 3 metros, en un espacio comprendido entre dos rocas que reducían la acción de los agentes erosivos. En la esquina SW de la excavación se encontró un empedrado una vez eliminada la cobertura vegetal, es decir, sin ningún depó-

sito de tierra cubriéndolo, por lo que su datación resulta complicada. Dicho empedrado es claramente de origen antrópico, pero todavía no es posible conocer su antigüedad. Por otra parte, en el resto del sondeo, fue localizada una gran cantidad de piedras de diversos tamaños que colmataban toda la excavación. Bajo dicha capa de piedras, en el extremo E del sondeo se localizó un conjunto estratigráfico compuesto por termoclastos, cenizas y dos cantos rodados de forma y tamaño muy similar, ambos de forma alargada, de color rojizo y ambos con una de las caras ahumadas lo cual indica su exposición al fuego. Este conjunto estratigráfico es indicativo de una clara intervención antrópica en un indeterminado momento, delante de la entrada de la piedra hueca fue realizada una hoguera que posiblemente produjo la fragmentación de algunas piedras y el ahumado de los pequeños cantos rodados que, sin ninguna duda, fueron traídos desde al menos 2 kilómetros, que es la distancia que se para el lugar del hallazgo del río más próximo.

Los restos de combustión hallados en la excavación están todavía pendientes de datación por C-14, pero éstos parecen indicar que ante la entrada del abrigo fueron llevadas a cabo actividades en las que el fuego jugó cierto papel y que, a nuestro juicio, bien pudieron haber sido de carácter ritual. En todo caso debemos esperar a los resultados de las dataciones para entrar a valorar los datos.

A continuación presentamos los resultados de una excavación de mayor amplitud llevada a cabo en uno de los petroglifos más espectaculares de Galicia.

## Excavación en Os Carballos

La excavación en el petroglifo de **Os Carballos** fue realizada en dos campañas durante dos años consecutivos, la primera en 2003 y la segunda en 2004.

### a) Campaña 2003

Se procedió a la reexcavación de la superficie descubierta ya 1981. La superficie excavada anteriormente ocupaba aproximadamente el 90% de la roca grabada. Seguidamente se procedió a la ampliación de la excavación con un sondeo de 6 metros cuadrados hacia el E, es decir, frente al panel y, por otra parte, se abrió una zanja mecánica de 7 m de longitud con orientación E-W a partir del extremo E de la excavación del petroglifo. La apertura de la zanja pretendía obtener una lectura vertical de la estratigrafía circundante. Asimismo se realizó una ampliación de dicha zanja hacia el Sur de 3 x 3 m. La finalidad de los sondeos mecánicos fue la de obtener una serie de perfiles que permitiesen el análisis de la estratigrafía y la recogida de columnas de muestras.

Los resultados de la campaña de 2003 permitieron realizar las siguientes observaciones:

- Existía una estratigrafía muy uniforme en todo el desarrollo de los perfiles, de esto se deriva que todo el proceso de formación del suelo que cubría el petroglifo fue también muy similar.
- Que el proceso de cubrición del petroglifo fue natural, aunque posiblemente inducido por acciones de origen antrópico (incremento de la erosión, posiblemente provocada por la eliminación de cobertura vegetal)<sup>26</sup>
- Que el proceso de cubrición del petroglifo empezó por la parte inferior, es decir, en el extremo sudeste, y que los depósitos se acumularon progresivamente y que fueron ganando en potencia hacia el W y N, por lo que los últimos grabados en cubrirse fueron los del extremo noroccidental. A pesar de que el material provenía de sucesivos arrastres procedentes de la parte superior de la cubeta en la que se sitúa el petroglifo, estos aportes fueron depositándose en las partes más bajas y progresivamente, al ganar en espesor, fueron cubriendo las zonas más elevadas del petroglifo. Es decir, que el proceso de cubrición del petroglifo fue gradual.
- En la ampliación hacia el E fue localizado un depósito, situado inmediatamente bajo el gran ciervo, que presentaba una alta concentración de esquirlas de cuarzo, evidencia que fue interpretada como posibles restos del trabajo de grabación del petroglifo. Este depósito coincidía con el límite inferior del panel y con la línea de suelo del gran ciervo.
- A juzgar por las dataciones, parece que, al menos en términos generales, la deposición de material en esta zona fue un proceso muy lento que se inicia al final del Vº milenio a. C. y se prolongaría hasta la Edad Contemporánea.

Observando el panel de Os Carballos, vemos que determinada superficie de la roca fue profusamente decorada, pues apenas hay espacios vacíos en el panel, incluso son relativamente abundantes las superposiciones, fenómeno éste muy infrecuente en el arte rupestre atlántico. La profusión de grabados parece indicar que los artistas que realizaron el petroglifo usaron toda la superficie disponible en ese momento, ya que no sólo se observa una gran aglomeración de diseños en un sector de la roca, sino que a partir de determinada altura, bajo las pezuñas del gran ciervo, los grabados desaparecen bruscamente. Esta interrupción repentina de los grabados bajo el gran ciervo, parecía indicar el límite inferior del espacio disponible para grabar en un determinado momento, es decir, el probable nivel del suelo cuando el petroglifo empezó a ser grabado. Esta hipótesis parecía estar corroborada por la presencia, a modo de testigos del trabajo de grabación,

<sup>26</sup> Los estudios referentes a los procesos erosivos y de formación del suelo han sido realizados por M. Costa Casais y X. Pontevedra Pombal miembros del equipo de estudios paleoambientales dirigido por Antonio Cortizas del Laboratorio de Patrimonio, Paleoambiente e Paisaxe (IIT-USC).

de esquirlas de cuarzo al pie del gran ciervo, aunque esto no podía ser tomado como una prueba lo suficientemente sólida. Fue por ello necesario ampliar la excavación frente al panel en busca de evidencias arqueológicas que documentasen el momento de uso relacionado con el petroglifo.

### 1.1.2. Campaña de 2004

Fueron realizados tres sondeos en torno al petroglifo, que suponen respectivamente tres ampliaciones de la excavación de 2003 hacia el N, S y E. Los resultados de la ampliación norte no fueron realmente significativos. Por otra parte la ampliación hacia el sur lo único destacable es la posible localización de un grabado de carácter dudoso y de apariencia vagamente zoomorfa. Finalmente los resultados destacables se concentran en la ampliación E, por ello pasamos a describirlos de forma más detallada.

En la ampliación E se extiende 6 metros de N a S y 3, 5 metros de E a W y se sitúa frente al panel grabado. Podemos destacar en esta excavación tres niveles. El primero se corresponde con el trazado de un antiguo camino en uso hasta tiempos recientes, se identificaba por la presencia de un estrato longitudinal de 1, 5 metros de ancho y muy compacto. Bajo este nivel se detectó una superficie de quema que ocupaba toda la ampliación y que se corresponde con el mismo nivel de incendio de donde se tomó la muestra PRD-II-18, por lo tanto se trata de un incendio producido a finales de la Edad Antigua y cuando parte del petroglifo ya estaba enterrada.

Bajo este nivel, y coincidiendo con el límite inferior de la dispersión de los grabados de la roca, ya que por debajo de este depósito no fueron encontradas más inscul-

turas, se localizó el único nivel con evidencias arqueológicas. Dicho depósito se identificaba por poseer una mayor compactación y arenosidad que los anteriores y posteriores depósitos. En este nivel fue documentado un agujero de poste, un posible minúsculo fragmento de cerámica, un fragmento de arcilla alóctona<sup>27</sup>, un percutor en canto rodado y varias lascas en cuarzo en la mitad norte, también en la mitad sur de la ampliación se registraron varias lascas en cuarzo y una en cristal de roca y un pequeño canal abierto en el suelo. Bajo este nivel se suceden numerosos depósitos de escaso espesor, sin material arqueológico hasta el sustrato rocoso.

Lo interesante de los hallazgos en el único nivel de ocupación del entorno del petroglifo es su perfecta coincidencia con el límite inferior de distribución de los grabados en la roca y que se situaban en el mismo depósito que en el que se había encontrado la concentración de esquirlas de cuarzo en la campaña de 2003. A esto hay que sumar que, ni encima de este nivel, ni por debajo, fueron encontrados depósitos con material arqueológico. Todo parece indicar que este depósito, de unos 15 centímetros de espesor, representaba el nivel de suelo formado desde que empezó a ser grabado el petroglifo hasta el momento en el que se empezaron a cubrir los primeros diseños. Por lo tanto se procedió a la toma de las pertinentes muestras de este depósito para proceder a su datación.

### Dataciones

Las muestras tomadas en el nivel arqueológicamente fértil fueron enviadas al laboratorio de Uppsala y al Instituto Rocasolano (CSIC). A continuación presentamos en una tabla los resultados<sup>28</sup>.

Origen	Resultado	Fecha calibrada a 2 sigmas	Interpretación
MU040727A05 Depósito que cubría el canal abierto en el suelo que servía de límite inferior del panel.	CSIC-2005 2350±29 BP	512 – 381 cal BC	Momento en el que el canal está abandonado.
MU040831A01 fue tomada en la misma unidad estratigráfica y a pocos centímetros de donde fueron recogida una lasca, un percutor y un fragmento de arcilla exógena. Este es el mismo depósito que sirve de límite inferior a los grabados.	Ua-22558 23400±40 BP	539 – 357 cal BC	Momento en el que los materiales fueron depositados en el suelo y momento en el que el petroglifo estaba en uso.
MU030905K05 tomada en la unidad estratigráfica inmediatamente debajo del gran ciervo.	CSIC-1959 2531±42 BP	799-521 cal BC	Momento en el que el petroglifo estaba en uso.
MU040806A07 tomada en la misma unidad estratigráfica y muy cerca del agujero de poste.	CSIC-Cal 1985 2470±38 BP	637-480 Cal BC	Momento en el que el agujero de poste fue abierto.

<sup>27</sup> Este tipo de mineral no es posible encontrarlo en la zona del parque, el lugar más próximo en el que pudimos localizarlo fue en la zona de As Canles en San Isidro de Montes (Campo Lameiro).

<sup>28</sup> Las referencias de laboratorio CSIC son calibradas el programa: OxCal 3.10. Las referencias Ua (Uppsala) están calibradas con el programa: calib 2.0



## 1.2. INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

Los resultados parecen sugerir que existe un solo momento de uso del entorno inmediato del petroglifo que es susceptible de relacionarse directamente con la presencia de grabados en el mismo. Este momento de uso está representado, en el registro arqueológico, por un depósito de espesor cronológico que iría desde el siglo VIII al IV a. C. Este conjunto de unidades estratigráficas se presenta de forma contigua, es decir, que las capas con evidencias materiales antrópicas se sitúan unas sobre otras sin solución de continuidad en la zona situada frente al panel y coincidiendo con el límite inferior de la distribución de los grabados. Hay que tener en cuenta que el petroglifo de Os Carballos aparece completamente cubierto de insculturas, es decir, que los grabadores usaron toda la superficie pétreo no cubierta en un momento cronológico que coincidiría con el único nivel antrópico de la excavación, ya que, bajo éste los grabados desaparecen al igual que los restos de cultura material.

Por lo tanto los resultados de la excavación en el entorno inmediato del petroglifo de Os Carballos parece indicar que este petroglifo estuvo en uso y debió ser realizado entre las postrimerías del Bronce Final y a lo largo de la Primera Edad del Hierro.

## 1.3. INFORMACIÓN ADICIONAL ACERCA DE LA CRONOLOGÍA DEL ESTILO ATLÁNTICO EN GALICIA

Las dataciones obtenidas en la excavación obligaban a revisar otras informaciones relativas a la cronología del Estilo Atlántico en Galicia, que como podremos ver a continuación son perfectamente compatibles unas con otras.

En Galicia encontramos información de dos naturalezas, una de índole iconográfica y otra estratigráfica.

### 1.3.1. Análisis cronológico de los diseños

Existen ciertos grabados que por su diseño pueden identificarse como elementos de la cultura material, especialmente metálicos, que sí son datables o se trata de representaciones idénticas a otras que aparecen en contextos fechados con cierta solidez. En el primer grupo tenemos las armas y las denominadas paletas y en el segundo los laberintos y las escenas de monta.

Respecto a las armas, parece haber cierto acuerdo entre los arqueólogos en situar, al menos la mayor parte de las armas grabadas en el Bronce Inicial, se trata generalmente de alabardas y puñales y espadas cortas de hoja triangular. Pero quizás estos motivos no sean suficientes a la hora de recopilar información cronológica del Estilo Atlántico; curiosamente este tipo de representaciones, en muy raras ocasiones, se asocian a motivos de Estilo Atlántico, es decir, de cerca de 35 rocas con armas, apenas en 5 ocasiones aparecen en los mismos paneles que las combinaciones circulares o zoomorfas. A este hecho habría que añadir que precisamente las pocas armas que aparecen asociadas a combinaciones circulares, como ocurre en tres rocas de Matabois (Campo Lameiro) (Fig. 3.11) y Pedra das Ferraduras (Cotobade), son de tipología distinta; no son de forma triangular y, sobre todo, presentan un modo de empuñadura que no se desarrolla hasta un momento avanzado del Bronce Medio, es decir, aparecen clavos en la base de la empuñadura. En definitiva, aparentemente existe una tendencia en los petroglifos con armas de los inicios de la Edad del Bronce a disociarse de los motivos típicos del Estilo Atlántico, aunque se podrían mencionar hasta 2 ó 3 excepciones como máximo. En cambio, existe una clara tendencia a compartir panel con combinaciones circulares por parte de aquellas representaciones de espadas y puñales, que como muy temprano, se pueden fechar en la segunda mitad de la Edad del Bronce.



Fig. 3.11. Puñal en Matabois (Campo Lameiro) asociado a combinaciones circulares. En el extremo de la empuñadura presenta tres cazoletas que pueden estar representando los clavos de sujección.

Por otra parte tenemos las posibles representaciones de paletas, es cierto, que dicha identificación no deja de ser controvertida, habida cuenta que no han sido encontrados en la Península Ibérica los modelos metálicos similares a los existentes en la cultura Vilanoviana. Este tipo de figura está documentada tan sólo en cuatro estaciones del Noroeste Peninsular: Laxe da Chan (Cangas), Campo de Matabois (Campo Lameiro), Portela da Laxe (Cotobade) y Outerio Machado (Chaves). El paralelismo entre estas figuras y las tan abundantemente representadas en Valcamonica ya fue apuntada por otros autores (Peña y Vázquez 1979). Ciertamente existe una fuerte similitud formal entre las representaciones gallegas y las lombardas, de ser cierto que representan el mismo objeto nos serviría para datar con cierta fiabilidad este tipo de grabado. En el centro de Italia se ha documentado en contextos funerarios un tipo de paleta que se asemeja a las paletas grabadas. En algunos ejemplos metálicos conocidos, la decoración de las paletas consiste en figuras de esvásticas, lo que coincide con el tipo de diseños asociados a las paletas grabadas en Portela da Laxe (Fig. 3.12). Las dataciones sitúan las paletas metálicas italianas en torno a la primera mitad del siglo IX a. C., es decir, bien a finales de la Edad del Bronce o a principios de la Edad del Hierro. Pero por el contexto en el que aparecen en los grabados de Valcamónica, siempre asociadas a figuras de la Primera Edad del Hierro, creemos posible datar las insculturas italianas en esta época. En todo caso hay que introducir una nota de cautela a la hora de identificar dichos objetos, por lo que, aunque las tenemos presentes, no supondrán el sustento fundamental de nuestro argumento.

En tercer lugar debemos destacar la presencia, en el arte rupestre gallego de Estilo Atlántico, de representaciones de laberintos y laberintoides que en total suponen en torno a una docena de ejemplos grabados.

Buena parte de las representaciones de laberintos en Europa y el Próximo Oriente han sido datadas con mayor o menor precisión, pero en todo caso coinciden en un marco cronológico que va desde el siglo XII hasta época romana, perteneciendo la mayor parte de ellas a la primera mitad del Iº milenio a. C.. Quizás la representación más antigua la tengamos en un fragmento de arcilla del palacio del rey Nestor en Pylos, datado en 1200 a. C., (Kern 1983) o en el jarro de

Tell Rifa'at en Siria s. XII a. C., aunque la representación más antigua en Europa la tenemos en el oinochoe de Tagliatella del s. VII a. C., de todos modos este diseño sobrevivirá hasta la época del Imperio Romano o incluso hasta la Temprana Edad Media en el norte de Europa (Saward 2003).

Finalmente están las escenas de equitación relativamente frecuentes en el arte rupestre gallego. Las más tempranas evidencias sobre monta a caballo no aparecen hasta el s. IX en el Próximo Oriente. En un interesante y documentado trabajo Robert Drews (2004) demuestra que no existe documentación textual o arqueológica sobre la existencia de la monta a caballo en Europa antes del siglo VIII a. C., se trata en realidad de una innovación Escita, que posteriormente se extiende al resto de Europa y Próximo Oriente. Por otra parte, L. Worley viene a decir lo mismo para la Grecia Arcaica (1994). Es necesario indicar que no es posible datar la introducción de la monta por la presencia de bocados, ya que éstos también son utilizados con frecuencia en algunos carros ligeros. En todo caso hay que destacar que no existe ningún tipo de representación de monta de caballo en Europa Occidental anterior al Iº milenio.

#### 1.4. CONSECUENCIAS

Efectivamente la presencia de escenas de equitación y laberintos en el arte rupestre gallego de Estilo Atlántico parece apuntar a que, al menos, uno de los momentos en los que este grupo de grabados es realizado, es la primera mitad del I milenio y muy posiblemente los inicios de la Edad del Hierro.

Es precisamente en la década de los 80 cuando en Galicia empiezan a aparecer datos que retrasan sensiblemente el comienzo de la Edad del Hierro que hasta ese momento se establecía en torno al siglo V a. C. Las excavaciones en el castro de Penarrubia dataron el yacimiento en el siglo VI (Arias 1979), excavaciones en el Castro de Penalba lo situaron en el siglo VI (Álvarez 1986) y trabajos en Torroso remontaron los primeros niveles de ocupación al siglo VII (Peña 1992), a esta circunstancia hay que sumar el rejuvenecimiento de los albores de la Edad del Hierro en el norte de Portugal lo que hace que diversos autores hablen de una Edad del Hierro a partir del siglo VIII a. C. (Parcero 2002, Ruibal.2003). A excepción de las representaciones de armas, la única conexión entre el Arte Rupestre Atlántico y la Edad del Bronce era la coincidencia cronológica; pero curiosamente, al retrasar las fechas de comienzo de la Edad del Hierro y por lo tanto adelantar el fin de la Edad del Bronce, los petroglifos, como por un vínculo invisible, siguieron fieles a los avatares de la cronología de la Edad del Bronce, es decir, si en 1980 la cronología de los grabados se enmarcaba entre el 2500 y el 500 a. C. a finales de los 80 la cronología oscilaba entre 2500 y 800 a. C. si se consideraba que el fenómeno estaba asociado a la aparición de la primera metalurgia en el Calcolítico, o entre el 1800 y 800 a. C. si se vinculaba exclusivamente a la Edad del Bronce.

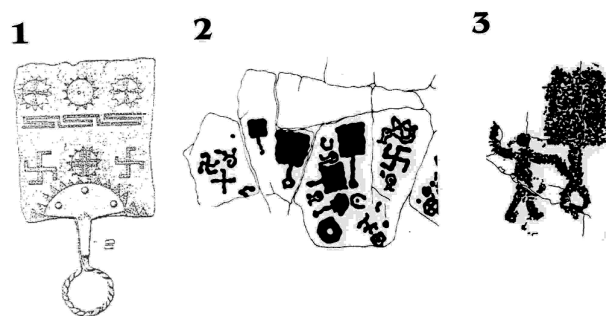


Fig. 3.12. Comparación entre representaciones de paletas.  
1. Paleta Vilanoviana. 2. Petroglifo de Portela da Laxe (Cotobade). 3. Petroglifo de Valcamónica.



Pero en la década de los 90 Peña Santos y Rey García (1993), presentan una nueva hipótesis cronológica que parece olvidar la, en mi opinión, coherente propuesta de Peña Santos y Vázquez Varela en 1979 donde se analizaba cada motivo por separado y al menos una parte de los diseños se adentraban en el Iº milenio a. C. Peña y Rey plantean la llamada cronología corta. Basándose en un análisis tipológico de las alabardas y los puñales, les atribuyen una cronología que iría desde la segunda mitad del III milenio hasta los inicios del II milenio.

La presencia de alabardas nos estén hablando de una cronología temprana para la ejecución de algunos petroglifos de armas, pero en absoluto podemos afirmar que el uso de dichos petroglifos se limite a la fase cronológica en la que supuestamente fueron realizados. Por otro lado, Peña Santos y Rey García apoyan su hipótesis de cronología corta en la supuesta relación existente entre petroglifos y asentamientos de finales del IIIº milenio e inicios del IIº. Pero en este trabajo no se especifica el criterio para considerar un yacimiento o lugar de hallazgo de materiales como un asentamiento doméstico, y por otro lado, se incluyen en los análisis petroglifos de diversa tipología y por lo tanto de muy posible adscripción cronológica diferente. En primer lugar incluyen en la lista de asentamientos lugares de hallazgos aislados y descontextualizados, como el de un punzón metálico, pequeños conjuntos cerámicos y sitios de enterramiento, sin aportar ningún indicio que nos lleve a pensar que se trate efectivamente de sitios domésticos; en segundo lugar no existe un criterio para seleccionar los petroglifos rupestres analizados, por lo que incluyen en el estudio paneles de diversas cronologías y estilos. Por otra parte no explican porqué la proximidad en algunos casos entre petroglifos y supuestas áreas domésticas es un indicador de coetaneidad, asimismo, sitúan en esta época lugares de hallazgo de cerámica campaniforme, cuando los últimos datos apuntan a una pervivencia de este estilo de cerámica hasta fechas tardías de la Edad del Bronce (Méndez 1991, Prieto 1999) Por último, dichos autores hablan de una supuesta crisis en el Bronce Medio cuyas verdaderas dimensiones aún se desconocen, pero que en todo caso sería la responsable de que no encontremos asentamientos de esta época, afirmación que desmienten numerosos trabajos llevados a cabo en la Serra do Bocelo (Méndez 1991) y en seguimientos de obras públicas (Lima 2000). Esta supuesta crisis traería consigo, según Peña y Rey, la desaparición de la práctica de grabar en las rocas, aunque tampoco explican el mecanismo de causa-efecto entre esta enigmática crisis y la supuesta decadencia del arte rupestre. En mi opinión, la propuesta de Peña Santos y Rey García tiene un aspecto positivo cuando demuestran que algunos petroglifos fueron realizados en los inicios de la Edad del Bronce, me refiero a la mayoría de los grabados de armas, pero también debemos decir que no argumentan con la suficiente solidez las razones por las que el arte rupestre supuestamente deja de ser grabado a partir del Bronce Medio.

En los últimos 40 años se han incluido dentro de un mismo grupo aquellos grabados con armas adscribibles al

Bronce Inicial (alabardas y puñales de hoja triangular) y los restantes diseños: combinaciones circulares, laberintos, zoomorfos, escenas de monta, etc., por lo tanto se ha pretendido atribuirles una cronología unitaria, como ejemplo podría poner mis últimos trabajos (Santos 1998, 2004 y Santos y Criado 2000), aunque esta circunstancia se da en cualquiera que halla abordado la temática del arte rupestre del Noroeste Peninsular. Sin embargo, cuando profundizamos en el análisis de su distribución debemos observar que, aunque ocupan básicamente la misma región (el occidente gallego), como ya hemos dicho, los petroglifos de armas tienden a disociarse claramente de los restantes diseños y, solamente aquellas armas que en su acertado análisis Peña Santos y Vázquez Varela situaban en momentos avanzados de la Edad del Bronce (1979: 81-93), son precisamente los que se asocian a diseños propios del Estilo Atlántico, a esta norma sólo encontramos una única excepción clara: el petroglifo de Foxa Vella en Rianxo (A Coruña).

Así pues considerando el bajo grado de frecuencia asociativa entre armas del Bronce Inicial y los restantes diseños, proponemos la existencia de dos grupos diferenciados y muy posiblemente relacionables con dos fases de ejecución del Estilo Atlántico.

Por lo tanto tendríamos un primer grupo de temática exclusivamente armamentística muy posiblemente realizados durante el Bronce Inicial, aunque es difícil saber hasta cuando estuvieron en vigencia; y un segundo grupo con escenas de caza, monta, laberintos y paletas realizados entre el siglo IX-VIII y el V-IV a. C. Es decir, que básicamente este segundo grupo sería coetáneo a la ocupación de los castros más antiguos del noroeste. De ser cierta esta propuesta cronológica, estaríamos ante un panorama iconográfico y cronológico muy similar al definido para la zona de Valcamónica, donde en la Edad del Bronce tenemos composiciones dominadas por la presencia de armas en paneles verticales y un segundo grupo más narrativo, con escenas de caza de ciervo, paletas y laberintos pertenecientes a la Primera Edad del Hierro.

En todo caso parece oportuno manifestar ciertas reservas con respecto a las combinaciones circulares ya que, si bien es seguro que son coetáneas al segundo grupo, es decir, el encuadrable en la Primera Edad del Hierro, no podemos descartar que un diseño tan sencillo como universal no empezase a ser grabado en los inicios de la Edad del Bronce, de hecho en las Islas Británicas parece haber indicios de la presencia de combinaciones circulares muy similares a las gallegas y fechadas en el Bronce Inicial (Bradley 1997, Beckensall 2002).

Para finalizar solamente queremos insistir en la idea de que el arte rupestre es un recurso simbólico de carácter universal para sociedades anteriores a la invención de la escritura, por ello no debe extrañarnos que en numerosas regiones del mundo encontremos arte rupestre a lo largo de miles de años en sociedades que, por lo demás, presentan diferentes grados de complejidad. Por esto mismo es importante delimitar los estilos, no podemos caer en el

error de preguntarnos sobre la cronología del arte rupestre de esta zona o de la otra, sino que lo correcto es preguntarnos por la cronología de un determinado estilo. En concreto, en el presente artículo, tan solo nos hemos ocupado de uno de los estilos presentes en Galicia que se desarrolló en un periodo de tiempo determinado.

## 2. ANÁLISIS DEL ESTILO ATLÁNTICO EN EL NOROESTE DE IBERIA

Preferimos utilizar la expresión *Estilo Atlántico*, puesto que dicho estilo, a nuestro entender, se extiende desde el norte de Portugal hasta el norte de las Islas Británicas incluyendo Galicia e Irlanda. Es decir, preferimos manejar este concepto en lugar de Grupo Galaico de Arte Rupestre, ya que lo consideramos en cierto modo restrictivo desde el punto de vista geográfico. A continuación pasaremos a analizar los diferentes aspectos que contribuyen a definir este conjunto de grabados (3.13).

### 2.1. EL ESTILO ATLÁNTICO DE ARTE RUPESTRE

Para la definición de los motivos, de los elementos formales básicos y las características formales que los caracterizan, será necesario seleccionar un grupo de petroglifos con la suficiente variedad de motivos y complejidad que permita desarrollar el análisis de asociación recurrente, con ello se pretende, en primer lugar, disponer de un corpus amplio de motivos pertenecientes a este grupo estilístico, en segundo lugar descartar aquellos diseños que posean un bajo grado de asociación recurrente y definir las características de los motivos contando con las posibles variantes formales. Teniendo en cuenta este último objetivo se incluirán en la muestra a analizar paneles que se encuentren repartidos por varias comarcas distintas y representativas de posibles variedades comarcales<sup>29</sup>. Los petroglifos seleccionados son los siguientes<sup>30</sup>:

#### Bergantiños

Pedra Ancha (Dumbría)

#### Península da Barbanza

Laxe da Sartaña (Porto do Son), (Fig. 3.33)

#### Valle Medio del Lérez

Rotea de Mendo (Campo Lameiro), (Fig. 3.36)

Outeiro do Cogoludo (Campo Lameiro)

Chan da Lagoa (Campo Lameiro), (Fig. 3.18)

Pedra das Ferraduras (Cotobade), (Fig. 3.34)

Laxe das Rodas (Cotobade)

#### Valle del Verdugo

Laxe das Cruces (Ponte Caldelas), (Fig. 3.32)

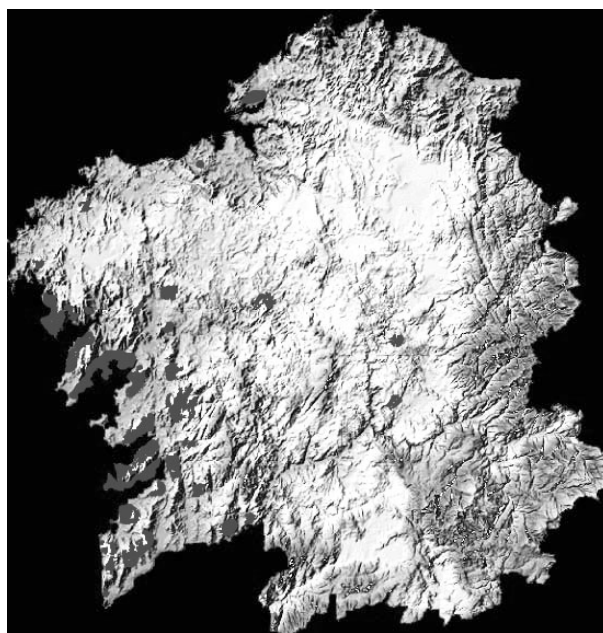


Fig. 3.13. Distribución del arte rupestre de Estilo Atlántico en Galicia.

#### Litoral Sur de la Ría de Vigo

Coto do Castro (Pazos de Borbén), (Fig. 3.26)

Pedra Moura (Vigo), (Fig. 6.18)

Pedra das Procesións (Gondomar), (Fig. 3.29)

#### Península do Morrazo

Pedra dos Mouros (Marín)

Pinal do Rei (Cangas)

### 2.2. ELEMENTOS FORMALES BÁSICOS

Son tres los elementos básicos que podemos encontrar en este estilo: círculo, línea y punto. El primero de dos dimensiones, el segundo de una sola dimensión y el tercero adimensional<sup>31</sup>. Obviamente los elementos básicos solamente participan en la formación de figuras del grupo geométrico. Las posibilidades de combinación entre sí son múltiples pero limitadas, ya que en el E. Atlántico la casi totalidad de los diseños de todos los motivos geométricos aparece el círculo. Debemos señalar que aquellos diseños geométricos donde solamente interviene la línea o el punto, bien separados o combinados, sólo de manera excepcional comparten soporte con motivos pertenecientes al E. Atlántico, por esta razón y por otras que atañen a otros ámbitos de estudio entre ellos el emplazamiento, que luego analizaremos, no tenemos la seguridad de que puedan pertenecer este estilo. Por lo tanto, aquellos motivos geo-

<sup>29</sup> Se observará que la comarca con más representación en la muestra es el valle medio del Lérez, esto es debido a es esta la más rica en variedad tipológica de motivos y a que ha sido la zona que más intensivamente he tenido la oportunidad de estudiar.

<sup>30</sup> Los calcos de los paneles elaborados por el Laboratorio de Arqueoloxía del Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento (CISC-XuGa) fueron realizados siguiendo la metodología publicada por Seoane Veiga (2005). Dicho calcos aparecen en las siguientes figuras: 2.1, 3.15, 3.18, 3.26, 3.30, 3.26, 6.3, 6.4, 6.11, 6.15, 7.6 y 8.4.

<sup>31</sup> A los que se podrían añadir la espiral y el laberinto, ambos bidimensionales, que son a un mismo tiempo elementos básicos y diseños, ya que no están constituidos por formas más simples y no aparecen casi nunca formando parte de formas más complejas.

métricos que no contengan el círculo como elemento formal no van ser considerados como pertenecientes a la Estilo Atlántico por cuestiones metodológicas, aunque .

Si hacemos corresponder un número con un elemento formal básico, es decir, (1) círculo, (2) punto y (3) línea, podemos de este modo indicar de forma esquemática las posibilidades de combinación entre elementos formales básicos:

1+2	círculo simple con cazoleta central
1+2+3	círculo simple con cazoleta central con surco radial y/o apéndice
1+1+2	círculos concéntricos con cazoleta central
1+2+2	círculo simple con cazoletas inscritas y/o periféricas
1+1+2+2	círculos concéntricos con cazoletas inscritas y/o periféricas
1+1+2+3	círculos concéntricos con cazoleta central y surco radial y/o apéndice
1+2+2+3	círculos concéntricos con cazoletas inscritas y/o periféricas con surco radial y/o apéndice

También pueden aparecer *elementos básicos híbridos*, es decir aquellas formas básicas que participan de las características de varios elementos básicos: círculos formados por cazoletas dispuestas circularmente y *elementos básicos derivados*: formas nuevas resultado de la imitación de los ya citados: laberintoides, arriñonados y semicírculos (Fig. 3.14).

Por lo tanto no consideraremos como pertenecientes al Estilo Atlántico los diseños abstracto-geométricos producto de elementos básicos aparte de los tres ya citados y que no forme parte de ellos el círculo, así quedan excluidos los triángulos, los polígonos, cuadrados, etc. Con ello no queremos decir que excepcionalmente puedan existir diseños de Estilo Atlántico que estén formados solamente por estos elementos, pero la falta de seguridad sobre este extremo nos conduce a excluirlos del análisis<sup>32</sup>.

Por otro lado tenemos motivos que sí parecen pertenecer al Estilo Atlántico y que están hechos a partir de líneas, nos referimos a las figuras en zigzag de Lombo da Costa<sup>33</sup>, Altamira (As Neves) y Pedra Escorregadoira (Poio). En estos casos es posible que pertenezcan a la Edad del Bronce, y por lo tanto contemporáneos en parte del Estilo Atlántico, por su estrecha similitud con decoraciones aparecidas en las cistas de la misma época, quizás la razón de la presencia de estos tres casos, sin duda excepcionales, sea debido a que en realidad se trata de *representaciones de representaciones*, es decir, que vulneran las reglas constructivas de los diseños porque poseen características propias del arte abstracto y del arte figurativo ya que pa-

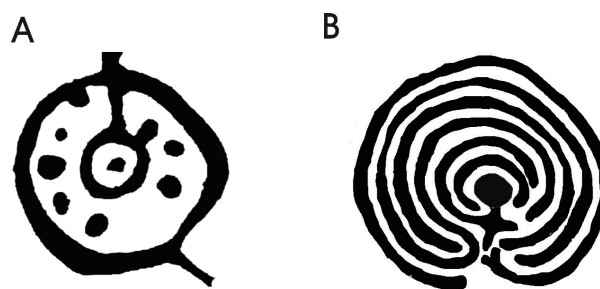


Fig. 3.14. A. Elemento Básico híbrido: círculo formado por cazoletas. B. Elemento Básico derivado de un laberinto.

rece ser posible identificar el referente, aunque éste se encuentre en otra figura abstracta. En todo caso debemos tener en cuenta que se trata únicamente de tres casos, y dado su bajo nivel de asociación recurrente no deben ser considerados de forma decisiva a la hora de definir las características del estilo al que nos referimos<sup>34</sup>.

## 2.3. MOTIVOS

En las siguientes líneas intentaremos aproximarnos a una definición de los principales aspectos formales de los motivos del Estilo Atlántico. Observaremos que existen una serie de características comunes, en ocasiones, a todos los motivos y en otras sólo a algunos de ellos, que delimitan este estilo y posibilitan distinguir qué diseños pueden ser incluidos en el E. Atlántico y cuales no. Sabemos que muchos de los motivos, se pueden encontrar en cualquier área geográfica del planeta, pero la forma en que éstos son diseñados, es decir, el conjunto de recursos estéticos y espaciales que son utilizados, son distintos en cada uno de los grupos estilísticos.

Quando hablábamos del concepto *motivo*, lo definíamos como un diseño que tiene un sentido como forma aislada y que es reconocible por su presencia reiterada, ya que es posible encontrarlo en distintos paneles, e incluso dentro de la misma composición, repitiendo el mismo modelo. Tomando el conjunto de los paneles de la muestra, podemos dividir los motivos que los componen en dos grandes grupos: motivos mayoritarios y minoritarios. Es decir, tenemos unos motivos que se graban en todos o en la gran mayoría de los petroglifos y otros que solamente aparecen en un reducido número de ellos, por tanto, a la hora de definir cuáles son los motivos y elementos formales básicos pesará más el primer grupo que el segundo.

En la siguiente tabla se pueden observar los motivos registrados en cada petroglifo, obviamente en algunos casos

<sup>32</sup> No se nos escapa la presencia en el arte rupestre del Noroeste de cuadrados, por ejemplo en Chan da Lagoa y Portela da Laxe y que en estos casos dichos diseños parecen guardar cierto aire de familiaridad con los diseños Atlánticos, pero en todo caso su presencia es muy reducida.

<sup>33</sup> En concreto el grupo XIX de García Alén y Peña Santos (1981).

<sup>34</sup> No olvidamos el reticulado de Cova da Bruxa (Muros) que algunos autores consideran un motivo figurativo que posiblemente represente una red o trampa formando parte de una escena de caza de un ciervo. Aunque en una visita reciente Å. Fredell apuntó la posibilidad de que se trate de una abstracción de la figura de un ciervo, de hecho, en una detenida observación hemos comprobado que esta figura posee una cabeza de cérvido y una serie de líneas que perfectamente pudieran representar las cuatro patas y la cola.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Rotea de Mendo	0	0	3	3	0	1	1	0	2	0	0
Outeiro do Cogoludo	0	15	9	0	0	7	3	0	0	0	0
Chan da Lagoa	25	0	0	0	0	20	0	0	0	2	0
Laxe das Rodas	20	15	40	0	0	20	1	0	0	0	0
Pedra das Ferraduras	0	0	1	0	0	7	0	6	30	4	2
Pedra dos Mouros	7	5	22	0	2	1	0	0	0	0	0
Pinal do Rei	25	5	25	0	0	9	2	1	0	0	0
Pedra da Moura	20	5	20	5	0	0	0	0	15	0	0
Laxe das Cruces	17	36	14	4	4	14	2	1	0	2	0
Coto do Castro	40	2	1	0	15	0	0	0	0	0	0
Pedra Ancha	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
Pedra das Procesións	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30
Nº de diseños (nº rocas en las que aparecen)	154 (7)	83 (7)	136 (9)	12 (3)	21 (3)	89 (8)	8 (4)	10 (4)	45 (2)	8 (3)	39 (3)

1. Cazoletas sueltas. 2. Círculos simples. 3. Círculos concéntricos con apéndice. 4. Círculo concéntrico sin apéndice. 5. Círculos con cazoletas inscritas. 6. Cérvidos. 7. Caballo. 8. Figura humana. 9. Huella de cuadrúpedo. 10. idoliforme. 11. Armas

la contabilidad de los mismos es aproximada debido a que hay casos dudosos a causa de su erosión o heterodoxa ejecución y a que los motivos poseen cierto margen de variabilidad formal en función del autor del calco.

En una primera aproximación podemos comprobar que los grabados más frecuentes son las cazoletas, los círculos simples, círculos concéntricos con apéndice y los cérvidos, no sólo por el número de veces que es representado sino también por la cantidad de rocas en las que se graba, ya que aparecen en la mayoría de los petroglifos. Los diseños restantes: círculos concéntricos sin apéndices, círculos con cazoletas inscritas, escenas de equitación, antropomorfos, huellas de animales, idoliformes y armas aparecen en tres o cuatro rocas a lo sumo.

Los grabados pueden ser divididos en abstractos y figurativos.

**Grabados Abstractos.** Estos son: cazoletas, círculos concéntricos con apéndices, círculos simples con cazoleta central, espirales y laberintos. Se trata de figuras geométricas que, salvo las cazoletas, poseen en todos los casos espacio interno. No se encuentran motivos formados únicamente por la combinación de líneas tales como cruces, ramiformes, etc. **Cuando aparecen elementos lineales, éstos nunca constituyen motivos propiamente dichos, sino que forman parte siempre de diseños más complejos.** Podemos afirmar que todos los diseños geométricos de este estilo se caracterizan fundamentalmente por la **colocación de los elementos básicos formales en función de un punto principal**, que en muchas ocasiones se sitúa en el centro de la figura y que prácticamente en la totalidad de los casos conocidos este punto aparece indicado con un punto o cazoleta, en torno a la cual se pueden disponer los círculos concéntricamente, en espiral o del cual parten las líneas o apéndices. Esta característica es la que impide que existan di-

seños geométricos con líneas paralelas, reticulados, etc. Sólo los motivos figurativos escapan a esta regla por el hecho obvio de que la forma del modelo influye decisivamente en la manera de representarlo.

**Grabados Figurativos.** Cuadrúpedos y armas. Dentro de los ciervos incluimos los cérvidos hembra o ejemplares jóvenes sin cornamenta. Su aspecto formal es el mismo que el de los caballos que aparecen en escenas de equitación. Se trata casi siempre de representaciones estilizadas, raramente esquemáticas, es decir, que al igual que los motivos abstractos poseen contorno y espacio interno, y cuando aparecen motivos figurativos lineales, éstos tampoco constituyen motivos independientes, sino que son complementos de diseños más complejos, como por ejemplo la cornamenta o los mástiles de las alabardas. Los motivos figurativos también nos permite analizar la perspectiva, en concreto, utilizando la terminología de Leroi-Gourhan (1983 y 1984), de distinguir tres tipos de perspectiva en el arte de la Edad del Bronce:

1. Perspectiva frontal. Se utiliza en las representaciones humanas y en las armas.
2. Perspectiva biangular derecha. Donde el objeto es visto alternativamente de cara y perfil, pudiendo presentar las diferentes partes un rebasamiento de 90°. Es usada en algunas representaciones de cuadrúpedos como el de Campo de Cuñas (ver figura) donde la cornamenta y los ojos de representan de frente y el resto del cuerpo de perfil.
3. Perspectiva biangular oblicua. En la que el rebasamiento entre los dos puntos de vista es de 45°. Un claro ejemplo lo tenemos en Chan da Lagoa (Fig. 3.15) donde la cornamenta es vista en diagonal y el resto del cuerpo de perfil.

En definitiva las figuras son representadas del modo en el que son más fácilmente reconocibles. Es un estilo





Fig. 3.15. Cuadrúpedo en perspectiva biangular oblicua en Chanda Lagoa (Campo Lameiro).

que busca la claridad en la representación más que el realismo, de hecho es el espectador el que ordena y completa la figura, algo similar ocurre con el movimiento que nunca es representado explícitamente aunque sí es sugerido por la inclinación de las patas o por la disposición de los animales.

Hemos encontrado, por lo tanto, una característica formal que define a la totalidad de los diseños del Estilo Atlántico. Todos los motivos abstractos son geométricos y, salvo las cazoletas y las figuras humanas, todos los motivos se caracterizan por poseer espacio interno, lo cual es perfectamente coherente con lo dicho en su momento por Vázquez Rozas (1997:70) cuando sostiene que para el caso de las armas: “... que esta exageración del ancho de la hoja (de alabardas y puñales) es, en parte, fruto de un diseño que valora el surco de grabado como delimitador exterior del perfil, no como el perfil mismo de lo representado. Dicho de otro modo, vemos terminar la hoja donde comienza el surco, no en su borde exterior”. El caso más claro en el que podemos comprobar esta forma de representar son los laberintos en los que el recorrido no son los surcos, sino el espacio comprendido entre éstos (Fig. 3.16). Esta última característica es uno de los factores que propicia el adoptar la figuración estilizada, en la que la figura es el espacio comprendido entre las líneas o surcos, en cambio en el arte esquemático las figuras carecen de espacio interno

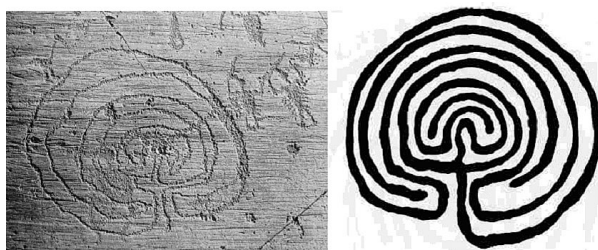


Figura 3.16. Izquierda: laberinto en Valcamónica. Derecha: laberinto en Galicia. En la figura italiana los surcos representan el recorrido del laberinto, en el caso gallego el recorrido es el espacio comprendido entre los surcos. Para el Estilo Atlántico esta forma de representar también es aplicable a los restantes diseños.

y la línea que las define es la figura misma. Incluso podríamos eliminar como excepciones las cazoletas y los antropomorfos esquemáticos, puesto que en ningún petroglifo conocido que podamos afirmar que pertenezca al Estilo Atlántico presenta cazoletas o antropomorfos como motivo único, más concretamente, las cazoletas, al igual que las líneas o apéndices parecen elementos estrechamente dependientes y complementarios de los diseños circulares, al menos en la gran mayoría de los casos. En cuanto a las figuras humanas éstas sólo tienen sentido acompañadas de un cuadrúpedo o un arma, por esta razón no pueden ser considerados motivos propiamente dichos sino elementos complementarios de otros motivos.

A continuación procederemos a realizar un análisis pormenorizado de cada uno de los diseños, deteniéndonos en sus características más particulares.

**Cazoletas.** Es sin duda el elemento más sencillo. Aunque se localizan por todo el área de distribución de los petroglifos gallegos, sin duda son más abundantes en la mitad sur de la provincia de Pontevedra, donde los motivos geométricos son más frecuentes y los figurativos más escasos. Las únicas cazoletas que podemos situar en el Estilo Atlántico son aquellas que comparten panel y que en principio parecen asociarse a motivos de este estilo o, en el caso de que aparezcan como elemento único o asociados a motivos de época indeterminada, su cronología dependerá del contexto arqueológico. Personalmente pienso que los petroglifos encuadrables en el Estilo Atlántico con cazoletas como única decoración son muy infrecuentes. En los casos conocidos, este tipo de petroglifos se asocian a dos tipos de yacimientos: túmulos neolíticos y estaciones de Estilo Esquemático Atlántico<sup>35</sup>.

En los petroglifos de Estilo Atlántico las cazoletas son un elemento complementario, forman parte de combinaciones circulares y de motivos figurativos. Ciertamente también aparecen desvinculadas dentro de paneles con figuras más complejas, pero no parecen ser elementos relevantes, ya que no influyen en la distribución de los demás diseños. Esto es especialmente cierto en aquellos

<sup>35</sup> Este estilo será tratado en el capítulo 6 de este libro.

petroglifos con motivos figurativos, ya que, en paneles con grabados exclusivamente geométricos, el número de cazoletas aumenta significativamente. Esto nos lleva a pensar que en las zonas donde las representaciones de ciervos no existen o son muy escasas, las cazoletas substituyen en el panel a los cuadrípedos. Con esto no queremos decir que las cazoletas *signifiquen* ciervo, sino que en algunos casos sí parecen ocupar su espacio sintáctico.

**Círculos simples con cazoleta central.** Aunque el área de dispersión es mayor que la del estilo Atlántico, ambas son coincidentes en buena medida. En la gran mayoría de los casos son un elemento complementario de las combinaciones circulares complejas. Apenas se registran círculos simples sin cazoleta central, este diseño es tan escaso que podemos plantear que en la gran mayoría de los casos muy posiblemente se trate círculos que han perdido la cazoleta central por efecto de la erosión. El tamaño de los círculos con cazoleta central oscila entre los 10 y 15 cm., excediendo raramente estas medidas. El hecho de que rara vez superen estas dimensiones quizás esté motivado por la intención de no generar un espacio vacío o liso excesivamente amplio en el interior de la figura, cuanto mayor sea el diámetro del círculo más separado estará de la cazoleta central. Dentro del Estilo Atlántico la cazoleta se sitúa siempre en el centro del diseño, algo no tan frecuente en otros estilos del área galaica. Al igual que en el caso de las cazoletas, casi nunca aparecen ni como motivo único ni predominante, es posible que esto sea debido a que tampoco constituyan auténticos motivos en sentido estricto, sino que más bien pudieran ser un elemento complementario, o al menos esto parece ser cierto en la muestra analizada de los doce petroglifos.

**Círculos concéntricos.** Es el motivo más característico de este estilo. Su tamaño y complejidad varía enormemente, pero el diámetro de estas figuras siempre es proporcional al número de anillos del que se compone. Al igual que en los círculos simples con cazoleta central, se busca en el espacio interno de la figura cierta proporción entre espacio grabado y espacio vacío. Teniendo en cuenta que el estado actual de los grabados no es el mismo que el original a causa de la erosión sufrida, a lo sumo la distancia entre los anillos no supera el triple del ancho del grabado, siendo lo más habitual que la distancia entre los mismos sea igual al grosor del surco, cuando la distancia entre anillos supera esta medida, normalmente se cubre con cazoletas. Si antes afirmamos que una de las características de las figuras era el poseer espacio interno, también es cierto que este espacio tiende a ser cubierto, en el caso de los círculos por los únicos elementos que permiten ese **equilibrio entre espacio gra-**

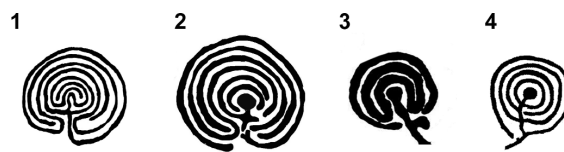


Fig. 3. 17. Obsérvese la similitud entre el diseño del laberinto (1), del laberintoide (2) y de los círculos concéntricos con surco radial (3 y 4).

**bado y no grabado**, es decir, cazoletas y círculos concéntricos. Esta forma de construir el espacio se observa a mayor escala cuando contemplamos los conjuntos de combinaciones circulares que, cuando no son tangenciales, tienden a cubrir el espacio que los separa mediante apéndices o grupos de cazoletas, de hecho son raros los casos en los que un grupo de combinaciones circulares aparecen separadas por un espacio superior al tamaño de dichas figuras.

#### **Círculos y figuras ovales con cazoletas inscritas.**

Sin duda siguen muchos de los principios espaciales de las demás combinaciones circulares. Volvemos a detectar una tendencia a cubrir el espacio interno de las figuras con círculos y cazoletas logrando una proporción equilibrada entre las dimensiones de la figura y el fondo. Esta misma característica vuelve a aparecer en el espacio intermedio entre estos diseños que cubren dicha separación empleando, en este caso, más la tangencialidad y los grupos de cazoletas que los apéndices o surcos lineales.

**Espirales y laberintos.** Podrían incluirse dentro de la familia de las combinaciones circulares, pero presentan la particularidad de que no están formadas por círculos cerrados, sino por una sola figura lineal que describe formas circulares, es decir, se trata, como ya dijimos, de elementos formales básicos, con la particularidad de ser formas híbridas, ya que participan de las características de las líneas y de los círculos (Fig. 3.17).

Hemos incluido en un mismo grupo a espirales y laberintos por ser dos formas distintas de representar el mismo concepto. Se trata de describir el recorrido más largo posible entre la periferia y el centro de un espacio simétrico, en este caso circular. Sin duda el laberinto y en menor medida la espiral, son las dos figuras que cumplen estos dos requisitos, esto último quizás resuelva el problema de la universalidad de la figura del laberinto prescindiendo de explicaciones difusionistas, como ya hemos explicado en el anterior apartado dedicado a *Laberintos y Laberintoideos*<sup>36</sup>.

Tras un análisis de los paneles en los que aparecen estos dos motivos, podemos comprobar que con toda claridad ocupan el misma posición que los círculos concéntricos, esto se ve claramente en Laxe das Cruces para el

<sup>36</sup> En un pormenorizado trabajo de Santarcangeli (1997), se nos habla de las formas posibles de los laberintos los cuales pueden ser: univariados o plurivariados, geométricos o irregulares, de esquema fijo o mixto, rectangulares, curvos o mixtos, rectangular, circular o de otra forma, simétrico o mixto, compacto, difuso o mixto, acéntricos, monocéntricos o policéntricos. Como vemos las posibilidades son múltiples, pero como ya he propuesto, si detrás de la intención del grabador está el representar: 1º el recorrido más largo posible, 2º que comunique la periferia y el centro y 3º que el espacio sea simétrico, la cadena de elecciones ya está decidida, el laberinto ha de ser: univariado, geométrico, de esquema fijo, simétrico compacto y monocéntrico. Esta es la razón que explica que pueda existir esta misteriosa figura en culturas sin conexión en Asia, Europa y América, ya que son el laberinto típico y la espiral las dos únicos diseños que cumplen estas tres condiciones.





Fig. 3. 19. Detalle de Pedra Boullosa con una posible representación de bóvidos.

Fig. 3.18. Petroglifo de Chan da Lagoa. El laberinto sustituye a la combinación circular.

caso de las espirales y en Pedra do Cribo o Chan da Lagoa para el caso de los laberintos y laberintoides en los que el binomio círculo concéntrico-ciervo, tan común en el arte rupestre del Estilo Atlántico gallego, es sustituido en estas rocas por los binomios espiral-ciervo y laberinto-ciervo (Fig. 3.18). Es por esta razón que sospechamos que, en ocasiones, la espiral bien pudiera tratarse de una simplificación del laberinto y los círculos concéntricos una esquematización de la misma figura, teniendo esto en cuenta, no nos debe extrañar la presencia de figuras laberintoides que participan de características formales análogas a círculos concéntricos y a laberintos. De hecho, si comparamos la figura de un laberinto y la de una combinación de círculos concéntricos, encontramos una estrecha similitud, no sería descabellado pensar que en el caso de los círculos concéntricos con surco radial, éste esté representando la línea vertical que poseen los laberintos o que estén indicando el punto en el que el recorrido del laberinto gira 180°.

**Cuadrúpedos.** Podemos distinguir al menos tres especies: cérvidos, caballos y posiblemente bóvidos (Fig. 3.19). Los primeros están formados por los cuadrúpedos que presentan una cornamenta característica de esta especie y aquellos animales asociados formando una escena que guardan estrecha similitud con las manadas de cérvidos hembra y ejemplares jóvenes lideradas por un macho<sup>37</sup>. El grupo de los caballos está formado por aquellas escenas con cuadrúpedos sin cornamenta, generalmente con cola larga y montados por un jinete, a diferencia de las composi-

ciones de monta sobre ciervo, los jinetes suelen portar algún arma muy esquemática y conducen al animal con riendas, ambos elementos ausentes en las escenas de monta de ciervos, que de este modo recuerdan más a pruebas acrobáticas también presentes en el arte grabado de Val Camónica. El tercer grupo, el de los bóvidos, como ya había apuntado Vázquez Rozas (1997: 98) sólo podemos plantear con cierta duda su existencia en Pedra Boullosa (Fragas-Campo Lameiro), que además de formar parte de una escena de pastoreo, poseen un cuello corto y ancho y cornamenta de pequeño tamaño. No podemos incluir en esta lista más especies por la carencia de detalles en las representaciones, de todos modos también dudamos de que existan muchas más, ya que la gran mayoría de los cuadrúpedos parecen formar parte de manadas de cérvidos.

Respecto a los elementos estilísticos que definen este tipo de motivo debemos afirmar que **salvo raras excepciones, todos los cuadrúpedos son estilizados**, por lo tanto este tipo de cuadrúpedos se caracterizan además de por su estilización, por poseer espacio interno, por la escasez de detalles anatómicos y por que las líneas que forman las extremidades son una perfecta continuación de los cuartos traseros y delanteros, poseen por lo tanto un alto grado de integración entre las partes que componen estas figuras. Sólo dos petroglifos escapan a esta norma: una representación dudosa en Chan da Cruz (Trasmañó-Redondela) y otras más claras en Baixada da Barca (Arbo)<sup>38</sup>, (Fig. 3.20) Aunque existen paneles con zoomorfos

<sup>37</sup> Se incluyen dentro de los cérvidos aquellos que aparecen formando escenas de monta por presentar la cornamenta característica, como ocurre en Nabal do Martiño (Tourón-Ponte Caldelas) o en Rotea de Mendo (Campo-Campo Lameiro), la prudencia nos lleva a excluir al jinete de A Pedreira (Ventosela-Redondela), por la presencia de una larga cola y por la atipicidad de la forma de la posible cornamenta.

<sup>38</sup> Es posible que existan más ejemplos aún no registrados hasta el momento, pero no cabe duda de que debido a su extrema rareza formarían en todo caso parte de la excepcionalidad y por lo tanto carentes de valor estadístico.

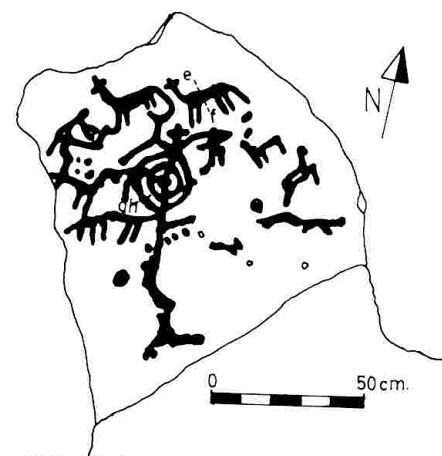


Fig. 3.20. Baixada da Barca (sur de Pontevedra). Uno de los dos casos de asociación entre combinaciones circulares y cuadrúpedos esquemáticos.

esquemáticos en el Noroeste, salvo en estos dos casos, no tenemos ningún argumento para incluirlos dentro del estilo de la Edad del Bronce, ya que no se asocian a ningún motivo de esta época y forman parte de paneles cuya configuración espacial difiere mucho del estilo del que estamos tratando<sup>39</sup>.

Dentro de este motivo distinguimos tres diseños básicos ya definidos por Vázquez Rozas bajo otra denominación (1997), aunque este autor incluye dos tipos más, no los consideraremos aquí por no encontrar elementos valorativos suficientes para considerarlos como pertenecientes al Estilo Atlántico<sup>40</sup>. Estos diseños básicos de cuadrúpedos son los que siguen:

El primer tipo de diseño se caracteriza por la presencia de la línea curva, que denominaremos *estilizado curvo*, el ángulo de abertura de estas curvas nunca son de 90° grados, siendo siempre mayor excepto en la unión entre las patas traseras y el vientre (ver figura), este tipo presenta una gran cantidad de variantes, aunque el elemento sin duda más definitorio es la línea cérvico dorsal curva y ligeramente elevada en la parte trasera. Este tipo lo podemos encontrar sobre todo en un área muy localizada y situada al norte del Lérez: Campo Lameiro, Fentáns y Moraña y, de forma muy minoritaria, en lugares al sur de este río como en los petroglifos de Millaradas (Matamá-Vigo), Pedreira (Cequeños-Arbo), Laxe das Rodas (Sacos-Cotobade) y en Cachada Grande (Marín) (ver mapa de distribución).

El segundo tipo se define por una mayor presencia de la línea recta, por ello lo denominaremos *estilizado recto*. El as-

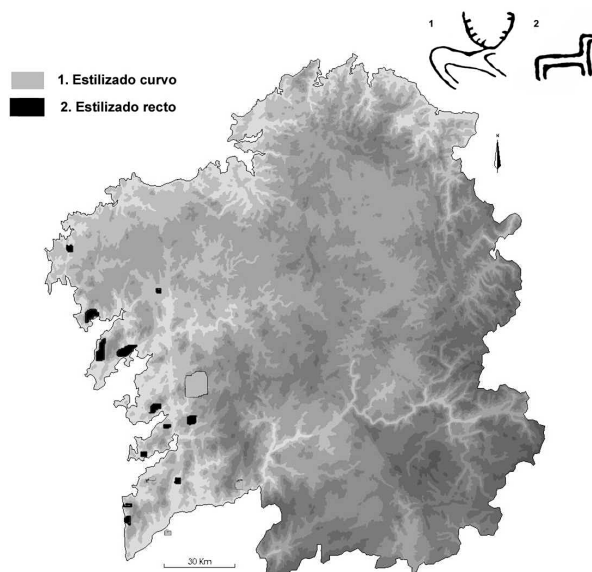


Fig. 3.21. Distribución de los cuadrúpedos estilizados-curvos y estilizados-rectos. 1. Cuadrúpedo estilizado-curvo. 2. estilizado-recto.

pecto que mejor lo diferencia del tipo anterior es la presencia de la línea dorsal recta que corre paralela a la línea ventral. Si en el caso anterior la cola se representaba muchas veces con línea doble, en este caso casi siempre es con una línea simple. Su distribución es menos comarcal y se encuentra en muchas zonas costeras: penínsulas de O Morrazo, O Salnés y A Barbanza y puntualmente en la margen sur de la ría de Vigo y norte de Muros-Noia (Fig. 3.21).

Parece cada vez más claro que los dos tipos de cuadrúpedos más abundantes: estilizado curvo y estilizado recto, no se corresponden con diversas fases cronológicas y/o evolutivas, ya que, podemos considerar a la forma estilizada recta como la de mayor dispersión, ya que la encontramos desde el Baixo Miño a la Costa da Morte, mientras que el estilizado curvo se reproduce en un numeroso grupo de rocas, pero muy localizadas y mayoritariamente situadas en torno al valle medio del Lérez. No existe por tanto solapamiento geográfico entre ambas formas, sino que a juzgar por su distribución, parece más coherente hablar de subestilos locales o regionales.

**Armas.** Distinguimos cuatro tipos de armas: puñales, espadas, alabardas, escudos y lanzas. Por el momento preferimos no incluir los llamados *escutiformes*, ya que es bastante dudoso que este tipo de figuras representen escudos, puesto que en todos los casos conocidos en los

<sup>39</sup> Algunos autores han propuesto (Bradley y Fábregas Valcarlos 1999), que la presencia de cuadrúpedos esquemáticos en el área periférica del arte rupestre gallego sea debido a contactos con el arte esquemático peninsular. Disentimos de esta hipótesis, ya que, existen ejemplos de cuadrúpedos esquemáticos en el corazón de la llamada área clásica como el ejemplo de Lombo da Costa (Sacos-Cotobade) y insculturas estilizadas en el extremo meridional de Galicia como ocurre en Pedreira (Cequeños-Arbo).

<sup>40</sup> Vázquez Rozas incluye los diseños esquemáticos y los cuadrúpedos de Río Vilar de Oia. Reiteramos para el primer caso que estos cuadrúpedos no se asocian a motivos característicos del Estilo Atlántico. Para el segundo caso debemos decir lo mismo ya que, además de poseer características formales muy peculiares, el único motivo al que se asocian es a un barco, motivo insólito para el estilo que nos ocupa. Dada la excepcionalidad del petroglifo de Río Vilar es preferible dejarlo en cuarentena.

que aparecen en los petroglifos un humano portando un escudo éste siempre es circular<sup>41</sup>. Llama la atención la ausencia en petroglifos de temática guerrera de armas arrojables como la lanza y el arco, y otro tipo de armas como el hacha, a pesar de que éste último objeto metálico es el más abundante en el registro arqueológico, pero sobre este tema volveremos más adelante.

En lo que respecta a los aspectos formales no difiere demasiado del resto de los motivos del mismo estilo. Se trata de figuras es las que se evitan los espacios vacíos internos, que se ocupan, salvo excepciones, con nervaduras. La línea simple se usa sólo para elementos secundarios, como es el caso de los mástiles de las alabardas. Al igual que el resto de los motivos el surco, en las representaciones de armas, no forman parte del dibujo sino que éste es el espacio contenido, con la obvia excepción de los detalles internos y los mástiles de las alabardas.

Por otra parte, en las representaciones de armas se ha documentado el uso del vaciado o del rebaje, técnica relativamente frecuente en el Estilo Atlántico, uno de los ejemplos los encontramos en algunas de las alabardas de Pedra das Prosesiões, donde se consigue un interesante juego de volúmenes confiriéndole una clara tridimensionalidad a dichas figuras.

**Pisadas de ungulado.** Es difícil distinguir especies entre las huellas de pezuñas, ya que desconocemos el grado de fidelidad y de estilización que el artista pretendía, a esto hay que añadir los efectos de la erosión, que sin duda han contribuido a enmascarar los detalles de los grabados. Sin embargo, con una detenida observación podemos aventurarnos a distinguir, siempre con cierta cautela, tres especies distintas dentro de los petroglifos de la Edad del Bronce: cérvidos, como es el caso de Pedra das Ferraduras (Cotobade) en las que se distingue un extremo de la pezuña algo apuntado, característica propia de este tipo de cuadrúpedos; bóvidos, como en Pedra da Moura (Coruxo-Vigo) donde las huellas tienden a ser más redondeadas<sup>42</sup> y de suido, como en Matabois (grupos III y X de García Alén y Peña Santos 1981). De todos modos es necesario tomar esto con cierta prudencia, ya que no es descartable que algunas representaciones de huellas de ciervo hayan perdido el suficiente detalle a causa de la erosión y que hoy lo interpretemos como huellas de bóvido o que las huellas de suido sean una esquematización de otro ungulado.

**Idoliformes.** Los únicos ejemplos mínimamente claros de este tipo de motivo los encontramos en un ámbito geográfico muy restringido, en concreto nos referimos al área de Caneda- Fentáns, donde es posible localizarlos en las rocas de Pedra das Ferraduras, Coto do Rapadoiro y Chan da Lagoa, en los tres casos con una estrecha vinculación con figuras de cérvidos, en los dos primeros casos la cornamenta de un animal se superpone al ídolo

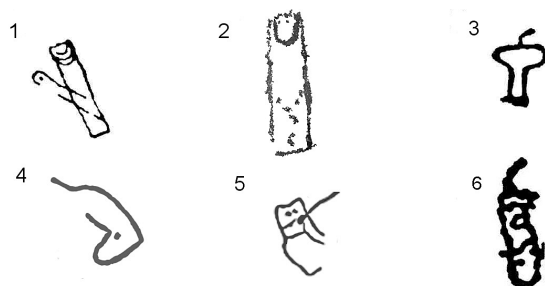


Fig. 3.22. Representaciones de ídolos. 1y 2 Pedra das Ferraduras. 3 Laxe das Cruces. 4. Os Carballos. 5. Rotea de Mendo. 6. Coto do Rapadoiro.

de una forma claramente intencional y en el segundo caso en una de los grabados el ídolo aparece con cornamenta de ciervo, es decir, en los tres ejemplos parece existir un fuerte vínculo simbólico entre el ciervo y el ídolo (Fig. 3.22). Aparte de estos ejemplos tenemos otro más dudoso, son los de Rotea de Mendo (Campo Lameiro) y Laxe das Cruces (Tourón). En todo caso, como veremos en el apartado destinado al análisis de la iconografía, hay razones para sospechar que existen más representaciones de ídolos por su forma y por su ubicación en los paneles, pero sobre este tema volveremos en dicho apartado.

## 2.4. TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LOS GRABADOS

Para el estudio sobre la técnica de grabado, pueden servirnos algunas informaciones dispersas procedentes de excavaciones realizadas en varios petroglifos, aunque sólo tres de ellas parecen haber sido realizadas de forma sistemática. En Praia das Cunchas (Rianxo) que a principios de los 90 se encontraba en parte cubierto por sedimentos, en esta roca es posible apreciar en algunos surcos la huella de los impactos de un percutor, aunque no es posible distinguir si éste era metálico o pétreo dada la erosión de la superficie. La segunda roca es la de Os Carballos (Campo Lameiro) excavada en 1981 por Peña Santos (1985) y en 2003 y 2004 por nuestro equipo (Santos 2005). Al igual que la anterior también estaba cubierta por sedimentos y, en la primera intervención, según Peña Santos, presenta las huellas de impacto de un percutor, que según este mismo autor dicho instrumento parece aguzado. En las campañas de 2003 y 2004, no se pudo confirmar lo observado por Peña Santos, en los surcos mejor conservados no fue posible observar las huellas de ningún percutor, sin embargo sí se pudo comprobar que en los surcos menos erosionados, es decir, aquellos que conformaban el cuerpo y las astas del gran ciervo, se pudo observar en algunos puntos que, independientemente de la técnica usada para grabar inicialmente, en una fase final del proceso se procedió a abrasionar los surcos para

<sup>41</sup> Este extremo es confirmado por los escudos de la Edad del Bronce recuperados hasta la fecha en Europa Occidental.

<sup>42</sup> Curiosamente los vecinos del lugar afirman, o afirmaban, que en esta piedra hay "pegadas de boi, de cabalo e de cristiano"coincidiendo de este modo con nuestra interpretación.

conferir les un aspecto más uniforme y regular, suponemos que la abrasión de los surcos debió hacerse con un instrumento de piedra, concretamente con cuarzo. Respecto al tipo de material empleado en la ejecución de los grabados, debemos decir que en esta misma excavación llevada a cabo en el petroglifo de Os Carballos, localizó un depósito sobre el cual se encontraban un gran número de esquirlas de cuarzo justamente debajo del gran ciervo, hemos interpretado la presencia de estas esquirlas como el resultado del proceso de grabación de dicha figura.

Para aclarar estos últimos puntos debemos aludir a otras dos excavaciones, todavía inéditas, realizadas en Pedra das Ferraduras por Vázquez Varela en 1993 y en Pedra das Procesións en 1995 por Vázquez Rozas<sup>43</sup>. En ambos casos fueron localizados fragmentos de cuarzo y una cuarcita de talla bifacial respectivamente. Aunque no es seguro que estos útiles hayan sido usados en la ejecución de los petroglifos, nos inclinamos por pensar que así fue, ya que, son muy escasos los hallazgos metálicos de la época que puedan ser interpretados como punteros, de todos modos el cobre o el bronce no ofrecen unas características mecánicas superiores al cuarzo o la cuarcita. Por otro lado, teniendo en cuenta la escasez de estos metales en la Edad del Bronce, que dichos materiales eran usados predominantemente para la fabricación de hachas y armas, y si a esto le añadimos la abundancia de cuarzos y cuarcitas en el suelo gallego, nos inclinamos a pensar que los grabados de la Edad del Bronce fueron realizados mediante abrasión y posiblemente con percusión con instrumentos de piedra. Los resultados de una detenida observación de algunos grabados, especialmente las combinaciones circulares así parecen reflejarlo. De hecho algunos círculos presentan una clara tendencia a la poligonalidad, sobre todo aquellas figuras de surcos más profundos como se observa en algunos casos (ver figura). Estas formas cuasi poligonales parecen estar reflejando el gesto del grabador, que bien con el fin de grabar o con el fin de remarcar posteriormente la figura, ha generado estas líneas rectas. En definitiva creemos como muy probable que, independientemente de la técnica utilizada para grabar, es muy posible que las figuras hayan sido remarcadas periódicamente con la técnica de abrasión, ya que, es mucho más cómoda y efectiva para reavivar el surco. Hay que tener en cuenta que la superficie grabada, al cabo unos dos años, presenta el mismo aspecto cromático que el resto de la roca, siendo muy difícil su visibilización.

Con surcos suficientemente profundos quedarían prácticamente invisibles siendo sólo visible con la incidencia de una luz oblicua. Esto introduce la cuestión de si los surcos pudieron o no estar pintados. Durante la excavación de Os Carballos en 2004 (Santos 2005) fueron localizados al pie del petroglifo dos fragmentos de arcilla alóctona, es decir, que había sido depositada y traída por mano humana. Uno de estos fragmentos presentaba un



Fig. 3.23. Petroglifo de Fonte da Pena Furada (Campo Lameiro) donde ha sido pintado el espacio comprendido entre los surcos.

desgaste que bien pudo haber sido producto del roce con una superficie, aunque lo que desconocemos es si dicha superficie fue el petroglifo o por ejemplo la piel de un individuo. Personalmente, aunque con las lógicas dudas, me inclino por pensar que los petroglifos no estuvieron pintados; de hecho tras la experiencia que supone pintar un petroglifo para proceder a su registro mediante calco, hemos podido comprobar que una vez pintados los surcos de los grabados las composiciones pierden tridimensionalidad, es como si la pintura atentara contra la naturaleza de este estilo, que más que estar constituido por grabados, está formado por relieves. Esta idea puede estar avalada por la posibilidad, ya apuntada, de que en este estilo parece existir cierta intención de generar tridimensionalidad en las composiciones y figuras (Fig. 3.23). En algunos casos las figuras grabadas parecen guardar alguna similitud con la técnica empleada en la orfebrería, especialmente en el espacio interno de los motivos geométricos, por esta razón se evita crear vacíos que sugieran espacios lisos. Aunque apuntamos como poco probable la posibilidad de que los paneles hayan sido pintados, ya que por el momento no se han detectado restos de pigmentos en los petroglifos.

Lo que sí parece cada vez más clara es la preocupación de los grabadores de los petroglifos por la tridimensionalidad de sus obras. Así por ejemplo, se han detectado rebajes entre la cornamenta de los ciervos para resaltar el volumen de las cuernas, un caso muy claro son las representaciones de alabardas donde se ha procedido a realizar rebajes de distinta profundidad para representar las nervaduras y la hoja de la parte metálica. En ocasiones esto mismo es observable en la ejecución del cuerpo de algunos cérvidos y en combinaciones circulares donde el aspecto estético más destacables es precisamente su tridimensionalidad. Esta claro que el hecho de pintar los surcos de estos grabados eliminaría dicho efecto volumé-

<sup>43</sup> En Vázquez Rozas (1997:42-43) se hace una breve alusión a dichos sondeos.



trico. De todos modos, en el caso de que haya sido utilizada la pintura en el arte rupestre grabado, es posible que ésta fuese aplicada al espacio comprendido entre los surcos, es decir, el de la figura propiamente dicha. De hecho, es necesario señalar que en la excavación realizada en Pedra das Prosesiões fueron localizados restos de ocre, carbones y una mano de molino, además de que, cercano a este petroglifo, hay varios molinos rupestres excavados en afloramientos graníticos que bien pudieron haber sido utilizados para la fabricación de pigmentos<sup>44</sup>.

## 2.5. EL SOPORTE

Llama poderosamente la atención, el hecho de que la inmensa mayoría de los grabados gallegos de la Estilo Atlántico estén realizados en superficies graníticas. Este tema no puede ser explicado bajo presupuestos funcionales, ya que está sobradamente comprobado que es posible grabar en otro tipo de rocas, como así se atestigua en otras áreas con condiciones meteorológicas y edafológicas similares o incluso más adversas que las de Galicia y donde insculturas de gran antigüedad han sobrevivido hasta nuestro días.

### 2.5.1. La roca en el relieve

Parece claro que buena parte de las rocas grabadas de Estilo Atlántico no destacan de forma notable en el terreno, aunque también existe cierto número de ellas que son visibles a larga distancia. Según Bello Diéguez y Peña Santos (1995: 142-3) ha de establecerse una diferencia entre los petroglifos con motivos geométricos y buena parte de los zoomorfos y aquellos en los que aparece la figura humana. Para dichos autores los grabados del primer grupo tienden a aparecer en rocas poco destacadas, mientras que el segundo suelen aparecer en rocas bien visibles. En parte esta afirmación se evidencia en el registro arqueológico en lo que a la visibilidad del panel se refiere, así la práctica totalidad de los petroglifos con escenas de caza y motivos de armas se sitúan en rocas destacadas y sobre todo en superficies inclinadas, son bien conocidos los casos de Pedra das Prosesiões, Pena Ancha de Dumbria, Pedra das Ferraduras, Outeiro do Cogoludo, Rotea de Mendo, etc. En cambio, este planteamiento no es en absoluto correcto en relación a lo destacado de los soportes, petroglifos con combinaciones circulares es posible encontrarlos con frecuencia en superficies a nivel del suelo, pero también es relativamente frecuente ver este tipo de motivos en grandes aglomeraciones rocosas que destacan a larga distancia y de forma notable

sobre el terreno circundante, son conocidos los casos del petroglifo de O Pedroso (Santiago de Compostela), el de Outeiro do Pantrigo (Campo Lameiro) o los círculos situados en la cima del monte Sta. Tegra por poner algunos ejemplos.

Pero en todo caso, constatada la tendencia de las superficies con escenas de caza y temática armamentística a formar parte de paneles más visibles, no podemos deducir de ello que existan en el arte rupestre de Estilo Atlántico dos formas de lenguaje. Para Bello Diéguez y Peña Santos se podrían definir una forma de lenguaje “privada” o “cerrada” con motivos geométricos y figurativos sencillos que, a su juicio, en la mayor parte de las ocasiones se encontrarían en superficies horizontales y poco destacadas sobre el terreno, en cambio los petroglifos con figuras humanas representarían una temática o lenguaje “abierto”. Para apoyar esta propuesta afirman que el primer grupo temático posee un *acentuado simbolismo*<sup>45</sup>, (que suponemos que quieren decir que poseen a un alto grado de abstracción), es decir, que es no es fácil averiguar el referente, de esto se deriva que sería necesario un aprendizaje previo para su interpretación y que la mayor parte de la comunidad permanecería ajena a este conocimiento. A esto habría que decir que está ausente una justificación de esta cadena de razonamientos, ya que presenta importantes lagunas: ¿Por qué es más difícil de interpretar el significado de una combinación circular que de una escena de caza?, ¿Por qué es tan probable que la mayor parte de la comunidad no tuviese acceso al significado de los petroglifos abstractos y sí al de los figurativos?. En mi opinión esta propuesta cae en un exceso de presentismo cultural o etnocentrismo; en primer lugar hay que tener en cuenta que el término *abstracto* es un concepto que aplicamos los prehistoriadores a algunas representaciones de las que desconocemos el referente, lo cual no quiere decir que cualquier coetáneo a ese arte lo viese como tal y que sus propios códigos culturales le permitiesen identificar dicho referente de forma inmediata sin necesidad de una instrucción especializada. En segundo lugar, el hecho de que un grabado aparezca en una superficie horizontal y a nivel del suelo, no implica que esté oculto, para saber si un petroglifo se encontraba apartado de la vista de un determinado grupo es necesario conocer el contexto original del mismo, en otras palabras, no podemos confundir el contexto actual con el contexto original, una roca a ras del suelo en medio de un poblado o de un camino, por ejemplo en la Edad del Bronce, no es un petroglifo oculto aunque para nosotros aparezca parcialmente cubierto por la maleza, sin duda, entre la

<sup>44</sup> Sobre el tema de los molinos rupestres y su posible finalidad volveremos más adelante, ya que precisan de un análisis específico.

<sup>45</sup> Un lenguaje es simbolista cuando emplea símbolos para expresar, pero hay que aclarar que el símbolo no es otra cosa que una asociación convencional entre una representación y la realidad que representa, es decir, que entre un símbolo y su significado no se establece una relación evidente. Si tenemos en cuenta esta definición de símbolo, no se entiende porque estos autores consideran que las combinaciones circulares poseen un “acentuado simbolismo”, ya que no es descartable que sí exista una relación natural o icónica entre significante y significado, lo cual no es posible asegurar al desconocer qué es lo que representan. Esto mismo puede ocurrir con las escenas de caza, de las cuales desconocemos el significado real de este tipo de representaciones, o no ser que aceptemos que las escenas cinéticas sean meros cuadros costumbristas. En principio son tan simbolistas los paneles con motivos geométricos como los que poseen motivos figurativos, ya que, desconocemos el significado de ambos tipos de diseños.



Prehistoria Reciente y la actualidad se han producido profundos cambios en el paisaje, por lo que es necesario contar con un modelo que nos permita reconstruir hipotéticamente de qué forma era percibido el arte rupestre en una época determinada, pero éste será uno de los objetivos que no se van a resolver en un apartado, sino que será el resultado de múltiples factores que sólo al final de nuestro estudio será posible esbozar.

Salvo los mencionados casos de los petroglifos con escenas de armas y de caza, la gran mayoría de los petroglifos pertenecientes al Estilo Atlántico no destacan excesivamente en su entorno, pero este hecho no debe ser interpretado necesariamente como una intención ocultadora de los grabados. A lo largo del desarrollo de nuestro estudio veremos como los petroglifos se sitúan preferentemente en líneas de tránsito y en áreas de reserva de pasto que se suponen frecuentadas no sólo en la Prehistoria Reciente, sino también en épocas precedentes y posteriores. Esto nos hace pensar que, si la intención fuese ocultar las figuras, éstas se situarían en el interior de abrigos, en zonas apartadas del tránsito o de difícil acceso como ocurre en algunos casos del Arte Esquemático Peninsular (Fairén Jiménez 2003). Por la disposición en el espacio que presentan los petroglifos, parece que la intención de los grabadores fue hacerlos fácilmente localizables, pero esta intención debería ser compatible con el propósito de que la presencia de los mismos no alterase significativamente el paisaje del cual forman parte. Se trata de monumentos discretos, por ello sólo son visibles desde sus inmediaciones, de hecho, la propia naturaleza del grabado impide su visualización desde largas distancias, siempre y cuando dichas figuras no estuviesen pintadas.

Esta visualización a corta distancia se cumple también en aquellos casos más monumentales de escenas de armas o de caza. Si nos detenemos por ejemplo en algunos de los petroglifos más prominentes, como Pedra das Ferraduras, Rotea de Mendo o Outeiro do Cogoludo, comprobamos que se sitúan en posiciones destacadas, desde las que se obtiene una amplia visibilidad sobre el entorno a larga distancia, además, por el tamaño del panel, de los motivos grabados y por hallarse en una superficie inclinada dichas composiciones podrían ser vistas por un buen número de personas simultáneamente, pero en ningún caso serían visibles los grabados a más de 15 ó 20 metros debido a la forma del relieve del entorno inmediato. Por ejemplo, los petroglifos de Outeiro do Cogoludo o de Rotea de Mendo se encuentran en lo alto de sendas laderas de fuerte pendiente, por lo que un pequeño alejamiento del panel implica un descenso notable en la altitud a la que se encuentra el observador, por lo que el petroglifo desaparece de la vista a poco que nos distanciemos. Esto mismo ocurre en Pedra das Ferraduras, esta roca presenta un pequeño rellano delante del panel principal, pero a escasos metros el terreno cae en pronunciada pendiente, este tipo de emplazamiento sería aplicable a otros petroglifos complejos con los mismos tipos de representaciones.

Por otro lado, tenemos los petroglifos con armas. Los tres casos más notables son los de Pena Ancha de Dumbría, Castriño de Conxo y Pedra das Procesións. En los tres casos presentan en las inmediaciones un pequeña superficie llana desde la que es posible contemplar los grabados en el primer y tercer caso y tan sólo la roca en el segundo. Dicho espacio llano permitiría la reunión de un buen número de personas, incluso mayor que en los casos de los mencionados petroglifos con escenas de caza, pero en ningún caso se trata de rocas que destaquen en el relieve a larga distancia, y mucho menos que sea posible su lectura a más de 30 ó 40 metros. Pena Ancha se sitúa en una zona deprimida en relación al relieve inmediato de la zona y Pedra das Procesións se encuentra circundada por grandes peñascos que la ocultan de la vista salvo para aquel que se encuentra delante del petroglifo.

En definitiva los petroglifos de Estilo Atlántico en Galicia, parecen haber sido concebidos para ser fácilmente localizables, conociendo los códigos de emplazamiento y considerando el contexto social originario. Pero a un mismo tiempo se busca el no alterar la configuración del entorno. Esto provoca que el componente artificial del petroglifo, los grabados, sólo puedan ser vistos a corta distancia; mientras que su componente natural, es decir la roca, sí pueda ser vista, en algunos casos, a cierta distancia.

### 2.5.2. El relieve de la roca

Se ha afirmado, en diversas ocasiones, la preferencia de los petroglifos por las superficies lisas, (García Alén y Peña Santos 1981), pero esto no es del todo exacto en muchos casos. La forma de la superficie de la roca es fundamental para el diseño de los paneles, por esta razón los grabadores del Estilo Atlántico buscaron ciertos soportes que contribuyesen a dar forma y relieve al *paisaje* del petroglifo.

A la hora de analizar la forma en la que el relieve de la roca puede contribuir a la construcción de un panel, debemos tener en cuenta dos aspectos, por un lado tenemos lo que se entiende como *relieve general* de la roca y por otro las *irregularidades puntuales* en la superficie de la misma.

Respecto al relieve general, podemos decir que muchos de los soportes presentan superficies con distintas formas en la misma roca: horizontales, verticales, inclinadas, alomadas, etc. Ha sido constatado por diversos autores la tendencia de algunos diseños a instalarse en determinadas superficies, así las combinaciones circulares suelen encontrarse en paneles horizontales y convexas, mientras que los motivos figurativos suelen aparecer en superficies inclinadas y rectas. Este es un claro ejemplo de utilización del soporte como parte integrante de las composiciones, aunque las razones de la elección de una determinada superficie sean técnicas, estéticas o de ambos tipos. Vázquez Rozas (1998:47-8) plantea la posibilidad de que la superficie inclinada sea utilizada para expresar la profundidad en una composición, donde la diferencia en altura de unos cuadrúpedos formando una manada es po-

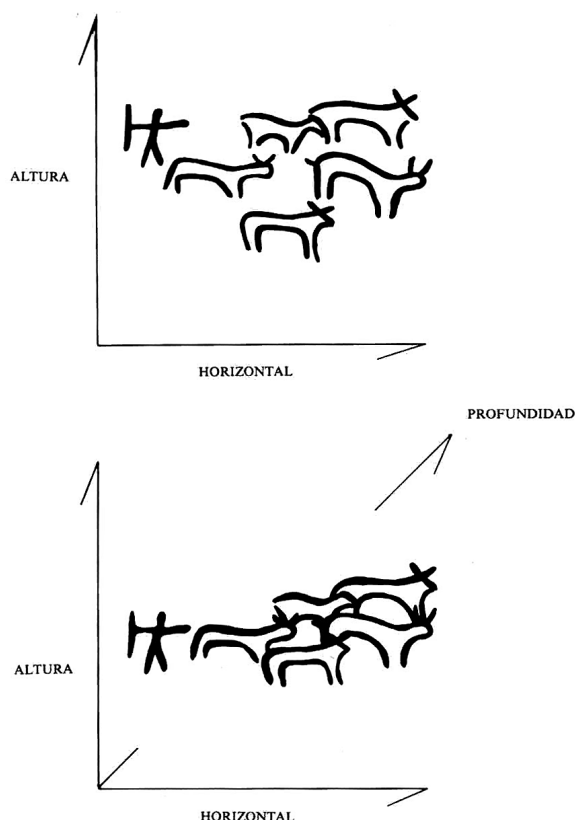


Fig. 3.24. La representación de la profundidad en el Arte Rupestre según Vazquez Rozas (1997).

sible leerla como una intención de expresar profundidad o perspectiva, es decir, los animales que están más arriba están más alejados y los inferiores están más cercanos (Fig. 3.24). Esta observación abre un interesante campo de investigación sobre el arte rupestre gallego, imaginemos pues un petroglifo como el de Pedra das Ferraduras, en el que el artista pensó la escena como un grupo de cazadores persiguiendo una manada de ciervos y *al fondo*, más alejado de nosotros, se ubicaría un guerrero blandiendo una gran espada y detrás de él otro personaje omitido pero que sostendría otra espada o puñal.

La utilización de diferentes superficies para instalar los motivos también puede ofrecer otra lectura perfectamente compatible con la anterior. A lo largo del desarrollo de este capítulo, se verá como parecen existir correspondencias entre el relieve de la zona en la que se encuentran los petroglifos y las formas de las rocas en las que se encuentran los grabados. Esta posibilidad a llevado a plantear la posibilidad de la vinculación semántica entre círculos concéntricos y las brañas o zonas llanas o cóncavas donde se acumula humedad (Santos Estévez y Criado Boado 1998 y 2000). De ser esto cierto, cabe esperar que este tipo de figuras se ubiquen en superficies horizontales como así ocurre, a este hecho habría que añadir la circunstancia de la vinculación intencional, en algunas ocasiones, de círculos concéntricos a piletas naturales o sitios de la roca

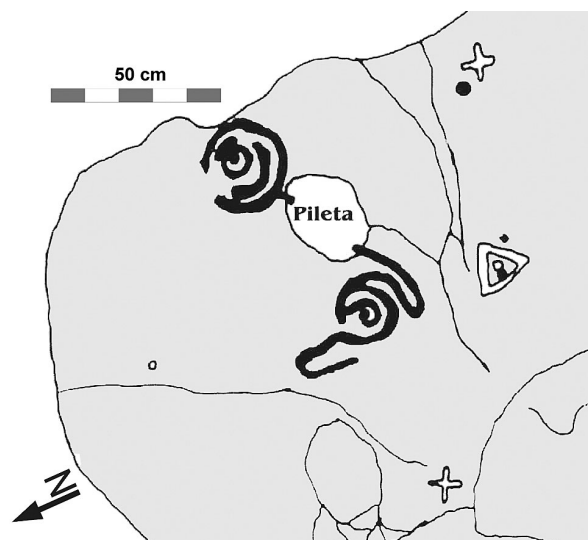


Fig. 3.25. Eira do Ramos (Arbo-Sur de Pontevedra). Ejemplo de asociación de combinaciones circulares a piletas naturales.

donde se acumula agua de lluvia (Fig. 3.25). Pero no debemos caer en la simplificación de pensar que todos los círculos concéntricos están vinculados al mismo campo semántico o que poseen un mismo significado, ya que, otro claro ejemplo de participación del soporte en la construcción de las figuras lo tenemos en los relativamente numerosos casos en los que los círculos aprovechan diversos salientes de la roca apareciendo como figuras convexas y no cóncavas. Efectivamente el problema de la interpretación de las figuras se presenta más complejo a medida que profundizamos en su análisis.

En el desarrollo de nuestro estudio se abordará el tema de las correspondencias entre los paneles, las superficies sobre las que aparecen y su paralelismo con el paisaje en la Edad del Bronce y Hierro I, lo cual nos permitirá, por una parte, constatar con mayor claridad que el soporte es parte integrante de las composiciones y, basándonos en esto último, será posible plantear la hipótesis de que los petroglifos de Estilo Atlántico pudieron haber sido, entre otras cosas, representaciones simbólicas del paisaje.

## 2.6. LOS PANELES

En los siguientes apartados se analizan diversos aspectos relativos a la visualización de los paneles y a la forma en que fueron diseñados. Si en los anteriores apartados habíamos atendido aspectos relativos a cada uno de los motivos, a continuación estudiaremos de qué forma esos motivos construyen composiciones y conjuntos coherentes.

### 2.6.1. Punto de vista preferencial

Podemos afirmar que en el Estilo Atlántico existe uno o a lo sumo dos puntos de vista preferentes, esto es más fácilmente comprobable en petroglifos realizados sobre superficies inclinadas y/o con motivos figurativos, aunque

esto no parece cumplirse del todo en los petroglifos con combinaciones circulares como motivo único. Sin duda lo más habitual es que sólo exista un punto de visión, como es el caso de Laxe das Cebros, donde la composición sólo es comprensible posicionándonos al Este de la roca. Por otro lado, también existe algún caso con dos o tres posiciones preferentes, ejemplos de ello los encontramos, por ejemplo, en una de las rocas principales de Chan da Lagoa, que puede ser contemplada perfectamente desde el SW y el SE. En todo caso hay que decir que la separación angular entre los dos puntos de visión más alejados nunca supera los 90°, en ningún caso es posible observar un mismo panel desde puntos opuestos.

Una reflexión aparte requieren los petroglifos sin motivos figurativos, sobre superficies horizontales y donde, al menos en la actualidad, no existe ningún elemento del entorno que nos indique el punto de vista preferencial. En principio estos paneles parecen carecer de un sitio preferente desde el que observar la composición, pero este extremo no puede ser afirmado con seguridad, ya que, desconocemos qué representa, por ejemplo una combinación circular, o si es una representación metonímica o metafórica de algo reconocible, identificando eso que pudiera estar retratando podríamos averiguar cuál es el punto de vista preferencial. En principio si los paneles con motivos figurativos pertenecientes al EGEB sí poseen un punto de visión preponderante, nos inclinamos a pensar que en las composiciones cuyos únicos motivos son geométricos debería tenerlo aunque hoy no lo podamos identificar.

No podemos olvidar, por lo tanto, esta importante diferencia entre petroglifos con motivos figurativos, es decir, con representaciones de cuadrúpedos y de armas con un claro punto de vista preferente, y los petroglifos con motivos circulares con motivo único, donde, en principio, no presentan un punto de vista preferente y, generalmente, es posible una observación coherente desde casi cualquier punto de vista debido a que no poseen una orientación clara y a que generalmente se sitúan en superficies horizontales o convexas. Como más adelante veremos en el apartado dedicado a la cronología, es muy posible que la mayor parte de las combinaciones circulares y las representaciones de cuadrúpedos puedan pertenecer a distintos periodos cronológicos.

## 2.6.2. Distribución relativa entre motivos

Con el fin de facilitar el análisis del espacio de los paneles y por lo tanto la forma de organizar su espacio interno, proponemos aquí un sistema de análisis, en cierto modo

inspirado en el utilizado por Leroi-Gourhan (1983), que trata de sintetizar la distribución de los motivos en los paneles. Para ello asignaremos una letra a cada uno de los diseños representados en la estación, así proponemos las siguientes correspondencias:

- A Círculos concéntricos, espirales y laberintos<sup>46</sup>
- B Cérvidos.
- C Cuadrúpedos indeterminados o sin cornamenta
- E Escenas de equitación
- F Representaciones de armas

Para representar esquemáticamente la distribución de los motivos en cada panel, situaremos a la izquierda el motivo situado en la parte superior y a la derecha el motivo situado debajo de aquel y así sucesivamente. De este modo, si tenemos un panel con una combinación circular, con un cérvido debajo y una espada debajo de éste el esquema sería: ABE. En caso de que dos motivos estuviesen a la misma altura se indicaría del siguiente modo: A-B.

Tomaremos como muestra los mismos petroglifos que el anterior apartado dedicado a los motivos<sup>47</sup>. Obviamente no incluimos aquellos petroglifos que contienen un sólo tipo motivos ya que no es posible definir su posición relativa con respecto a otros. Los esquemas distributivos de los diseños quedan del siguiente modo:

Rotea de Mendo	AB-AB-A
Outeiro do Cogoludo	ACB-E
Chan da Lagoa	<b>A</b> -BB-C
Pedra das Ferraduras	AFBC
Laxe das Rodas	AB-E-C
Laxe das Cruces	EAA-B-C
Pedra dos Mouros	B-A
Pinal do Rei	CC-AA-EC-E-B

Del análisis de la organización de los paneles podemos extraer las siguientes consecuencias:

1. Los círculos concéntricos están en una posición superior o a la misma altura que los cérvidos.
2. El único motivo que puede estar por encima de los círculos son las escenas de equitación.
3. Los círculos concéntricos están en una posición superior o a la misma altura que los cuadrúpedos sin cornamenta.
4. Las escenas de equitación en una posición superior o a la misma altura que los cérvidos.
5. Los cérvidos están en una posición superior o a la misma altura que los cuadrúpedos sin cornamenta.

De este análisis podemos definir un esquema ideal que representaría una propuesta de modelo organizativo del espacio de los paneles. Este modelo ideal sería: A(F)EBC o EA(F)BCD<sup>48</sup>. No es necesario que este modelo exista en

<sup>46</sup> Recordemos que estamos trabajando con la hipótesis de que círculos concéntricos, espirales y laberintos son tres formas de representar la misma cosa como ya se afirmó en el anterior apartado dedicado a los espirales y laberintos.

<sup>47</sup> Hay que tener en cuenta que las superficies de las rocas presentan una serie de irregularidades que en los calcos no se aprecian aunque sí en la fotografía, tal es el caso de Outeiro do Cogoludo en el que las combinaciones circulares se sitúan en la parte más alta de la roca aunque en el calco pueda parecer que se encuentra a la misma altura.

<sup>48</sup> Se prefiere poner el símbolo de las armas entre paréntesis (F), ya que no contamos con un suficiente número de rocas en las que las armas compartan panel con otro motivo, por lo tanto no estamos en posición de definir estadísticamente cuál es la colocación relativa de este motivo con respecto a los demás.

la realidad, sino que la posición relativa entre los motivos tiende a adoptarla con mayor o menor precisión.

En la tabla presentada podemos ver como dos petroglifos, en concreto Pedra dos Mouros de Mogor y Pinal do Rei de Cangas, no cumplen estrictamente el modelo propuesto, pero también es cierto que estas dos rocas presentan la particularidad de que los cuadrúpedos que se sitúan por encima de las combinaciones circulares están muy apartados del grupo principal, esto no quiere decir que estemos ante dos paneles independientes, pero sí que la distancia que los separa parece influir en la composición del conjunto. De todos modos si observamos otros petroglifos del mismo estilo podemos comprobar que los paneles en los que los cuadrúpedos están por encima de las combinaciones circulares son casi inexistentes, de hecho podemos afirmar que las cinco normas expuestas se cumplen en más del 95% de los casos.

### 2.6.3. Inclinación de la superficie en la que se ubican los motivos

En estas líneas vamos analizar cual es la inclinación de la roca que suele ocupar cada motivo. Para ello dividiremos la superficie de las rocas grabadas en horizontales e inclinadas, ya que, es sobradamente conocido que los grabados rupestre de la Edad del Bronce sólo en muy contadas ocasiones ocupan superficies verticales o próximas a la verticalidad<sup>49</sup>.

dos grupos de motivos en superficies horizontales o bien los dos en superficies inclinadas, pero en ningún caso se invierte la norma general, es decir, que en ningún panel aparecen los círculos en superficie inclinada y los cuadrúpedos en horizontal. Esta tendencia ya es señalada por Vázquez Rozas (1997), pero lo atribuye a razones técnico-artísticas, lo cual parece una observación acertada, aunque pienso que la causa fundamental está más relacionada con la intención de representar una determinada forma de paisaje, en la que, como veremos más adelante, puede existir cierta correspondencia entre la ubicación de los diseños en la roca y la localización de los petroglifos en el relieve y en otros casos puede estar relacionado con la distinta cronología de parte de los motivos circulares y de los cuadrúpedos. En todo caso ambas propuestas son perfectamente compatibles y complementarias.

### 2.6.4. Posición relativa del motivo principal

La posición que los motivos principales ocupan en el panel puede ser un instrumento de utilidad para ayudar a definir la forma en la que son construidas las composiciones. Pero antes de abordar este aspecto es necesario definir, qué se entiende por *figura principal*; dicho término no es más que un concepto creado por el investigador y que no debe corresponderse necesariamente con lo que los artistas grabadores entendían por figura principal. Por lo tanto teniendo en cuenta esta cautela, podemos decir que entendemos por figura principal de un panel a aquella figura que destaca

Petroglifo	Círculos <sup>50</sup>	Cérvidos	Cuadrúpedos	Equitación
Rotea de Mendo	Inclinada/Horizontal	Inclinada	Inclinada	X
Outeiro do Cogoludo	Horizontal	Inclinada/Horizontal	Horizontal	Inclinada
Chan da Lagoa	Horizontal	Inclinada	Inclinada	X
Pedra das Ferraduras	Horizontal	Inclinada	Inclinada	X
Laxe das Rodas	Horizontal	Inclinada	Inclinada	Inclinada
Laxe das Cruces	Horizontal	Inclinada	?	?
Pedra dos Mouros	Horizontal	Inclinada	X	X
Pinal do Rei	Inclinada	Inclinada	Inclinada	Inclinada
Pedra da Moura	Inclinada/Horizontal	X	X	X
Coto do Castro	Horizontal	X	X	X

En la tabla se observa que en los petroglifos analizados existe una fuerte tendencia a situar los círculos en superficies horizontales y los zoomorfos en superficies inclinadas. En muy escasas ocasiones o bien aparecen los

sobre las demás por su complejidad. Para definir el nivel de complejidad de un motivo observamos el número de elementos formales básicos que los constituyen, la profusión con la que aparecen estos elementos<sup>51</sup> y el tamaño del mo-

<sup>49</sup> Aunque la presencia de grabados de Estilo Atlántico en paneles verticales parece ser un fenómeno bastante frecuente en la Península da Barbanza. A los petroglifos ya conocidos de Braña das Pozas (Concheiro Coello y Gil Agra 1994) y de la zona de Rianxo (Fernández Castro, Piñeiro Hermida, y Ces Castaño 1994), se suman otros petroglifos descubiertos posteriormente que también aparecen figuras de ciervos en superficies verticales (Gutián Costromil y Guitián Rivera 2001), lo cual viene a añadir una característica a este subestilo comarcal.

<sup>50</sup> Se incluyen en aquí los laberintos.

<sup>51</sup> No sólo es importante definir el número de elementos básicos, sino también en que grado se reiteran, ya que sin duda un círculo simple con cazoleta central no es lo mismo que una combinación de tres anillos concéntricos con cazoleta central aunque ambos motivos contengan el mismo número de elementos formales básicos diferentes.

tivo. Por otro parte, para determinar la posición de la figura más compleja en el conjunto de la composición, ésta la definiremos por su colocación con respecto a la parte central del panel, por otro lado, dicho centro se define como el lugar aproximadamente equidistante con los motivos periféricos pertenecientes al mismo grupo.

En la siguiente tabla se establece primero cual es la figura principal o más compleja y en la siguiente columna la posición con respecto a los motivos que constituyen el mismo panel o grupo<sup>52</sup>.

Petroglifo	Figura principal	Posición que ocupa
Rotea de Mendo	Cérvido	Central
Outeiro do Cogoludo	Combinaciones circulares	Central
Chan da Lagoa	Cérvidos y laberintos	Central y periférica
Pedra das Ferraduras	Cérvido e idoliforme	Central
Laxe das Rodas	Combinaciones circulares	Central
Laxe das Cruces	Cérvido y combinaciones circulares	Central y periférica
Pedra dos Mouros	Combinaciones circulares	Central
Pinal do Rei	Cuadrúpedos y combinaciones circulares	Central y periférica
Pedra da Moura	Combinación circular	Periférica
Coto do Castro	Círculos concéntricos	Periférica

La primera información que obtenemos de la tabla es que sólo en un caso es un ciervo el motivo principal, que en la mitad de los paneles son combinaciones circulares el elemento principal y en cuatro de los diez ejemplos círculos y zoomorfos comparten esta circunstancia. De esto podemos derivar que son las combinaciones circulares las figuras principales de la mayoría de los paneles, ya que, sólo en una ocasión es el ciervo el motivo más complejo de forma independiente.

Respecto a la posición que ocupa en el conjunto del panel en ocho de los diez casos las figuras más complejas ocupan la posición central, mientras que solamente en dos composiciones ocupan posiciones periféricas, precisamente en aquellos dos petroglifos en los que no aparecen zoomorfos, si exceptuamos las huellas de ungulado de Pedra Moura. La posición periférica de la figura principal en paneles formados exclusivamente por motivos geométricos es algo muy frecuente en el conjunto del arte rupestre de Estilo Atlántico y especialmente en aquellos petroglifos más complejos, véanse algunos casos como, Pedradas VII (Arbo), Gargamala (Mondariz) o Monte Buxel (Pazos de Borbén) (Fig. 3.26).

2.6.5. Disposición de los motivos

Entendemos por disposición la forma en que se ordenan en el espacio las figuras del mismo tipo. A diferencia de la distribución de las figuras, ya tratada en su momento, que se refiere a qué lugar ocupa cada tipo de figura.

Si tomamos los petroglifos con motivos figurativos, concretamente los cuadrúpedos, vemos que la disposición de los animales se ordena siguiendo una línea horizontal y otra oblicua. En Rotea de Mendo todos los ciervos aparecen dispuestos diagonalmente, en Outeiro do Cogoludo ocurre lo mismo aunque de forma más clara en las escenas de equitación, en Laxe das Cruces esta disposición se torna más patente, ya que, tanto los ciervos como las combinaciones circulares siguen una línea oblicua, en Pedra dos Mouros sólo el solitario ciervo es el

que se coloca en diagonal. La excepción la tenemos en Pinal do Rei, donde las combinaciones circulares siguen una línea vertical y los cuadrúpedos una horizontal. La disposición en diagonal de los motivos de los paneles, especialmente los figurativos la volvemos a encontrar en nu-

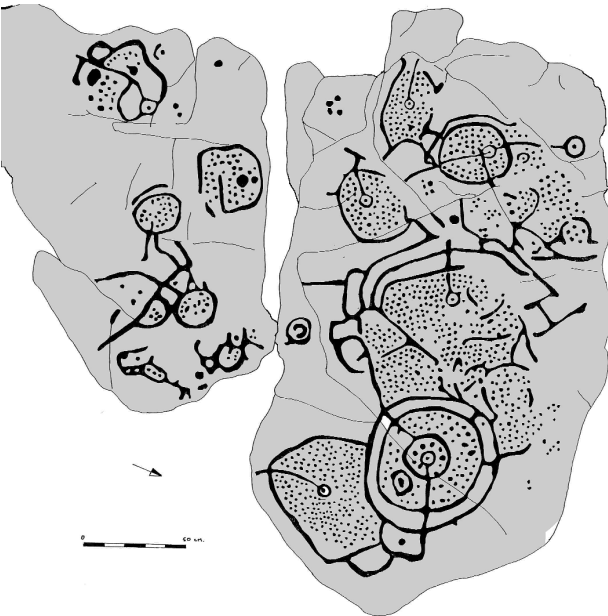


Fig. 3.26. Monte Buxel. Obsérvese como la figura más compleja aparece situada hacia la periferia de la composición, concretamente en la parte inferior del calco.

<sup>52</sup> Ver figuras al final del capítulo 5.



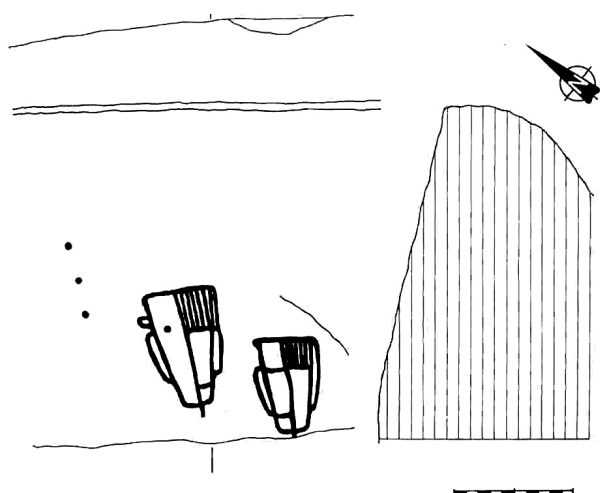


Fig. 3.27. Os Mogüelos (Peña Santos y Rey García 2001). Disposición diagonal de los motivos.

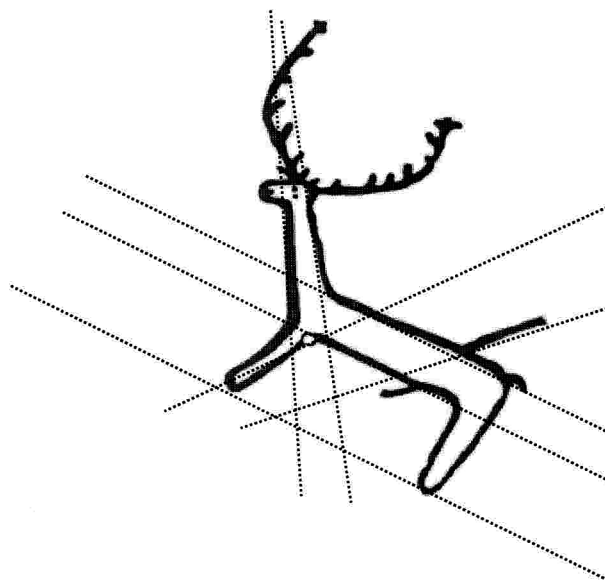


Fig. 3.28 Líneas diagonales en el ciervo de Campo de Cuñas (Ponte Caldelas).

merosos ejemplos del arte rupestre fuera de la muestra que venimos utilizando (Fig. 3.27), esto es muy claro en los animales de Laxe dos Cebros (Fentáns-Cotobade) o Monte Ardegán V (Moraña) entre otros.

Curiosamente la presencia de la combinación diagonal/horizontal se mantiene en los paneles en los que un sólo motivo acapara casi todo el panel, este es el caso del ciervo de Campo de Cuñas, en el que la cornamenta, cuellos, tronco y patas se organizan siguiendo esta disposición.

Los petroglifos sin motivos figurativos de la muestra no parecen seguir con tanta claridad esta disposición. Pero debemos recordar que los paneles con geométricos como tema único colocan la figura principal desplazada hacia una posición periférica y generalmente superior con respecto al

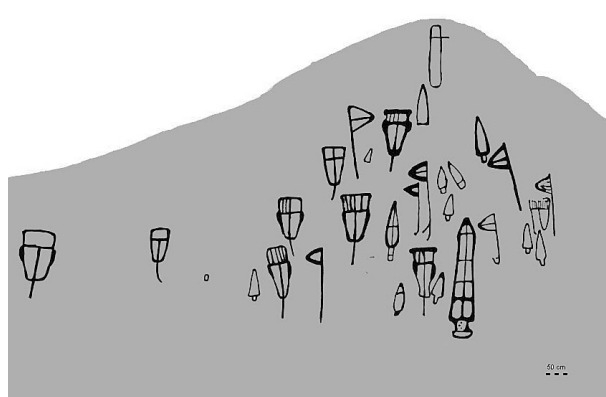


Fig. 3. 29. Croquis del petroglifo de Pedra das Procesiões (Gondomar-Sur de la Ría de Vigo).

punto de visión dominante. De este modo la diagonal, aunque de forma más latente también es observable, aunque no faltan ejemplos en los que esta disposición es evidente como ocurre en el panel A Subidá (Marín) por poner un ejemplo. Yendo más allá se puede detectar en algunas figuras geométricas aisladas como los laberintos que también se colocan con el eje de simetría inclinado (Mogor).

En el caso de los petroglifos de armas esta distribución también se observa aunque no con tanta frecuencia. Está claro en los petroglifos de Pedra das Procesiões (Gondomar), (Fig. 3.29) y de Os Mogüelos (Cangas). En otras superficies la disposición diagonal es menos evidente, la forma más común se observa especialmente en la colocación de las alabardas, donde es frecuente que se coloquen juntas dos de estas armas pero de distinto tamaño por lo que los objetos vuelven a describir este tipo de disposición.

El hecho de que la disposición en diagonal no sólo afecte a aquellos paneles compuestos por varios motivos sino también a aquellos con uno solo (Fig. 3.28), tanto figurativo como geométrico, quiere decir que además de ser una forma de representar una escena concreta, por ejemplo, la intención de figurar un grupo de ciervos subiendo o bajando una ladera, también refleja una manera de concebir el espacio y la forma, ya que, al afectar a los detalles más insospechados, podemos afirmar que la disposición diagonal de los paneles parece no ser algo intencional por parte del artista y que sin duda afecta a otros ámbitos de la cultura material de la Prehistoria Reciente. Un ejemplo ilustrativo es la disposición de la decoración campaniforme, donde también encontramos combinaciones de líneas diagonales y líneas horizontales, nos atreveríamos a afirmar que dicha disposición se observa en muchas de estas cerámicas de perfil carenado o incluso en la decoración de las cistas.

Pero los paralelismos entre los distintos ámbitos de la cultura material no acaban aquí. En estudios precedentes sobre cerámica campaniforme realizados por Prieto Martínez (1998) y Cobas Fernández et al. (1998), se ha revelado que la decoración en este estilo cerámico se organiza ver-

ticamente, la lectura de los motivos se realiza de abajo hacia arriba o viceversa, puesto que los elementos decorativos cambian en este sentido, en cambio si giramos la vasija los motivos no cambian, es decir, en sentido horizontal la lectura es reiterativa, mientras que en sentido vertical la información se incrementa. Esto mismo ocurre en el arte rupestre, como hemos visto en este capítulo, donde se identifica un punto de vista preferencial o excepcionalmente varios puntos muy próximos, si nos movemos en torno al petroglifo y contemplamos el panel fuera del lugar preferencial la composición pierde sentido, en cambio si observamos los grabados moviendo la vista verticalmente y sin necesidad de desplazarnos la información que obtenemos del panel se incrementa.

## 2.7. Síntesis de los aspectos formales del panel en el arte rupestre de Estilo Atlántico

Podemos sintetizar las características formales comunes del Estilo Atlántico del modo que sigue:

1. La figura representada es el espacio contenido entre los surcos, por esta razón las figuras poseen espacio interno (círculos, artefactos y animales) y se usan los elementos formales unidimensionales (puntos y líneas), para representar componentes secundarios como la cola en los cuadrúpedos, los apéndices de las combinaciones circulares o los mástiles de las alabardas.
2. Se evitan espacios internos vacíos demasiado amplios, de este modo todas las combinaciones circulares se rellenan con puntos y/o círculos concéntricos, en los zoomorfos se tienden a juntar la línea del lomo y del vientre y en las armas se representan nervaduras. Con esto se evitan generar superficies planas y se evoca cierta tridimensionalidad.
3. Las superposiciones son excepcionales.
4. Los motivos figurativos son estilizados, son excepcionales los esquemáticos y las únicas representaciones naturalistas se reservan para los grabados de armas.
5. Los cuadrúpedos se caracterizan en todos los subestilos por la estrechez del tronco y por la tendencia a igualar el ancho del tronco, del cuello y las patas. Poseen un alto grado de integración entre las partes que componen estas figuras. La diferencia entre las especies de cuadrúpedos se establece por la agregación de detalles (longitud de la cola, cornamenta, etc.)
6. Existencia de un punto de vista preferente.
7. Presencia en los paneles complejos de una figura principal, que en las rocas con motivos únicamente geométricos se sitúa en una zona marginal.

8. La perspectiva empleada a la hora de representar las figuras puede ser frontal, biangular oblicua y biangular derecha.
9. La perspectiva en el panel se construye por la yuxtaposición vertical de las figuras, representando así las escenas más próximas en la parte inferior del panel y las más alejadas en la parte superior. Esta forma de crear profundidad se ve apoyada por la colocación en diagonal de los motivos y por la construcción de paneles aproximadamente triangular.
10. La forma del soporte, que en la práctica totalidad es de granito, participa en la composición del panel y de algunas figuras.
11. Distribución vertical de los motivos de arriba hacia abajo: círculos concéntricos, ciervos y cuadrúpedos sin cornamenta.
12. Disposición de los motivos siguiendo una combinación de líneas horizontales y oblicuas.
13. Los círculos se sitúan en la zona alta y horizontal de la roca y los cuadrúpedos en zonas bajas e inclinadas.
14. Los artefactos y las escenas representadas evocan el mundo de la caza y de la guerra.
15. En las representaciones humanas el único sexo reconocible es el masculino.
16. La técnica de grabado posiblemente consistió en una combinación de abrasión y percusión, aunque en todo caso posiblemente muchos dibujos hayan sido reavivados por abrasión.

## 2.8. TEMÁTICA

No son muy numerosas las escenas en el arte rupestre de Estilo Atlántico, pero dentro de este reducido grupo, las representaciones más frecuentes son aquellas en las que aparecen ciervos y, dentro de este tema, destaca especialmente la caza. Hemos seleccionado 11 rocas donde se representan escenas venatorias mínimamente claras<sup>53</sup>. Los petroglifos con escenas cinegéticas se distribuyen principalmente en la comarca de Terra de Montes, en el área central de la provincia de Pontevedra, ya que es aquí donde también aparece un mayor número de representaciones de animales y de humanos, aunque también se registran dos casos aislados en la costa.

Dentro de las escenas de caza hemos aislados los motivos que suelen formar parte habitual de estos paneles: ciervos astados, combinaciones circulares, monta de caballos, monta de ciervo, ciervos con lanzas clavadas e ídolos.

Definimos como equitación las escenas de monta donde aparece un cuadrúpedo sin cornamenta, generalmente con cola larga y que en ocasiones aparecen repre-

<sup>53</sup> Evidentemente en este estudio no se analizan todas las escenas de caza del arte rupestre gallego pero sí la gran mayoría, se excluyen aquellos paneles que no he podido visitar o documentar suficientemente.

	Monta a Caballo	Monta de Ciervo	Lanza Clavada	Ídolo	Gran Ciervo Macho	Orientación de los ciervos
P. do Rei	X				X	Izquierda
C. da Lagoa II	X					Izquierda
L. das Cruces	X			X	X	Derecha
L. das Rodas	X					Izquierda
Os Carballos			X	X	X	Derecha
L. da Sartaña	X					Derecha
P. das Ferraduras			X	X	X	Derecha
C. do Rapadoiro			X	X		Derec/Izq.
N. do Martiño		X	?			Derec/Izq.
O. do Cogoludo	X			X	X	Derecha
R. de Mendo		X		X	X	Derecha

sentados los arneses; dentro de las escenas de monta de ciervo se incluyen aquellas donde aparece un cuadrúpedo con la característica cuerna, cola más corta y ausencia de arneses, por esta razón no incluimos en este grupo la monta de A Pedreira-Redondela, que parece ser un équido adornado con una extraña cornamenta a juzgar por la presencia de una larga cola y si tenemos en cuenta la existencia, en otras áreas geográficas, de caballos adornados de esta guisa y sobre los que volveremos más adelante cuando se aborde el posible significado de estas escenas.

La figura más complicada de identificar son los ídolos, realmente sólo en dos casos parecen mínimamente claros, pero los estrechos paralelismos compositivos, que más adelante comentaremos, han llevado a ampliar el conjunto de las posibles o presuntas representaciones de este tipo. Los ídolos incluidos son los de Pedra das Ferraduras y Coto do Rapadoiro, (ampliamente aceptados como tales por la literatura arqueológica al uso), los situados entre las astas de los ciervos mayores de Laxe das Cruces y Os Carballos y las figuras cuadrangulares situadas delante de los ciervos principales de Rotea de Mendo y Outeiro do Cogoludo. Estas seis figuras tienen en común el poseer una forma alargada y en posición vertical, su ubicación es muy próxima al ciervo de mayor tamaño, a esto hay que añadir que en cuatro de los seis casos los ídolos guardan una estrecha relación con la cornamenta del ciervo<sup>54</sup>, es decir, que su posición en los distintos paneles es muy similar, aunque estas controvertidas figuras presenten cierto grado de polimorfismo.

En la tabla se incluyen once paneles en los que la representación de la caza está más o menos clara, unas veces por la presencia de lanzas clavadas en los zoomorfos, otra por la presencia de humanos a caballo o a pie en actitud de perseguir o capturar a los animales.

De la observación de la tabla y de los paneles podemos extraer las siguientes valoraciones:

1. En los 11 casos aparecen círculos complejos y cérvidos con cornamenta.
2. Las escenas de equitación, la monta del ciervo y las lanzas clavadas en el animal se excluyen mutuamente. Es decir, que nunca comparten panel.
3. De los seis casos en los que aparecen ídolos, en cinco comparten panel con un gran ciervo macho que destaca por su tamaño.
4. En los paneles con un gran ciervo y con un ídolo, los cuadrúpedos se orientan hacia la derecha o hacia ambos lados, pero nunca únicamente hacia la izquierda.
5. En cinco de seis casos de paneles con un ídolo grabado, la dirección de los cuadrúpedos es hacia la derecha.
6. Excepto en dos casos, los paneles que carecen de ídolo la dirección de los cuadrúpedos es o divergente o hacia la izquierda o simplemente desordenada.

Yendo más allá de los datos de la tabla, podemos analizar en mayor profundidad los aspectos iconográficos de las escenas de caza si observamos más detalladamente los paneles. De este modo también podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. Los ídolos se sitúan siempre en la parte delantera del gran ciervo, y suelen asociarse a la cornamenta del mismo<sup>55</sup>.
2. Cuando las escenas de equitación y los ídolos forman parte de la misma composición, los jinetes y los ciervos aparecen separados.
3. En las composiciones en las que no aparecen los ídolos, jinetes y cuadrúpedos están próximos entre sí y forman parte de la misma escena.
4. La presencia de humanos a caballo suele corresponder con una distribución ordenada de los animales.

<sup>54</sup> Recordemos la curiosa figura del ídolo de Chan da Lagoa en la que aparece dicha figura con cornamenta de ciervo.

<sup>55</sup> Existe una excepción en Coto do Rapadoiro en la que el ídolo ocupa una posición marginal, en este caso el gran ciervo está ausente, aunque se mantiene la asociación entre el ídolo y la cornamenta.

Todo lo dicho en estos puntos puede ayudarnos a conocer algo más sobre lo que están representando los paneles más complejos en este estilo. Es evidente que lo que se grabó en los petroglifos analizados son escenas de caza y concretamente la caza del ciervo. Lo cual nos plantea la cuestión de por qué es este tema el predominante en las composiciones narrativas, especialmente cuando sabemos que la caza no suponía la base subsistencial de estas sociedades, ni la fuente de recursos principal en comunidades que practican la agricultura y la ganadería en la Prehistoria Reciente. Por otra parte, en el nivel iconográfico, se ha comprobado como en los petroglifos gallegos las escenas cinegéticas se asocian a representaciones de idoliformes e incluso, como es el caso de Pedra das Ferraduras, aparecen espadas grabadas, motivo que en principio nada tiene que ver con la caza.

Lo dicho sirve de punto de partida para plantear la hipótesis de que la caza que aparece en los petroglifos gallegos, es una práctica en la que no caben estrategias que faciliten su ejecución, una detenida observación de los paneles nos advertirá de la ausencia del arco o de trampas en este tipo de escenas. Y por otro lado en dichas composiciones se introducen elementos de un fuerte contenido ritual como son los idoliformes, todo ello lleva a plantear la posibilidad de que estemos ante una hipotética representación de una *caza ritual* con un claro componente heroico, donde no se privilegia la captura en sí del animal, sino la forma en la que ésta se realiza. Pero para profundizar en el posible contenido del arte de los grabados al aire libre debemos indagar en la documentación etnográfica disponible sobre sociedades en las que la caza no desempeña un papel subsistencial, aunque sigan manteniendo esta práctica en otros contextos.

### 2.8.1. La caza ritual

Contemplando las escenas cinegéticas que aparecen en los petroglifos surge la primera pregunta ¿Por qué es siempre el ciervo y no otro animal el que es cazado en los grabados gallegos? Una de las características del arte rupestre de la Prehistoria Reciente en general y de los paneles figurativos en particular es el reducido repertorio de los diseños que en ellos aparecen. Por otra parte, se detecta también un modelo de emplazamiento muy definido y concreto. El arte rupestre de Estilo Atlántico aparece casi sin excepción en la zona de transición entre las zonas llanas y elevadas de las sierras y las tierras bajas de valle, generalmente vinculadas a lugares que posibilitan el tránsito entre las zonas bajas y altas; en ocasiones y especialmente en los conjuntos más importantes se observa una significativa tendencia a situar las rocas grabadas en las inmediaciones de espacios cóncavos cerrados y situados en la sierra, donde se acumula humedad y donde generalmente se forman en su fondo suelos de turbera que permiten la formación de pastos naturales.

El arte rupestre de Estilo Atlántico en el noroeste de la Península Ibérica se puede enmarcar dentro de un conjunto mayor de grabados al aire libre de la Prehistoria Reciente y Protohistoria europea con una serie de características significativamente comunes. En primer lugar llama la atención la similitud de las composiciones de paneles con motivos geométricos en Galicia y los existentes en las Islas Británicas y en Suiza, pero más interesante, especialmente para el tema del que nos ocupamos en el presente trabajo, son los paralelismos con los petroglifos de la Edad del Hierro y de la Edad del Bronce en Escandinavia y en Italia. En estas tres áreas geográficas encontramos los siguientes características comunes:

1. Ámbito cronocultural. En los tres casos las comunidades que realizaron estos grabados se corresponden con sociedades germánicas, si empleamos la terminología marxista, o también denominadas sociedades heroicas (Criado 1993a). Es decir comunidades no excesivamente jerarquizadas en las que una clase, especializada en la actividad bélica, ostenta el dominio social con mayor o menor autoridad. En Europa este tipo de culturas se desarrollan, en términos generales, a lo largo de II y I milenio a. C.
2. Las actividades representadas en el arte rupestre se limitan prácticamente a escenas relacionadas con la guerra y con la caza del ciervo.
3. Las figuras antropomorfas de los paneles son en su práctica totalidad de sexo masculino. En Galicia y Valcamónica las figuras femeninas son casi inexistentes y en Tanum son poco frecuentes y en todo caso es la figura del guerrero la absoluta protagonista. En definitiva la preponderancia del varón en el arte rupestre de este momento es claro.

Para el caso concreto de Galicia el arte rupestre de Estilo Atlántico posee una ubicación definida, entre otros aspectos, por situarse fuera del espacio doméstico. De este modo, el arte rupestre no sólo ignora las actividades cotidianas eliminándolas del mundo de la representación, sino también alejándose físicamente de las mismas. Podemos decir que existe una coincidencia entre el emplazamiento de los petroglifos y entre las posibles actividades que se pudieron desarrollar en su entorno, es decir, actividades relacionadas con el mundo silvestre y el mundo del varón cazador y guerrero, por ello no es extraño que el tema más representado sea la caza y concretamente la caza del ciervo, lo cual nos lleva a la pregunta inicial: ¿A qué es debido este notable protagonismo de dicho cuadrúpedo?

Para ello debemos empezar por preguntarnos sobre qué particularidad presenta el ciervo con respecto a los restantes animales salvajes que poblaron el noroeste de la Península Ibérica. Como elemento ilustrativo disponemos de un valioso texto de época clásica, nos referimos en concreto al libro VII de *Las Leyes* de Platón, en la que se reflexiona sobre la caza mayor que, a juzgar por el conte-

nido de dichos escritos, era considerada la más noble y apropiada para el desarrollo de los valores heroicos<sup>56</sup>. En dicho tratado se desprecia la captura aves y la pesca en contraposición a la caza de cuadrúpedos pero a la luz del día y sin el uso de trampas. Los cuadrúpedos poseen un mayor porte, son fuertes y rápidos, digamos que el que practica la caza de estos animales debe poseer ciertas habilidades que tienen que ver bastante con la fuerza y la habilidad, lo cual la convierte en una buena preparación para adquirir cualidades propias para la guerra:

“Queda sólo la más excelente, la de cuadrúpedos, con la ayuda de caballos y perros y de su propio cuerpo...de presas...capturadas con sus propias manos, si es que es de los que cultivan el valor divino” (VII 824a).

Otro texto, esta vez irlandés y de principios de la Edad Media, hace alusión a la caza del ciervo, aunque también como prueba iniciática y de destreza, esta vez es presentada como competición necesaria para el acceso a la realeza:

“Un día en Taltiu, donde sus hijos (del rey Daire) debían competir en una carrera de caballos, un druida le informó de que su sucesor sería aquel que lograra atrapar un cervato con vellocino de oro que encontraría en la competición” (Dumezil 1971: 332-3)<sup>57</sup>

Estos textos parecen indicar que la caza en sociedades tan distantes cultural y geográficamente como la irlandesa de la temprana Edad Media y la griega clásica, tiene un fuerte componente heroico, donde el que la practica debe hacer alarde de su capacidad física y de su valor. Por esta razón se desprecia el uso de trampas o la caza menor. En definitiva, por las características intrínsecas del ciervo: fortaleza, rapidez y vistosidad, es muy susceptible de convertirse en una pieza que, teniendo en cuenta la tecnología armamentística para la caza en el mundo antiguo, sería necesario que el cazador poseyese ciertas cualidades atléticas, y por lo tanto la caza del ciervo, bien pudo servir como prueba para acceder a un estatus social o simplemente como acto de exhibición con el fin de adquirir o consolidar cierto prestigio social.

Lo dicho entra en consonancia con el contenido de las escenas de caza o con la ausencia en los petroglifos del arco, tanto en la caza como en la guerra (como veremos en el apartado dedicado a los petroglifos con armas). De este modo, podríamos bautizar este tipo de actividad cinegética como una posible *caza heroica*, donde el que la practica debe poner a prueba y exhibir sus cualidades como cazador: habilidad, rapidez, fuerza, etc. Un indicio de que la caza en la Prehistoria Reciente pudiese ser interpretable como un acto de exhibición son las escenas de monta, a las que también se alude en el texto irlandés, en las que, en el caso gallego, el jinete se pone de pie sobre la grupa del animal, tal y como parecen estar representados en el sector oriental del panel de Chan da Lagoa II (Campo Lameiro), que encuentran claros paralelismos en

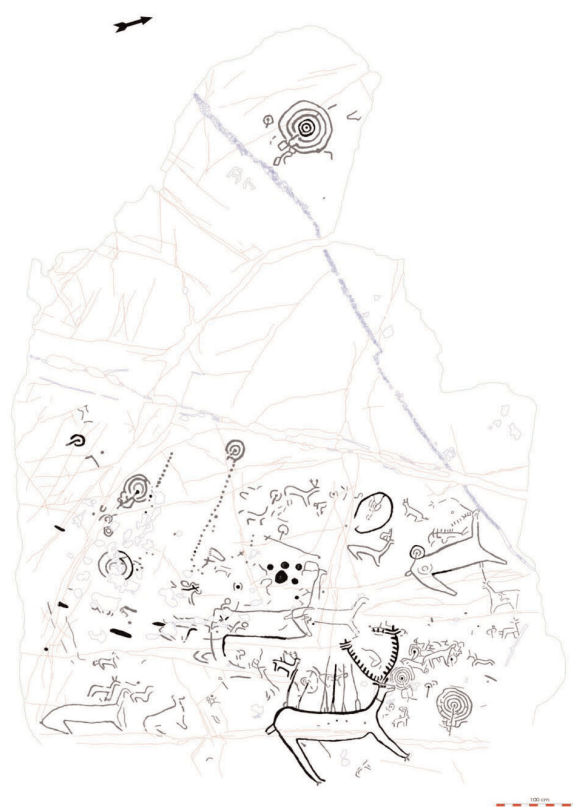


Fig. 3.30. Os Carballos (Campo Lameiro). Ejemplo de petroglifo con escena de caza. Obsérvese a presencia de una figura idolíforme entre la cornamenta del gran ciervo.

algunas rocas de Valcamonica en el norte de Italia, como ocurre en la roca 50 del Parque de Nanquane.

Por tanto, a mi entender, queda claro que la obtención de recursos en la caza es una finalidad muy secundaria. Más bien este tipo de actividades deben ser entendidas, en el marco de un contexto ritual, como una prueba de las cualidades del cazador que se comporta como un guerrero o héroe rechazando todo tipo de ventajas para obtener la pieza que persigue. Por esta razón la modalidad de caza que se representa en los petroglifos de la Edad del Bronce sólo puede seguir dos finalidades fundamentalmente: la consolidación por parte de algunos individuos de su estatus de cazador o de guerrero o la consecución del mismo, es decir, la actividad cinegética como iniciación o rito de paso.

En numerosas sociedades primitivas o sociedades guerreras, la caza es entendida como un proceso de aprendizaje y de preparación para la guerra. De este modo el futuro guerrero ha de concebir la caza como una emulación del combate y en concreto de un tipo de lucha en el que, más que la conquista, lo que se persigue es la acumulación de gloria, el prestigio social y en última instancia legitimar en unos casos su posición dominante en la so-

<sup>56</sup> Agradezco a García Quintela que me haya facilitado este texto.

<sup>57</sup> Texto incluido incluido por R. Brañas Abad en la Memoria de Investigación y Documentación del Plan de Revalorización del Castro de Elviña.





Fig. 3.31. Arriba: cerballo de Pazyryk (Kazajstan).  
Abajo: Escena de monta en A Pedreira (Redondela).

ciudad y en otros adquirir prestigio, tal y como ocurre en numerosas sociedades de diversas geografías, especialmente las guerreras tales como los Samburu, los Massai, Himba en África Oriental o los Sambia en Oceanía (Godelier 1986, Gilmore 1994). Por esta razón la caza, como metáfora de la guerra, ha de realizarse bajo ciertas condiciones.

Volviendo a Galicia y para el caso concreto del Estilo Atlántico, podemos preguntarnos: ¿De qué modo el estudio del arte rupestre contribuye a ampliar nuestro conocimiento sobre el posible uso de la caza como actividad ritual? Sobre este asunto se pueden encontrar en el arte rupestre algunas pistas en los paneles analizados, que nos pueden ayudar a profundizar en el tema de la caza ritual o iniciática.

En los petroglifos gallegos se ha observado una clara incompatibilidad a la hora de compartir panel entre tres tipos de elementos grabados: la lanza, la equitación y la monta de ciervo. ¿Cómo puede ser esto interpretado?

Para responder a estas preguntas debemos tener en cuenta que: en primer lugar el animal que se escoge, amén de toda su posible carga simbólica, ha de ser de gran porte y veloz, el hecho de que los ciervos con lanzas clavadas nunca compartan panel con los jinetes parece indicar que el caballo no es utilizado para la caza del ciervo, al menos de una forma directa, es decir, que el cazador no

dispara desde la grupa de su caballo, sino que el abatimiento del animal ha de hacerse a pie para, de este modo, incrementar el mérito del lancero.

En segundo lugar la ausencia de arcos y de trampas nos evoca una vez más la caza heroica, en la que el cazador ha de acercarse a la pieza en campo abierto, despreciando casi al máximo cualquier ventaja sobre el animal, en definitiva se trata de emular una lucha cuerpo a cuerpo y no una mera captura de una pieza.

En tercer lugar, hay que manifestar que aunque la monta a caballo no parece intervenir directamente en la captura del ciervo sí interviene de un modo u otro. ¿Qué papel puede desempeñar entonces? Observando algunas escenas como la de Pinal do Rei en la que dos jinetes rodean al ciervo macho, conduciéndolo y de este modo aislándolo del resto de la manada, por otro lado, si advertimos que en la mayoría de los paneles con escenas de equitación los jinetes aparecen en posición periférica (Chan da Lagoa II, Laxe das Cruces, Laxe da Sartaña, etc.), esto podría sugerir la idea de que el caballo pudo haber sido utilizado para reagrupar o conducir la manada hacia un lugar determinado, lo cual no es contradictorio con la ya mencionada monta acrobática.

Por último debemos tener presente la monta sobre ciervos, ¿Qué sentido pueden tener este tipo de escenas en el contexto en el que nos movemos?, ¿Son en realidad ciervos los que aparecen con un jinete en los petroglifos de la Edad del Bronce?. Si nos detenemos en algunas particularidades presentes en algunos ciervos y en algunas escenas de monta, podemos comprobar que existen detalles que no se corresponden con lo que cabría esperar en una representación de un ciervo, me refiero concretamente a una escena de monta de un petroglifo de la estación de A Pedreira (Redondela), en ella se observa un jinete sobre un cuadrúpedo con una larga cola, dos líneas que parten del vientre del animal y que no se corresponden con la ubicación de lo que sería el falo y una cornamenta que difiere de la de un ciervo o de la cualquier otro animal. ¿Cómo podemos entonces interpretar esta curiosa figura?. Por un lado no parece tratarse de un ciervo a juzgar por la longitud del rabo, tampoco parece tratarse de un caballo por la presencia de la cornamenta. En principio cabría interpretarlo bien como un animal mítico, por ejemplo un híbrido del caballo y el ciervo, bien como un équido adornado con un penacho u objeto similar. En mi opinión no hay que descartar ninguna de las dos posibilidades, ya que son perfectamente compatibles, posiblemente podríamos estar ante la representación de un animal real, es decir un caballo con cuernas artificiales, que evocase a un animal mítico. Esta última posibilidad no debe sorprendernos, puesto que contamos con paralelos en áreas tan distantes de Galicia como Kazajstan, concretamente en la región de Altai; nos referimos a los resultados de la excavación de del kurgan I en Pazyryk (Griaznov) perteneciente a la Edad del Hierro (s. V a. J.C.), (Deonna 1957 y Rolle 1980), en dicho enterramiento

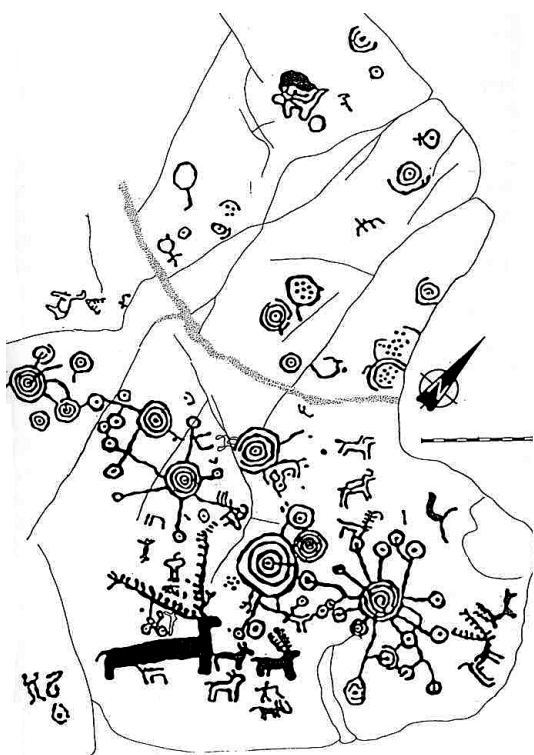


Fig. 3.32. Petroglifo de Laxe das Cruces. (Peña Santos y Rey García 2001).

fueron exhumados numerosos caballos con cornamentas artificiales que imitan a las de los ciervos (Fig. 3.31). No se me escapa el salto geográfico y cronológico entre ambos casos, uno situado en el corazón de Asia en la Edad del Hierro y otro en el extremo occidental de Europa en la Edad del Bronce, lo que pretendo constatar es la factibilidad de la existencia de caballos con ornamentaciones y que éstas pueden ser un signo de la relevancia simbólica que podía contener este cuadrúpedo. Pero la similitud entre la decoración del caballo kazajstano y gallego es demasiado estrecha como para considerarla un hecho puramente casual. Si observamos con detenimiento ambos cuadrúpedos, vemos que las respectivas cornamentas, aunque imitan a la de un ciervo, presentan algunas diferencias, los troncos principales de las astas son perpendiculares a la cabeza y en la parte superior se curvan hacia afuera, mientras que las del ciervo son oblicuas a la cabeza y curvadas hacia adentro en la parte superior. Por otra parte las similitudes entre el caso gallego y el kazajstano en la disposición de las ramificaciones de la cuerna postiza se ajustan hasta el más pequeño detalle, como son los dos apéndices de la parte inferior de la cornamenta o los dos colgantes de la parte inferior de la manta que reposa sobre la grupa del animal y tampoco hay que pasar por alto la presencia de la decoración de la cola, más ancha en el extremo distal. El parecido entre ambos *cervallos* no parece ser producto de la casualidad o de dos fenómenos inconexos, tampoco creo que sea debido

a un fenómeno de difusión, quizás la clave haya que buscarla en la posible existencia de un substrato cultural común (¿indoeuropeo?) para las comunidades que habitaron el noroeste ibérico en la Edad del Bronce y para la cultura Escita, y que esta costumbre también haya dejado huella pétrea en los petroglifos de la Edad del Hierro del norte de Italia donde también se localizan algunos ejemplos de representaciones de animales medio caballos, medio ciervos.

En todo caso, la existencia de caballos con cuernas ornamentales en los petroglifos gallegos puede interpretarse como un indicio más del valor de la caza como una acción ritual. En contra de esta propuesta se podría argumentar que el caso del petroglifo de A Pedreira es excepcional, pero ¿Podrían ser interpretados como caballos con cornamenta las representaciones de Os Carballos (Campo Lameiro) o de Os Mouchos (Rianxo)? Si observamos estos dos cuadrúpedos comprobamos que presentan en el cuello sendas líneas horizontales que recuerdan al sistema de subjección de las cuernas del caballo de Pazyryk.

Retomando el hilo de la argumentación y volviendo a aspectos más iconográficos, recordaremos que existían dos tipos de escenas, una que parecía representar a uno o varios jinetes conduciendo o acosando a una manada de ciervos y otra en la que los cazadores aparecían a pie dando muerte a dichos animales. Esto, sumado a otros elementos iconográficos puede ayudar a plantear la posibilidad de la existencia de dos grupos iconográficos que procedo a sintetizar en las siguientes líneas.

#### *Primer grupo iconográfico: la persecución de la manada*

Sin duda la coincidencia de los mismos motivos en un mismo panel no determina la existencia de un grupo iconográfico, pero esto es un primer paso para identificarlos. En Pinal do Rei, Laxe das Rodas, Laxe da Sartaña (Fig. 3.33), Chan da Lagoa II y Nabal do Martiño coinciden tres motivos (ver tabla anterior): la escena de monta, los círculos y los cérvidos. Pero las similitudes entre las cuatro composiciones también atañen a otros aspectos. En ninguno de los cuatro petroglifos aparece un ciervo macho de mayor tamaño que los restantes, la aparición de un cazador a pie o a caballo parece sembrar el desorden en el grupo de cuadrúpedos, en algunos casos la manada de ciervos sin cornamenta aparecen separados de los ciervos astados, como se ve claramente en Nabal do Martiño, lo que podríamos interpretar como una estrategia que busca la selección de una pieza de caza en función de su sexo, esto último podría explicar la presencia de los jinetes que sin duda facilitarían esta labor. La escena en definitiva pudiera estar representando **una caza selectiva con la intención de matar a un ciervo macho y adulto o simplemente aislarlo**. Apuntamos aquí la posibilidad de que la intención de estos cazadores sea capturar o conducir a la manada por el hecho de que no aparezcan lanzas clavadas.

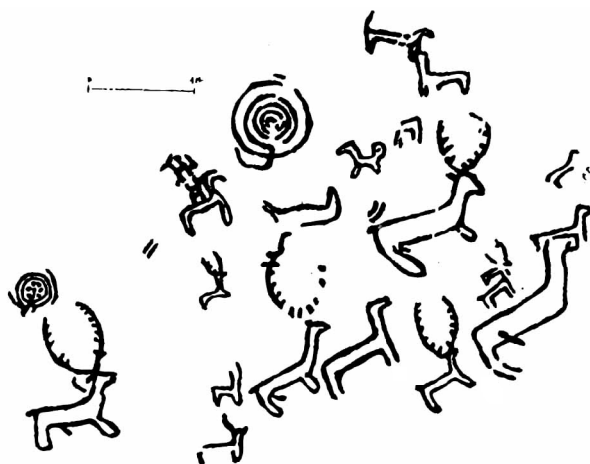


Fig. 3.33. Panel central de Laxe da Sartaña. En la parte superior se observa un jinete de pie sobre un cuadrúpedo. (a partir de Peña Santos y Rey García 2001).

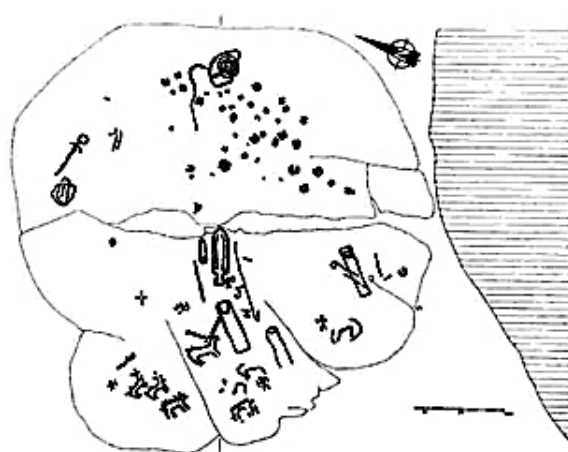


Fig. 3.34. Pedra das Ferraduras (Peña Santos y Rey García 2001). Ejemplo de asociación entre ciervo e ídoloforme.

### Segundo grupo iconográfico: el ídolo y la caza del ciervo

Este otro grupo está formado por los paneles de Os Carballos, Pedra das Ferraduras (Fig. 3.34), Rotea de Mendo, Outeiro do Cogoludo y Laxe das Cruces. En tres de las cinco rocas coinciden cuatro motivos: lanzas clavadas, ídolos, ambos muy infrecuentes en los petroglifos, especialmente los últimos, círculos y cérvidos machos. En cuatro casos existe un macho de mayor tamaño, aparece la figura del ídolo claramente asociada a la cornamenta del ciervo o a su parte delantera, los cazadores aparecen todos a pie y en dos paneles los ciervos aparecen con lanzas clavadas. Dentro de este grupo iconográfico, en el petroglifo de Laxe das Cruces coinciden todos los elementos a excepción de las lanzas clavadas, en esta composición volvemos a encontrar un gran cérvido con un ídolo asociado a su cornamenta, los dos jinetes aparecen muy apartados de la escena principal, (al igual que en Outeiro do Cogoludo), siendo, en el caso de Laxe das Cruces, un cazador a pie la figura humana más cercana y que con seguridad comparte escena con la manada de ciervos.

En definitiva los dos grupos iconográficos de la caza se pueden sintetizar del siguiente modo en la tabla:

1º Grupo	Cazadores a caballo	Sin lanzas	Ausencia de gran ciervo	Separación machos/hembras	Animales orientados hacia la izquierda o izquierda y derecha
2º Grupo	Cazadores a pie	Lanzas clavadas	Macho de gran tamaño	No separación por sexos	Animales orientados hacia la derecha.

Pero si bien existen elementos comunes en el segundo grupo iconográfico, éste puede ser dividido en dos subgrupos, uno formado por Laxe das Cruces, Outeiro do Cogoludo y Rotea de Mendo (Fig. 3.36) y otro en el que cabrían Pedra das Ferraduras y Os Carballos. La principal dife-

rencia entre el primero y el segundo es la representación de la muerte del ciervo, en el segundo subgrupo el gran ciervo aparece con las lanzas clavadas, mientras que en el primero no ocurre esto. Aunque en los cinco paneles los ciervos se orientan predominantemente hacia la derecha y los ídolos aparecen en la parte delantera del ciervo principal.

Avanzando un escalón más en el terreno interpretativo, sabedores de lo inseguro del terreno, podemos sugerir que podemos estar ante la representación de dos formas distintas de prácticas cinegéticas o ante dos fases distintas de un mismo proceso que comenzaría con la conducción de la manada o de un ciervo macho en particular hacia un determinado lugar para posteriormente dar caza a ese gran ciervo o a un grupo. En apartados posteriores de este trabajo, cuando se proceda al análisis del espacio de las estaciones rupestres y sus posibles contenidos simbólicos, se tratarán de integrar los resultados de los análisis iconográficos y los espaciales con el fin de completar la interpretación de los contenidos de los paneles alusivos a la caza y poder plantear una hipótesis sobre la finalidad de estas posibles áreas rituales de la Prehistoria Reciente.

En el siguiente apartado nos aproximaremos a otro tipo de composiciones figurativas que, a diferencia de las

anteriores, no presentan elementos suficientes que nos permitan siquiera una aproximación a su posible contenido, aunque sí nos muestran una serie de recurrencias que nos permiten hablar nuevamente sobre la existencia de grupos iconográficos o de estructuras compositivas.

### Grupos iconográficos sencillos

A continuación procedemos a analizar grupos iconográficos más sencillos, concretamente aquellos que están formados por un reducido número de cuadrúpedos y por combinaciones circulares y que no comparten panel con otros diseños identificables. Son por lo tanto paneles que no representan escenas de caza o de otro tipo reconocible. Para ello hemos tomado como muestra nueve petroglifos, sobre los que procederemos a realizar un estudio comparativo atendiendo a su distribución relativa en el panel siguiendo el esquema propuesto para el estudio de la distribución de los motivos de la Edad del Bronce, también tendremos en cuenta la inclinación de la superficie sobre la que se instalan las combinaciones circulares, la posición de los cuadrúpedos con respecto a los círculos, los detalles formales de las combinaciones circulares y la orientación en el panel de los cuadrúpedos:

	Distribución	Superficie sobre la que se graba el círculo	Posición de los cuadrúpedos	Líneas asociadas a los círculos	Figura principal	Orientación en el panel
Laxe dos Cebros	A-BC	Inclinada	Entre los círculos	Sí	Círculo y ciervo	Izquierda
Baixada da Barca	A-C	inclinada	Rodean a los círculos	Sí	Círculo y ciervo	Izquierda
Pedradas II	A-C	Inclinada	Entre los círculos	Sí Círculos	Izquierda	
Forno da Tella II	A-C	Inclinada	Pegado al círculo	No	Círculo y ciervo	Izquierda
Laxe do Cuco	BCA	Inclinada	Sobre los círculos	No	Ciervos	Derecha
Lombo da Costa XV	AB	Horizontal	Bajo los círculos	No	Círculos	Derecha/izquierda
Pedra do Cribo	ACB	Inclinada	Bajo los círculos	No	Círculo y ciervo	Derecha
Monte Ardegán	AC	Horizontal	Bajo los círculos	No	Círculo y ciervo	Derecha
Lombo da Costa V	ABC	Horizontal	Bajo los círculos	No	Círculos	Derecha
Millaradas	AB	Horizontal	Bajo el círculo	No	Ciervos	Derecha
Forno da Tella I	AB	Inclinado	Bajo el círculo	No	Ciervos	Derecha

Observando la tabla podemos definir dos grupos iconográficos. El primero formado por los paneles de Laxe dos Cebros (Cotobade), Baixada da Barca (Arbo), Pedradas II (Arbo) y Forno da Tella II (Cuntis-Pontevedra). En los cuatro petroglifos vemos como una o varias combinaciones circulares con surcos sinuosos que bien parten del centro de los círculos o bien los atraviesan, están rodeados o se entremezclan con un grupo de cuadrúpedos. En los cuatro casos los animales se sitúan a la misma altura que los círculos concéntricos y tanto motivos geométricos como figurativos se instalan en el mismo plano inclinado, existe un equilibrio en el tamaño de ciervos y círculos o bien son los círculos la figura principal; en los cuatro paneles los cuadrúpedos se orientan a la izquierda<sup>58</sup>.

El segundo grupo está formado por los petroglifos de Pedra do Cribo (Meis-Pontevedra), Monte Ardegán (Moraña-Pontevedra), (Fig. 3.35), Lombo da Costa V (Cotobade). Forno da Tella I (Cuntis) y Millaradas (Vigo). En este conjunto iconográfico las características formales son exactamente opuestas al grupo anterior. Los motivos se distribuyen verticalmente, situándose los círculos en una superficie horizontal y superior y los cuadrúpedos en una inclinada e inferior; por lo tanto **los cuadrúpedos desfilan por una cota inferior con respecto a unas combinaciones circulares que no poseen surcos lineales y la orientación es la contraria a la del grupo anterior, es decir, hacia la derecha.**

Parece entonces existir una relación entre la orientación de los cuadrúpedos y su posición con respecto a las combinaciones circulares, ya que, **los animales orientados hacia la izquierda aparecen a la misma altura que los círculos**, un ejemplo claro lo tenemos en Pedra do Cribo en

el que los cuadrúpedos situados por debajo del laberinto se orientan a la derecha; en cambio, en la parte inferior del panel, aparece un ciervo orientado hacia la izquierda y situado a la misma altura que una combinación circular.

Por lo tanto en los cuatro grupos iconográficos estudiados, además de definirse por los factores ya expuestos como son, por ejemplo, la presencia del tema de la caza, de la aparición de posibles idoliformes asociados a la parte delantera del ciervo principal o la presencia de escenas de monta; podemos afirmar que un elemento común a todas ellas es la orientación de los cuadrúpedos en el panel, puesto que en las escenas de caza donde aparece una escena de monta no suelen aparecer las lanzas clavadas en los animales y éstos se orientan hacia la izquierda, mien-

<sup>58</sup> Hay que señalar el estrecho parecido entre la composición de Pedradas II y la mitad derecha de Laxe dos Cebros.



tras que cuando no aparecen jinetes es más fácil que sí se presenten los ídolos y las lanzas clavadas; es en este caso cuando los ciervos se orientan hacia la derecha. En las escenas que hemos denominada sencillas, que son aquellas en las que no se alude al tema de la caza, parece ser la posición relativa entre cuadrúpedos y círculos los que definen la orientación de los animales, así cuando los círculos se encuentran a la misma altura que los cuadrúpedos éstos se orientan hacia la izquierda, mientras que cuando los círculos están en una cota superior los cuadrúpedos se orientan hacia la derecha.

Escenas de caza	Caza con lanza	Derecha	Idolo
	Caza con caballo	Izquierda	no ídolo

Escenas sin caza	AB	Derecha
	A-B	Izquierda

Pero queda por apuntar el posible significado de las combinaciones circulares en las escenas, o mejor dicho, el papel que puedan desempeñar dentro de los conjuntos iconográficos que han sido interpretados en este capítulo.

#### *Las combinaciones circulares en los grupos iconográficos*

Existen indicios que nos permiten plantear la posible existencia de algún tipo de relación semántica, directa o indirecta, entre los círculos concéntricos y lugares topográficos en los que se acumula agua. Por supuesto este vínculo no se establece directamente, es decir, no estoy afirmando que los círculos representen directamente al agua, sino que ambos conceptos pertenecen a la misma cadena semántica, (al igual que un puente y un río aunque ambos no sean sinónimos). Los argumentos que nos llevan a afirmar esto es la reiterada asociación de este diseño con lugares donde se acumula agua en la roca, hasta el punto de que esta asociación puede llegar a ser de carácter metafórico, es decir, que en los espacios de los paneles donde cabría esperar que se ubicasen combinaciones circulares encontramos en su lugar piletas naturales donde se acumula agua de lluvia, o de carácter metonímico en el que se vinculan piletas a combinaciones circulares mediante surcos.

Ejemplos claros donde se registra la asociación entre piletas y círculos los podemos encontrar en Pedra das

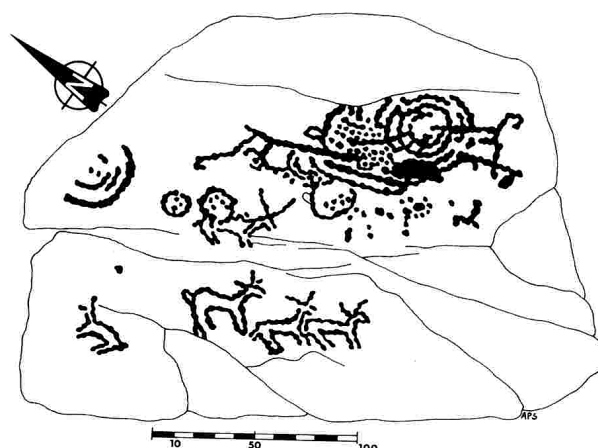


Fig. 3.35. Monte Ardegán (Peña Santos y Rey García 2001)

Ferraduras (Fentáns), en la que observamos un apéndice que serpentea desde los círculos concéntricos hasta una pileta próxima, lo mismo vemos en el petroglifo de Eira do Ramos (Arbo) o As Chans (Nigrán). Pero, naturalmente, con lo dicho aquí, no se agotan los argumentos que vinculan los círculos concéntricos con lugares donde se acumula agua, en las siguientes líneas, cuando analicemos el espacio de las estaciones volveremos a encontrarnos con esta relación pero manejando argumentos distintos. Volveremos sobre este tema de forma más extensa.

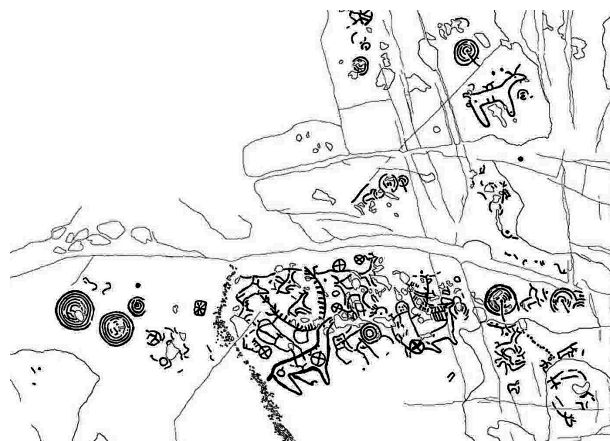


Fig. 3.36. Sector central de Laxe da Rotea de Mendo. A la derecha del gran ciervo se observa una posible representación idolíforme.



## CAPÍTULO 4. LAS ESTACIONES DE ARTE RUPESTRE EN EL ESTILO ATLÁNTICO

### 1. LAS ESTACIONES DEL ESTILO ATLÁNTICO

#### 1.1. LA ESTRUCTURACIÓN DEL ESPACIO INTERNO DE LAS ESTACIONES DE ARTE RUPESTRE

Para el estudio de la distribución de los petroglifos y las regularidades que la definen, así como para el análisis de las circunstancias que la condicionan, vamos a tomar como ejemplos varias estaciones de arte rupestre que he estudiado a lo largo de los últimos años.

Estas estaciones o grupos de petroglifos se encuentran en la zona central de la provincia de Pontevedra, más concretamente en la comarca de Terra de Montes, desde su extremo septentrional en Campo Lameiro hasta su ex-

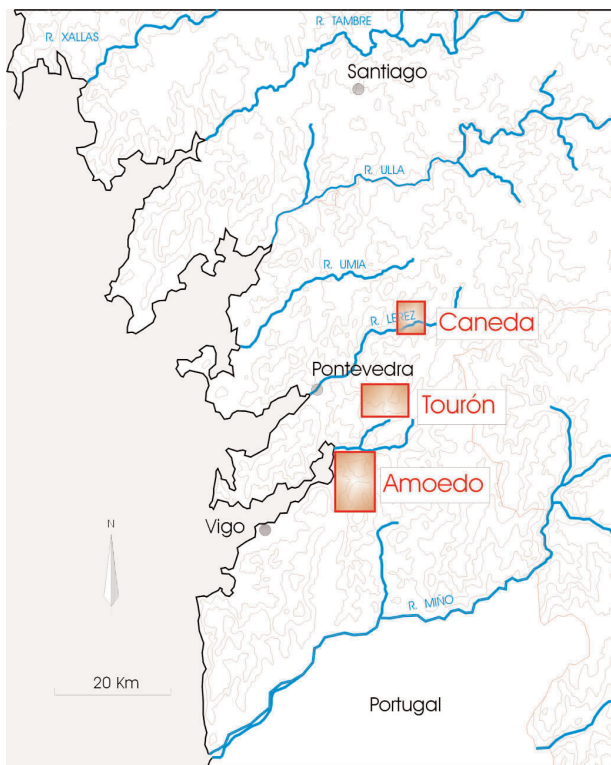


Fig. 4.1. Distribución de las zonas estudiadas.

*En las culturas "primitivas" y aún en las clásicas se montan dispositivos simbólicos cuyo propósito y efecto es enfatizar las diferencias entre el interior y el exterior de diversos tipos de recintos, y de permitir su comunicación adecuada, comunicación en la que el territorio inmediato, el umbral, se inviste de sacralidad.*

F. Giobelina Brumana. *Sentido y Orden.*

tremo meridional en Pazos de Borbén, quedando entre ambas zonas los términos municipales de Cotobade y Ponte Caldelas. He elegido estas zonas porque representan algunas de las mayores concentraciones de petroglifos del Noroeste Peninsular y sobre todo por contener el repertorio más variado en cuanto a tipología de motivos. Por otra parte, esta comarca constituye un área de transición entre las estaciones que manejan únicamente motivos no figurativos y geométricos, como en Pazos de Borbén y aquellas que combinan dichos motivos con los figurativos en zonas más septentrionales. Las estaciones que incluimos son las siguientes: *Monte Espiño* y *Monte Buxel* o zona de **Amoedo** (Pazos de Borbén), **Tourón** (Ponte Caldelas) y **Caneda-Fentáns** (Campo Lameiro). Empezaremos por estudiar dos estaciones con grabados geométricos como motivo único, para después continuar con grupos de petroglifos con diseños de tipología más variada donde se combinan figurativos con no figurativos.

##### 1.1.1. Zona de Amoedo (Pazos de Borbén): Monte Espiño y Monte Buxel

El área abarca unos cinco kilómetros desde *Monte Espiño*, situado al Norte, hasta el *Alto do Caselo* en el extremo Sur, al Oeste limita con el valle prelitoral de Redondela y al Este el valle del río *Valongo* y el de río *Pequeño* (Fig. 4.2). Dicha área está atravesada transversalmente por el río *Alvedosa* que divide la zona de estudio en dos mitades simétricas no sólo desde el punto de vista geográfico sino también arqueológico como veremos.

En el extremo Norte encontramos un llano situado en la cima de Monte Espiño, donde se emplaza un grupo de mámoas y al menos dos posibles asentamientos encuadrables entre el Neolítico y la Edad del Bronce respectivamente. En Monte Espiño no encontramos ninguna roca grabada hasta que o bien descendemos hacia el sudoeste, donde encontramos la estación de *A Pedreira*, o bien hacia el sudeste, donde se sitúa una cubeta de cierta entidad en el sitio llamado *O Pedroso*, sirviendo Monte Espiño de lugar de tránsito entre ambos grupos de grabados. En la actualidad estas tres áreas se recorren siguiendo el mismo camino forestal que aprovecha una

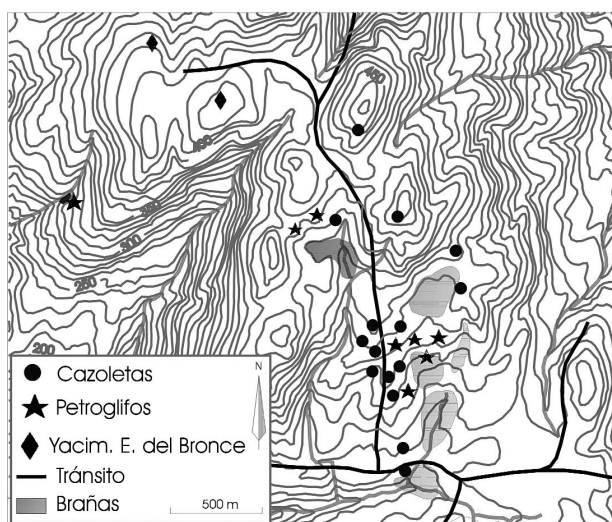


Fig. 4.2. Mitad septentrional de la zona de Amoedo.

línea de tránsito natural. Si seguimos descendiendo por la ladera Sur de Monte Espiño, encontramos tres rocas con una o dos cazoletas ubicadas éstas en las laderas de los altozanos que bordean el camino forestal. Antes de llegar al fondo del valle el camino pasa por el lugar llamado *Chans de Espiñeira*, una dorsal de estribación en la que se encuentra un grupo de grabados y tres túmulos. Dicha dorsal domina dos cubetas de mediana amplitud con ambas brañas en su fondo situadas en los lugares de *A Matanza* y *Rego Novo*, estas cubetas se encuentran en parte circundadas por rocas insculturadas. Siguiendo el camino forestal llegamos al fondo del valle por donde discurre el río *Alvedosa* y donde se emplazan dos petroglifos cercanos a un tercer grupo de túmulos.

Una vez atravesado el valle llegamos a Monte Buxel en la mitad Sur de la zona (Fig. 4.3). Esta vez el recorrido se hace desde el pie hacia la cima de la sierra. Continuando por el mismo camino forestal, que atraviesa longitudinalmente dicha zona de Norte a Sur, encontramos sobre el río

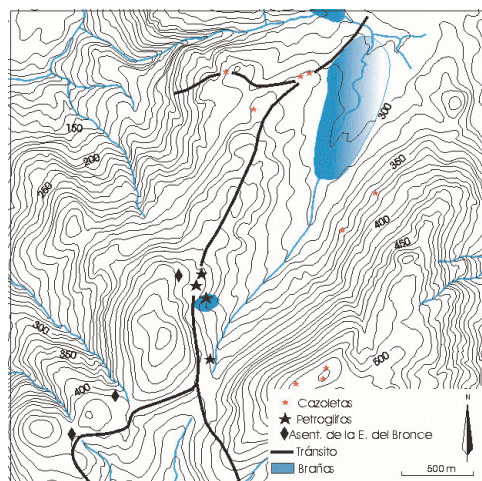


Fig. 4.3. Mitad meridional de la zona de Amoedo.

Alvedosa, en una pequeña llanada denominada *Monte Taxugueiras*, un grupo de mámoas y cuatro rocas con cazoletas. El camino sigue ascendiendo durante dos kilómetros hasta el denominado *Coto do Castro* donde existe una cubeta con un grupo de grabados con combinaciones circulares. En las proximidades se sitúa una mámoa en la cima del Alto do Caselo y un asentamiento del Bronce Final en la ladera Norte. En el extremo meridional encontramos otro asentamiento de la Edad del Bronce y dos túmulos en el lugar llamado *Coto Cosel*.

Nos hallamos, por lo tanto, en dos áreas divididas por el río Alvedosa y con características muy similares; en la zona más alta se ubican los asentamientos y en las zonas más bajas las cubetas y brañas dominadas visualmente por estaciones de petroglifos, ambas zonas se comunican a través de un camino asociado a mámoas y a grabados de escasa complejidad.

A continuación pasamos a describir de forma más detallada cada uno de los grupos de petroglifos mencionados.

### Area de Monte Espiño (Pazos de Borbén)

#### A Pedreira (Ventosela, Redondela)

La estación que procedemos a analizar fue publicada a principios de los 80 (Patiño Gómez 1982). Se encuentra en la parroquia de Ventosela, muy próximo al camino que desde dicha parroquia, en la llanura litoral de Redondela, se dirige a Monte Espiño y de éste a la parroquia de Amoedo, ya en Pazos de Borbén, donde se sitúan las restantes zonas rupestres. La estación está ubicada entre el monte *Laxial* al Norte, el valle de Ventosela al Sur, al Este la vía de acceso al monte Espiño y al Oeste una escarpada ladera que baja hasta las tierras bajas inmediatas a la ría de Vigo. Se trata de un rellano situado a media ladera a unos 250 m. de altitud.

El lugar está formado por una pequeña cuenca en la que hoy en día, aprovechando el caudal de un arroyo, se ha construido un abrevadero, pero nos consta que hace algunos años existía allí una pequeña braña si atendemos a referencias de los vecinos y a la misma morfología de la pequeña cubeta. En las inmediaciones de la antigua braña se encuentra una acumulación rocosa de *laxes* de dimensiones medias y alguna que otra roca de pequeño tamaño.

Es la única estación de la zona con representaciones figurativas, se distribuye en cuatro grupos de rocas que se localizan en su gran mayoría al Sur de una cubeta dentro de una distancia máxima de unos 500 m. formando, en algunos casos, acumulaciones en pequeños espolones. De todos modos las rocas grabadas son aquellas que se encuentran más próximas a la cubeta. Los petroglifos se han dividido en tres grupos: A *Pedreira* I (Fig. 4.4), II y III. El primer grupo se sitúa en una aglomeración rocosa notablemente destacada; en dicho lugar encontramos grabadas un total de cinco superficies. El segundo grupo está formado por una sola roca con dos combinaciones de círculos concéntricos y un cuadrúpedo. El tercero está for-



Fig. 4.4. Panel principal de A Pedreira I (Patiño Gómez 1982). En la mitad inferior del panel se observa una escena de monta.

mado por una laja en precario estado de conservación con algún círculo simple y surcos irregulares.

El primer conjunto es el de mayor tamaño y complejidad. Las superficies grabadas están orientadas hacia el Sur, es decir, hacia el exterior de la sierra, éstas presentan los paneles más complejos donde encontramos combinaciones circulares y la práctica totalidad de los cuadrúpedos de la estación, en uno de estos paneles aparece una escena de monta de un animal que bien pudiera ser un ciervo o un caballo. En general podemos decir que la gran mayoría de los grabados se encuentran en superficies inclinadas hacia el Sur y que los cuadrúpedos se colocan en los paneles más visibles desde esta zona. Se podría decir que las rocas grabadas generan un espacio virtual orientado y delimitado. Este espacio creado por el propio campo visual es remarcado por los restantes petroglifos que componen la estación que poseen la misma orientación general.

El segundo grupo, al igual que en el caso anterior, tiene una perfecta visibilidad sobre la braña, pero la roca que nos ocupa apenas destaca en el terreno. Se encuentra, en concreto, en un punto ligeramente elevado al lado del camino que bordea la cubeta y los motivos se encuentran orientados hacia el mediodía, es decir, hacia el valle. Las combinaciones circulares parecen estar colocadas para ser vistas a corta distancia por cualquiera que accediese a la sierra en sentido ascendente.

El tercer grupo, debido a su pésimo estado de conservación no nos permite hacer valoraciones precisas sobre la disposición de los motivos. En cualquier caso podemos decir que entre esta roca y las dos anteriores existe una clara intervisibilidad y que, al igual que los otros dos conjuntos, se divisa perfectamente la cubeta.

Resumiendo podemos decir que estamos ante un conjunto de grabados con motivos geométrico-abstractos y figurativos, que se sitúa en un rellano en el se encontraba una antigua braña y una ruta de subida al monte. Los grabados se disponen en las rocas para ser vistas por el que asciende por el monte proveniente del valle.

#### *O Pedroso (Amoedo-Pazos de Borbén)*

La presente estación se halla a 1 km. en línea recta desde A Pedreira, concretamente al Sur de Monte Espiño. Fue catalogada durante los trabajos de Evaluación de Impacto de la construcción del oleoducto Coruña-Vigo.

El grupo de petroglifos se halla en una zona de ladera situada entre la penillanura de monte Espiño y el valle donde se encuentra la aldea de Amoedo y los ríos Alvedosa y su afluente Valongo. La estación se emplaza inmediata a un camino que desde el río Alvedosa asciende por el monte hasta la penillanura de monte Espiño y luego desciende hasta la estación de A Pedreira. El grupo de rocas grabadas se encuentra al pie de un pequeño alto denominado *Bouza da Mosca* en cuya cima existen dos monumentos tumulares. Dicha ladera describe un pequeño allanamiento situado sobre una cuenca con un fondo ocupado actualmente por una braña que se extiende longitudinalmente de Este a Oeste.

La estación está formada por tres rocas situadas a una altura de unos diez metros sobre la braña, se disponen longitudinalmente de Este a Oeste y paralelas a la pequeña cuenca sobre la que tienen una perfecta visibilidad. Las rocas han sido catalogadas como *O Pedroso I*, *O Pedroso II* y *O Pedroso III*.

El primero es el situado más al Oeste, se encuentra en la ladera que forma una de las paredes de la braña. Los motivos inscultrados son una combinación circular de dos círculos concéntricos y alfabetiformes modernos.

El segundo lo encontramos en el centro de la estación constituyendo el petroglifo más complejo. Está formado por cuatro combinaciones circulares muy erosionadas por estar dicho panel en el trazado de un camino de carro. Tres de las formas circulares están alineadas de Este a Oeste, coincidiendo esta disposición con la orientación de la roca, del camino, de la braña y de los petroglifos.

El último se ubica en el punto más oriental de la estación y es el petroglifo más alejado del camino que bordea la braña. Está formado por un par de cazoletas y algún pequeño surco indefinido, es por lo tanto el petroglifo más sencillo y de cronología dudosa.

Nos encontramos ante un tipo de emplazamiento similar al encontrado en el caso anterior de A Pedreira. Se aprovechan las rocas más conspicuas de la zona y más próximas a la braña; en el centro de la estación se encuentra el petroglifo más complejo y en la periferia los más sencillos a pesar de que las tres rocas tienen una extensión similar. Los tres petroglifos se hallan al Norte de la braña junto al camino que la bordea. Parece que nos hallamos ante un grupo de grabados que demarcan y señalan la presencia de una braña.

#### *Chans de Espiñeira, A Matanza y Rego Novo (Amoedo, Pazos de Borbén)*

Podemos encontrar tres lugares diferenciados topográficamente: *Chans de Espiñeira*, la cubeta de *A Matanza* y *Rego Novo* donde se encuentra la braña de *A Cavada*. La



zona que nos ocupa se sitúa a 1 km. en línea recta hacia el sudeste bajando hacia el valle de Amoedo. El primer lugar que nos encontramos es Chans de Espiñeira, un pequeño llano limitado al Norte por el pie de la ladera de monte Espiño, al Este por un afluente del río Alvedosa, al Sur por la cuenca de A Cavada en Rego Novo y al Oeste la braña de A Matanza.

#### *Chans de Espiñeira - A Matanza*

Llamamos así a una pequeña dorsal orientada de Norte a Sur que culmina en un *chan* que domina una amplia cubeta y que cierra por el Este y por el Norte la estación de Rego Novo (Fig. 4.5, 4.6 y 4.9). En esta zona se han localizado tres túmulos megalíticos *grosso modo* alineados en la misma dirección que la dorsal. Las rocas grabadas se disponen en este campo megalítico muy cercanas a los túmulos si exceptuamos las dos rocas de A Matanza, compartiendo de esta manera un patrón de emplazamiento muy similar al de las mámoas, por esta razón y porque se ha observado el mismo fenómeno en otras zonas, los petroglifos con cazoletas como motivo único y asociado a túmulos los consideramos como pertenecientes al Neolítico, al menos como hipótesis provisional.

En ocho de las diez rocas, las cazoletas son motivo mayoritario o único y seis del total de los petroglifos presentan cazoletas de un tamaño superior al más frecuente en petroglifos de Estilo Atlántico, (más de 5 cm de diámetro). Los grabados de esta zona se sitúan en un campo de mámoas y se disponen orientándose en la misma dirección que éstas. Asimismo destacamos el hecho de que son las rocas con cazoletas las que se sitúan más cercanas a los megalitos existiendo intervisibilidad entre los monumentos y los petroglifos. De todos modos hay que señalar que no todas las mámoas de las parroquias de Amoedo y Cepeda tienen rocas con cazoletas en las inmediaciones, sino sólo aquellas que tienen un dominio visual sobre alguna cubeta, es decir, los petroglifos con este tipo de motivo parecen funcionar como vínculo visual entre brañas y túmulos. El conjunto de mámoas y petroglifos forman una línea situada en el extremo del área de dispersión de grabados de la parroquia de Amoedo, que se prolonga hacia el Sur hasta su extremo meridional.

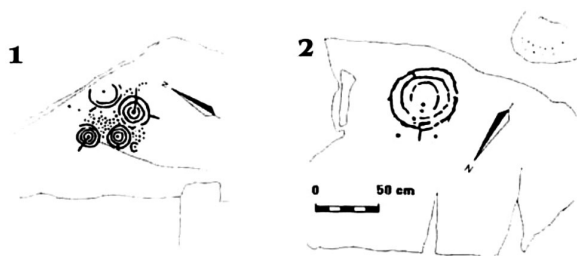


Fig. 4.5. 1: Rego Novo I. 2: Rego Novo III. (Calcos a partir de frotage).

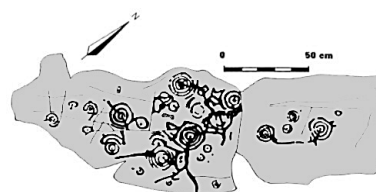


Fig. 4.6. Rego Novo IV. (Calco a partir de frotage).

La cubeta de A Matanza presenta dos rocas una con cazoletas de gran tamaño y otra con cazoletas convencionales y algún círculo simple. Los petroglifos se disponen en las zonas más altas de las paredes de la braña. En este caso ninguno de los petroglifos se asocia con túmulos, aunque sí con la citada braña.

#### *Rego Novo y Alvedosa*

Se trata de un complejo de grabados rupestres dispuestos entorno a una braña. Se sitúan en un escalón inferior a la zona anteriormente descrita. Los petroglifos localizados son los siguientes: Rego Novo I, Rego Novo II, Rego Novo III, Rego Novo IV, Rego Novo V, Rego Novo VI, Alvedosa I y Alvedosa II.

Excepto las dos rocas de Alvedosa y la roca III de Rego Novo, todos los petroglifos presentan combinaciones de círculos concéntricos. Si los petroglifos de Chans de Espiñeira-A Matanza presentaban cierta relación con los túmulos, en este caso parecen desvincularse y presentan un tipo de emplazamiento diferente. Las cazoletas de Chans de Espiñeira se situaban en la parte más alta de las lomas, divisoando, por lo tanto, ambas vertientes. En el caso de Rego Novo encontramos una ubicación distinta, se encuentran en las paredes de las brañas a media ladera, en rocas que destacan menos en el paisaje y con una visibilidad más específica, es decir, por su situación tienen una visibilidad más reducida y orientada hacia el terreno inferior inmediato.

Otra característica a destacar es la situación de los dos paneles más complejos en el centro de la estación, situación que ya habíamos observado anteriormente, estas dos rocas son las de Rego Novo II y IV. Esta característica se reproduce si relacionamos Rego Novo y la zona anteriormente analizada (A Matanza y Chans de Espiñeira), que, al contar con grabados casi exclusivamente con cazoletas, presentan una gran sencillez, mientras que los si-



Fig. 4.7. Reticulado irregular en Chans de Espiñeira. (Calco a partir de frotage).

tuados en la zona central, es decir, la cubeta de A Cavada, al tener combinaciones de círculos y cazoletas en paneles de mayor superficie poseen, sin duda, mayor complejidad.

#### Area de Monte Buxel (Pazos de Borbén)

Monte Buxel se extiende a lo largo de tres kilómetros de Sur a Norte desde la parroquia de S. Martiño de Nespereira hasta la de S. Sadurniño de Amoedo, pasando por la parroquia de S. Pedro de Cepeda sirviendo de límite entre Pazos de Borbén y Redondela. Al Norte limita con el valle del río Alvedosa, que separa Monte Buxel de la zona de Rego Novo situada al Norte del río, al Oeste termina en el valle del río Valongo y al Sur y al Este remata en unas escarpadas laderas que se unen en su base al valle de la costa de la Ría de Vigo en el término municipal de Redondela. Monte Buxel supone una prolongación hacia el mediodía de la pequeña dorsal de Chans de Espiñeira.

Las primeras menciones sobre la presencia de grabados rupestres aparecen en el *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae* (Sobrinho Buhigas 1935, reeditado en 2001) y en Ferro Couselo (1952). Dentro del área distinguimos dos estaciones: Monte Taxugueiras y Coto do Castro. Ambas estaciones presentan claras diferencias en cuanto a motivos representados y tipo de emplazamiento.

##### (b) Monte Taxugueiras

Consta de dos rocas con cazoletas, en ambos casos orientadas en la misma dirección que las mámoas. Monte Taxugueiras I se encuentra al pie de un túmulo y las cazoletas, como es frecuente en esta tipología de motivos, se emplazan en la parte más alta del soporte, es la roca que más destaca sobre el entorno, puesto que el resto se encuentra a ras del suelo. Desde la misma se puede divisar una pequeña cuenca acotada por un *valado* de tierra al lado de la cual se ubica la segunda roca de la estación. Monte Taxugueiras II es una roca situada a nivel del suelo, con tres cazoletas con una orientación coincidente con la roca anterior y por lo tanto en el mismo sentido que las mámoas de la zona. Desde la roca, situada en las inmediaciones de la pequeña cubeta, se puede ver la mámoa emplazada en las inmediaciones de la primera roca.

En la estación de Monte Taxugueiras nos encontramos con un patrón de ubicación idéntico al de Chans de Espiñeira, es decir, un grupo de rocas con cazoletas situadas en la parte superior del soporte y asociadas a un campo de mámoas. Desde las mismas se puede divisar una cuenca, sirviendo las rocas a modo de *enlace* visual entre los túmulos y las cuencas o brañas. Monte arriba, aunque continúa el campo de túmulos, los grabados desaparecen hasta llegar a Coto do Castro.

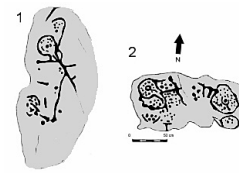


Fig. 4.8. 1. Coto do Castro IV. 2. Coto do Castro III. (Calcos a partir de frotage).

##### (c) Coto do Castro

Hemos incluido en esta estación un total de seis rocas que en parte se ubican más allá del denominado Coto do Castro<sup>59</sup>, (Fig. 4.8), concretamente hasta el nacimiento del río Valongo, en la zona más alta del valle de dicho nombre al pie de Monte Buxel. Los petroglifos de la estación se extienden por la ladera del naciente a lo largo de un kilómetro escaso, pero la mayoría, cuatro de las seis rocas, se concentran en las inmediaciones de una dehesa dedicada hoy en día a la repoblación forestal, aunque conservando un murete de tierra que lo delimita. Los petroglifos son los siguientes: Coto do Castro I, Coto do Castro II, Coto do Castro III, y Coto do Castro IV.

El primer petroglifo se sitúa al borde de un camino que se dirige a la dehesa de Coto do Castro, consta de una combinación de círculos concéntricos instalados sobre una protuberancia de la roca lo cual permite su visibilización desde dicho camino. Si seguimos el sendero llegamos al núcleo central de la estación, donde se encuentran los petroglifos más complejos. Las rocas limitan al Sur con la cubeta, el lugar que nos ocupa supone uno de los accesos a la cima de Monte Buxel desde el valle de Valongo y que culmina en el camino que atraviesa el monte longitudinalmente y en el que fue localizado un asentamiento doméstico del Bronce Final<sup>60</sup> (Lima Oliveira y Prieto Martínez 2002).

La primera roca que encontramos es el panel más complejo, está formado por una serie de círculos que contienen una gran cantidad de cazoletas. Dicha roca se sitúa al pie de un pequeño alto que bordea la dehesa, en el cual se emplazan tres rocas, dos de ellas con motivos similares al del panel anterior y una tercera roca con cazoletas; desde éstas se puede divisar al Sur una parte de la cubeta, al Oeste el emplazamiento del asentamiento del Bronce Final, al Este el valle de Valongo, hoy dedicado al pasto para ganado vacuno, y al Norte un *outeiro* en el que se encuentra la última roca de la estación formada por cruces de claro diseño moderno o medieval.

En la estación de Coto do Castro encontramos un tipo de emplazamiento en el que se ha elegido la roca ubicada en la zona central para insculpar el panel más complejo

<sup>59</sup> Desconocemos la razón de este topónimo ya que, no se ha localizado ningún castro en las proximidades.

<sup>60</sup> Excavación dirigida por César Parcer o del Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais. Dichas excavaciones dieron como resultado la localización de numerosas fosas posiblemente destinadas a almacenamiento.



y en las zonas más alejadas de la cubeta se colocan los petroglifos más sencillos. Dicha estación se encuentra en una de las vías de acceso al monte y controla visualmente un asentamiento, una antigua cubeta y una parte del valle dedicada al pasto para la cría de ganado vacuno.

### *El orden: sitios para quedarse, sitios para pasar*

Sabemos que la concepción del espacio no es la misma en todas las sociedades. La diferente percepción del espacio se puede detectar en la existencia de dos formas básicas de representarlo, éstos son los *mapas secuenciales* y los *mapas espaciales* (Rapoport 1978). En estos últimos el espacio se presenta como algo separado del sujeto, se aspira a una representación objetiva, como es el caso de la moderna cartografía. En cambio, en los mapas secuenciales se refleja un modo de percibir el espacio muy distinto, en este tipo de representaciones el sujeto es parte del espacio, por ello se representa en función de cómo es vivido, en este tipo de mapas se distinguen aquellos lugares que son simplemente de paso de aquellos lugares más significativos y dentro de estos últimos se establecen categorías en función de la importancia de cada sitio o de en qué punto se encuentre el que piensa ese espacio. Este tipo de *mapa mental* o de percepción del espacio es el que tendrían sociedades como las de la Prehistoria Reciente que en este capítulo analizamos. Este es un factor a tener en cuenta a la hora de hablar de paisaje con petroglifos, de ahí la importancia del estudio de las líneas de tránsito y de la visibilidad para comprender el arte rupestre.

Dicho lo cual, comenzaremos por dividir el paisaje en dos planos: el puramente espacial y el arqueológico. Respecto al aspecto arqueológico clasificaremos los petroglifos por su complejidad y por los motivos en ellos representados. El aspecto espacial lo clasificaremos valiéndonos de una analogía arquitectónica, así sabemos que los tres elementos básicos de todo espacio son tres: el *límite de ese espacio*, un *punto central* y la *entrada* al mismo. Esta forma de dividir no sólo es aplicable al espacio construido, sino también es útil para comprender cualquier espacio socializado. Esto es perfectamente observable en la toponimia tradicional, donde encontramos términos tales como *portela*, *monte do medio*, *couto*, etc., que aluden a diferentes partes del paisaje. Con todo esto queremos reincidir en la idea, antes mencionada, de que el paisaje se empieza a construir cuando es pensado como paso previo a su transformación material.

Lo anteriormente dicho nos legitima para abordar los modelos de emplazamiento, que regulan la distribución de los paneles en las estaciones rupestres, sin que supongan un impedimento real las posibles diferencias cronológicas entre los distintos petroglifos, ya que, estos modelos están reflejando una concepción del paisaje que puede prolon-

garse tanto tiempo como la cultura que diseñó los grabados. De hecho, podemos constatar que la mayoría de los grabados rupestres pertenecen a un mismo estilo, el Estilo Atlántico, que independientemente del momento cronológico en el que fuera realizado cada panel, es posible hablar de continuidad al menos en el aspecto estético y en la reutilización de un mismo sitio para ubicar los monumentos.

Con esto se pretende decir que los matices cronológicos no constituyen un obstáculo a la hora de realizar estudios sobre el paisaje, ya que el paso del tiempo no es significativo en sí mismo, ya que el transcurso de un mayor o menor lapso de éste no implica transformaciones sociales o tecnológicas en mayor o menor medida. En definitiva, debemos recordar que se están estudiando grabados al aire libre datables en la Prehistoria Reciente, para este casi más concretamente entre el 2500 y el 500 a. C. aprox.

A priori podría parecer osado hablar de una serie de constantes espaciales que se mantendrían durante tan largo periodo de tiempo. Pero, de hecho, existen ciertas características organizativas relativas al emplazamiento de los motivos en el paisaje y en la roca que se repiten en distintas zonas. Esta afirmación vendría avalada, en primera instancia, por la rareza de superposiciones destructivas en los grabados o por las asociaciones intencionales entre los mismos.

### *Constantes en la distribución de los petroglifos en el paisaje de Amoedo*

Las constantes encontradas son las siguientes:

**Situación en laderas de sierra.** Es un hecho comprobado la ubicación de la inmensa mayoría de los petroglifos de Estilo Atlántico gallego en laderas de sierra evitando las zonas de valle y las cimas de los montes. En términos generales podemos afirmar que son excepcionales los grabados rupestres de esta época que se sitúan fuera del espacio comprendido entre las partes más altas de los valles y las zonas más altas de las laderas<sup>61</sup>.

**Visibilidad a corta o a corta y larga distancia,** quedando las áreas a media distancia invisibilizadas. En términos generales desde las superficies grabadas suele divisarse el terreno inmediato, normalmente una braña o cubeta para luego interrumpirse este campo visual, reanudándose para contemplar las sierras de la zona, quedando los valles intermedios ocultos en la mayoría de los casos. Aunque esta característica no se cumple en la totalidad de los casos.

**Vinculación a cubetas y espacios cóncavos.** Esto es observable en conjuntos de petroglifos que se disponen en el contorno o incluso en el interior de cubetas con o sin turberas en el fondo, esta característica no se cumple siempre, aunque sí en un elevado número de casos por lo que lo consideramos significativo. Esta característica del emplazamiento va más allá de la búsqueda de zonas con reserva de pasto. La superficie cóncava

<sup>61</sup> Estudios donde se analiza el emplazamiento de los petroglifos en el paisaje en un nivel territorial, aunque bajo distintas ópticas, los tenemos en Bradley et al. (1994a,b,c y 1995), Santos Estévez (1996, 1998 y 1999), Santos Estévez y Criado Boado (1998) y Fábregas Valcarlos (1999).

contribuye a generar un espacio cerrado o al menos intuitivamente delimitable, lo cual, con toda probabilidad, sea un reflejo de la concepción del espacio como algo dividido, en oposición al espacio tumular con tendencia a crear espacios abiertos, permeables y lineales (Criado Boado 1993a). En el caso de superficies aisladas pueden aparecer en espacios intermedios o de comunicación y acceso entre estos espacios cóncavos.

**Oposición entre centro y periferia.** Las estaciones se estructuran situando en una zona central el petroglifo más complejo y rodeando a éste los paneles más sencillos. Cuando hablamos de una zona central no hacemos referencia a un centro geométrico, sino a una roca o rocas principales que parecen constituir en cierto modo el centro *gravitatorio* del sistema. Ejemplos de estas rocas centrales las tendríamos en Rego Novo II, Coto do Castro II, O Pedroso II y el grupo principal de A Pedreira. Este mismo principio organizativo lo volvemos a comprobar si aumentamos la escala espacial de análisis. Así en Monte Espiño encontramos una estación principal (Rego Novo) y periféricamente otras estaciones de menor entidad (Alvedosa, Matanza y Pedroso); en la zona de Monte Buxel tendríamos una estación principal (Coto do Castro) y en la periferia otras menores.

#### Los petroglifos según su emplazamiento

Basándonos en lo expuesto en relación con las constantes espaciales de los petroglifos, podemos definir una serie de tipos de emplazamiento de los grabados rupestres. Para ello repararemos en las siguientes características: a) tipología de los motivos inscultrados y b) tipo de emplazamiento en el paisaje; es decir, su relación con el relieve y con el conjunto de los grabados.

La clasificación que a continuación presentamos, ya fue propuesta en su momento por B.K. Swartz y S. Hurlbutt, donde establecen una analogía entre la arquitectura y los análisis espaciales en arqueología. De este modo se pueden distinguir tres divisiones en el espacio de un edificio: “**entry**”, camino o entrada hacia un sitio, “**enclosure**” o límite de un lugar y “**focus**” o punto central de atención (Swartz y Hurlbutt 1994).

En nuestro caso se pueden establecer tres tipos de rocas grabadas: petroglifos de movimiento, petroglifos delimitadores y petroglifos centrales.

#### Petroglifos de movimiento

Dentro de esta clase se encuadran aquellas rocas vinculadas a líneas de tránsito y zonas de paso en oposición a zonas de parada tales como brañas, rellanos o cimas de altozanos. Dichos petroglifos nos pueden anunciar la presencia de una braña cercana aunque no inminente o una vía de paso obligada para moverse por el terreno.

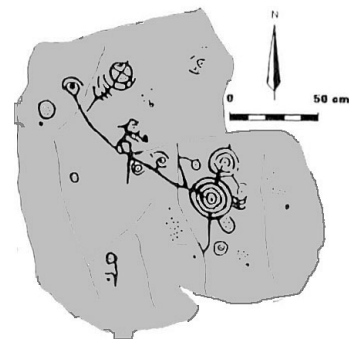


Fig. 4.9. Rego Novo II. (Calco a partir de frotage).

Ejemplos representativos los tenemos en los grabados en A Pedreira III y IV o el petroglifo Coto do Castro V que se sitúan al borde de un camino que conduce hacia una braña próxima. Suelen ser petroglifos muy sencillos.

#### Petroglifos delimitadores

Una definición que se ajusta al concepto de delimitador en espacios rupestres es la de *borde* empleado en la Geografía de la Percepción y que se define como: *elementos lineales, (no utilizados como sendas), que separan espacios diferenciados morfológicamente o socialmente. En unos casos, son límites físicos: murallas, ríos; etc., en otros son límites percibidos: áreas individualizadas* (Lynch 1966).

Este tipo de petroglifo suele estar decorado con combinaciones circulares. Las rocas grabadas se disponen rodeando en parte una braña o cubeta, situándose en las paredes de la misma como delimitándola. En este tipo de organización espacial podría reflejar una intención de apropiarse simbólicamente de un determinado lugar. El mejor ejemplo está en los petroglifos de Rego Novo y Coto do Castro.

#### Petroglifos centrales

Se denomina con este término a aquellas rocas que por sus características funcionan como **referente conspicuo** en el paisaje. Este tipo de petroglifo destaca por el tamaño de la roca, por su emplazamiento o por la complejidad del mismo, facilitando de este modo su visibilización. En cierto modo constituyen un punto central, entendiendo esto no como centro geométrico, sino como lugar principal y destacado. En este grupo se incluyen el grupo I de A Pedreira, Coto do Castro II y Rego Novo II.

Para terminar este apartado es preciso añadir que existe una nítida correspondencia entre tipo de emplazamiento, complejidad del panel y diseños inscultrados en los mismos. Así los *petroglifos de movimiento* poseen paneles muy sencillos, generalmente con círculos simples o una combinación de círculos concéntricos y en

Petroglifos de movimiento	Paneles muy sencillos	Un solo motivo
Petroglifos delimitadores	Paneles sencillos	Varios motivos
Petroglifos centrales	Paneles complejos	Todos los motivos y diseños exclusivos.

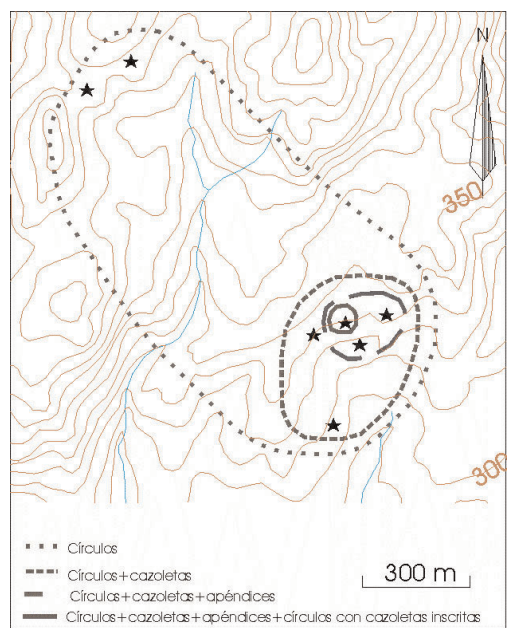


Fig. 4.10. Distribución de los tipos de figuras en Rego Novo. Se advierte la presencia de un petroglifo central y complejo y la distribución zonal de los diseños.

ocasiones un grupo de cazoletas. Los *petroglifos delimitadores* poseen paneles más complejos, pueden presentar varias figuras de combinaciones circulares, generalmente de diseños sencillos y grupos de cazoletas. Por último están los *petroglifos centrales* que presentan la mayor complejidad, con numerosas combinaciones de círculos, amén de otros diseños muchas veces exclusivos de ese panel, complejas líneas que vinculan los diseños y tienden a cubrir sino la totalidad sí la mayor parte de la superficie disponible de la roca.

Los petroglifos centrales además de presentar los paneles y diseños más complejos, poseen la particularidad de que contienen todos los motivos que aparecen en la estación, es decir, que mientras los restantes petroglifos presentan solamente algunos de los motivos, el petroglifo central tiene todos y cada uno de los motivos de los demás paneles (Fig. 4.10). Esta forma de dispersión espacial, donde se define un centro complejo y una periferia formada por elementos más simples, se observa tanto a escala de cada estación como en los paneles de los petroglifos centrales, donde existe una figura de mayor tamaño en un extremo de la composición y unos motivos más simples repartidos por la superficie de la roca, como plasmando un mapa simbólico. Curiosamente la presencia de una figura principal y otras secundarias en los petroglifos no se detecta en los petroglifos sencillos donde existe un mayor equilibrio compositivo.

En la figura anterior se han empleado una serie de isolíneas que unen petroglifos que poseen algún motivo común, este procedimiento nos ayuda no sólo a descubrir cual es el petroglifo central, sino también a definir cuales son las superficies grabadas que forman parte de una

misma estación, ya que aquellos petroglifos, que no compartan una isolínea con el petroglifo central, es muy posible que no pertenezcan al sistema definido por esa estación. De hecho los petroglifos que aparecen desvinculados de la red de isolíneas, los asociados a los túmulos, poseen un estilo completamente distinto.

En las siguientes apartados avanzamos un escalón más en la construcción del paisaje. Si anteriormente vimos como existían una serie de constantes espaciales, que combinándolas con los tipos de petroglifos se definían los tipos de emplazamiento, un tercer paso será definir los modelos de emplazamiento, o lo que es lo mismo, los principios estructurales que rigen la construcción del paisaje en los petroglifos en esta zona.

### *El paisaje dividido y el espacio fragmentado*

Como se puede extraer de lo observado en la estación de Amoedo, en las diferentes estaciones estudiadas existen unas constantes en el emplazamiento de los petroglifos, que dan lugar a una serie de tipos de grabados en función de su ubicación en el paisaje. Estudiando los tipos de diseños grabados y las constantes en el emplazamiento podemos definir el modelo de emplazamiento.

#### *Modelo de emplazamiento asociado a cubetas*

En las estaciones con combinaciones circulares de la zona de Amoedo, existen una o varias rocas que sirven como centro del conjunto por su carácter conspicuo, por su tamaño y complejidad, a las cuales denominamos petroglifos centrales. Este tipo de petroglifos, junto con los delimitadores, constituyen estaciones estructuradas bajo el principio de oposición entre centro y periferia, esto, sumado a otros factores, da lugar a un modelo de emplazamiento que llamamos *Modelo de Emplazamiento Asociado a Cubetas*. Ejemplos de este modelo son las estaciones de Rego Novo, A Pedreira y Coto do Castro.

Estos conjuntos de petroglifos se sitúan en torno a espacios cóncavos. Un lugar cóncavo, podría sugerir un espacio circular, pero en los casos que nos ocupa no es así del todo. Las cubetas en las que han sido encontrados grabados son abiertas a modo de anfiteatro, apareciendo sin grabados las cuencas demasiado cerradas visualmente, o bien presentan un reducido número de petroglifos y un escaso repertorio de diseños como es el caso de O Pedroso. Para acentuar el carácter semicircular del espacio de la estación, los paneles se sitúan rodeando la cubeta describiendo un semicírculo y dejando un espacio abierto, que en el caso de Rego Novo, coincide con la misma abertura natural de la braña. Este modo de disposición posibilita que la estación y el conjunto de las rocas con grabados sean visibles desde un determinado punto de la cubeta sin necesidad de que el observador apenas tenga que girar sobre sí mismo.

Por otro lado, hay que señalar que si bien las estaciones definen un espacio cóncavo y semicircular y perfectamente delimitable por las formas naturales del relieve,

las rocas con grabados se ubican en puntos desde los que se obtiene una amplia visibilidad a larga distancia. Desde los petroglifos de la zona estudiada, se tiene generalmente una visión completa de la cubeta y de las sierras situadas a corta y larga distancia, así como de los valles cercanos, a excepción de los más inmediatos que por término general aparecen ocultos a la vista.

Pero dentro de este modelo cabe establecer tres formas diferentes de emplazamiento:

En primer lugar, tenemos los petroglifos más sencillos, consistentes en paneles con una o varias combinaciones circulares, me refiero a la estación de O Pedroso y uno de los petroglifos de Coto do Castro situado a cierta distancia del resto de las rocas que componen el conjunto. Se sitúan en zonas donde el espacio cóncavo es más ambiguo, de hecho, debido al reducido número de rocas grabadas, el espacio circular apenas es sugerido, se sitúan más bien en zonas de paso.

En segundo lugar nos encontramos con las estaciones que mejor se ajustan al modelo de emplazamiento propuesto, presentan numerosas combinaciones circulares, cazoletas y líneas que unen los motivos y se disponen circularmente en torno a cubetas cerrando un espacio fácilmente delimitable. Se sitúan en zonas de paso al igual que en el caso anterior, pero debido a la misma morfología del terreno, a la presencia de pequeñas brañas y al nítido acotamiento del espacio podríamos considerarlo un lugar de parada.

Por último y en tercer lugar está la estación de A Pedreira. Con los paneles más complejos, tanto por el tamaño como por la variedad de los diseños, (varios tipos de combinaciones circulares, surcos ondulantes, cazoletas, cuadrúpedos, escenas de equitación, etc.), los grabados se encuentran en rocas conspicuas, en ocasiones los paneles aparecen en superficies verticales en contraposición al resto de las estaciones en las que siempre son superficies horizontales o cuasi horizontales. La visibilidad desde esta estación es amplia y a muy larga distancia; y posiblemente el conjunto principal, localizado en una aglomeración rocosa, hubiera sido visible también desde lugares ciertamente distantes<sup>62</sup>.

Resumiendo, podemos afirmar que generalmente cuanto más complejo es un grupo de petroglifos más amplia es la visibilidad desde el lugar en el que se encuentra. Así, el grupo de A Pedreira es el lugar desde el que se contempla una panorámica de mayor amplitud, mientras que Rego Novo y Coto do Castro tienen una visibilidad a media distancia, siendo el conjunto de O Pedroso el más sencillo y el que se encuentra en un lugar más limitado visualmente.

En los siguientes apartados abordaremos un gran conjunto de grabados, que a diferencia de Amoedo, destaca por la gran cantidad de rocas y especialmente por la diversidad de diseños. Trataremos de ver si el modelo de Amoedo es aplicable y si éste presenta elementos y aspectos más complejos.

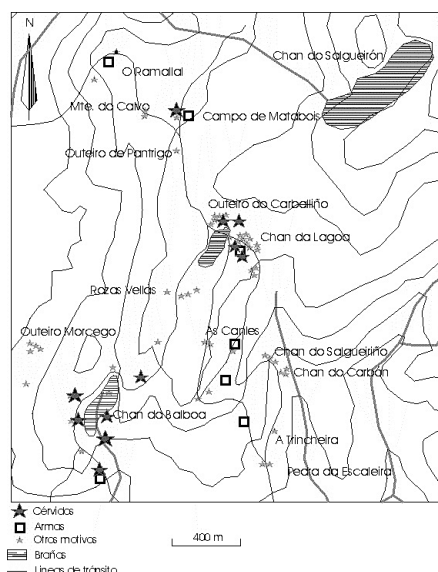


Fig. 4.11. Distribución de los petroglifos en la estación de Caneda.

### 1.1.2. Zona de Caneda

El primer trabajo exhaustivo realizado en esta zona corresponde a la catalogación de Álvarez Núñez y Velasco Souto (1979) y Álvarez Núñez (1986a). Con posterioridad se realiza una nueva prospección y estudio de las rocas donde se incluyen los petroglifos de As Canles (Bradley et al 1994c). Es en este último estudio donde se contempla como una unidad el conjunto de rocas de la estación y se advierte una clara coherencia en su distribución. Posteriormente se realizan estudios sobre el paisaje en varios artículos como en Santos Estévez y Criado Boado (1998 y 2000) y Santos Estévez (1998).

La estación rupestre que pasamos a describir en las siguientes líneas se encuentra, en su mayor parte, en el municipio de Campo Lameiro, aunque algunos sitios pertenecen al término de Cotobade.

Dichos municipios se encuentran en la provincia de Pontevedra, en una zona de sierra próxima a las Rías Baixas dentro de la comarca de Terra de Montes. La unidad fisiográfica en la que se encuentra la estación limita al Sur por el angosto cauce del río Lérez, al Norte y al Oeste con el *Rego dos Calvos* hacia donde las laderas se precipitan en fuertes pendientes, al Este el *Rego do Cambado* y los montes de *Outeiro do Can* y *Outeiro Longo* delimitan claramente el espacio fisiográfico. En los límites de la estación rupestre encontramos las aldeas de Caneda, al Norte; Parada, al Sudeste y Fentáns al Sudoeste. Esta situación de las aldeas en las márgenes de las zonas ocupadas por los petroglifos, se observa en numerosas ocasiones en otras áreas, el emplazamiento

<sup>62</sup> Hecho que en la actualidad es difícil comprobar por la presencia de una densa vegetación de especies arbóreas foráneas.



tradicional gallego se sitúa en la zona de valle próxima a la zona de monte donde hasta los años 50 se aprovechaban para el cultivo mediante el sistema de rozas.

El lugar prospectado se encuentra baldío en la actualidad, se trata de una zona de monte donde se encuentra alguna pequeña extensión de bosque de repoblación y donde predomina sobre todo el monte bajo, lo cual facilitó notablemente los estudios sobre visibilidad de la zona<sup>63</sup>. En la actualidad también se utiliza para la cría de ganado caballar en régimen de semilibertad.

El lugar de estudio puede ser dividido en tres ambientes distintos que se suceden a medida que ganamos en altitud. El primer escalón estaría ocupado por el **valle**, donde se encuentran los actuales núcleos de población, en las inmediaciones de las aldeas se encuentran los terrenos cultivados, que en su mayoría se dedican a pasto, la altitud de esta zona está comprendida entre los 250 e os 300 m.s.n.m. El segundo escalón esta ocupado por la zona de monte o **llano a media ladera**, ocupada por una escasa vegetación arbórea y sobre todo por monte bajo, en este área empiezan a ser frecuentes los afloramientos rocosos y pequeñas cubetas y zonas semiencharcadas sobre todo en invierno. Es por este escalón por donde discurren las principales vías de tránsito que atraviesan el lugar, la altitud de este escalón oscila entre los 300 e 450 m.s.n.m. Es en esta zona donde se localizan los grabados rupestres. La última altura está constituida por escarpadas laderas y **sierras** con abundantes afloramientos graníticos con grandes peñascos, donde la altitud máxima es de 660 m.s.n.m.

En general se trata de un relieve abrupto con ríos de profundos cauces, aunque con escaso caudal, son frecuentes las laderas de fuertes pendientes, lo que condiciona fuertemente el desplazamiento por la región. Las formas del terreno permiten definir con relativa facilidad las líneas de tránsito que atraviesan la zona, así como individualizar unidades fisiográficas debido a los bruscos cambios de pendiente.

En la zona que nos ocupa son frecuentes las pequeñas extensiones de pasto, dentro de éstas podemos distinguir tres tipos, las zonas más extensas e importantes son las **brañas**, se trata de turberas topogénicas de no muy amplia extensión, en esta estación tenemos un total de tres brañas, la situada en Fentáns en el denominado *Chan de Balboa*, otra en *Chan da Lagoa* y por último en *Chan de Salgueirón* cerca de la cima de la sierra. Las brañas fueron hasta fechas recientes puntos fundamentales de reserva de pasto en época estival. En torno a estos lugares se encuentran un gran número de petroglifos a excepción de la braña de Chan do Salgueirón, braña que se encuentra a una altitud considerablemente mayor con respecto a las otras dos. En segundo

lugar, como lugares de reserva de pasto tenemos una serie de pequeñas **cubetas**, la mayoría hoy en día cercadas con muros de piedra y ocupadas por plantaciones de eucaliptos, pero que en su momento, dadas sus características morfológicas, pudieron albergar en su fondo suelos húmedos de ahí que acabasen siendo cercados. Este tipo de formas fisiográficas también se encuentran asociadas a petroglifos, aunque de menor entidad. Por último tenemos las **veigas** o pastos artificiales vinculados a cuencas fluviales, que en el presente son las más usadas, por encontrarse más próximas a los núcleos de población. Normalmente las veigas no se asocian con rocas grabadas, la razón de la ausencia de arte rupestre en sus márgenes sea debida a que estos lugares no son convertidos en pastizales hasta que se generaliza la ocupación de los fondos de valle y se intensifica su utilización para la ganadería, probablemente no antes de la Edad Media.

La estación de Caneda se encuentra en la comarca denominada *Terra de Montes*, zona de mayor concentración de grabados rupestres del noroeste de la Península Ibérica junto con la comarca de Vigo. La zona también se caracteriza por poseer la mayor variedad tipológica de motivos insculturados que van desde motivos geométricos como son las cazoletas, combinaciones circulares y motivos figurativos como son representaciones de cuadrúpedos y armas.

Por hallarse en una comarca donde la densidad de población no es muy alta, el paisaje tradicional no ha sido excesivamente alterado si exceptuamos las intensas labores de repoblación forestal. La estación se encuentra cercana a una de las zonas de paso del río Lérez, por lo tanto es un lugar de tránsito obligado para atravesar la Terra de Montes en dirección Norte-Sur. Hacia el mediodía, al otro lado del paso del río, se encuentra la estación de Lombo da Costa y al oeste la estación de Paredes. Dentro de esta comarca, es la estación de Caneda la que presenta un mayor número de petroglifos.

La estación está limitada por tres aldeas equidistantes: Parada, Fentáns y Caneda. Estas tres aldeas se comunican a través de un camino que atraviesa la estación, este camino partiría de Fentáns continúa paralelo al río Lérez, poco antes de llegar a Parada gira hacia el norte ascendiendo sinuosamente hasta Chan da Lagoa y remata en Caneda. Una alternativa a este recorrido sería partir de Fentáns, ascender hasta Chan da Balboa, subir por la Boca das Canles, descender hasta Chan da Lagoa por Rozas Vellas. Entre estos dos caminos tendríamos como eje el Outeiro do Conto que estaría atravesado por una vía secundaria que subiría desde A Trincheira hasta Rozas Vellas. Si analizamos el tránsito, podemos comprobar como todas las líneas se cruzan en Chan da Lagoa (Fig. 4.11).

<sup>63</sup> En 1996 fueron realizadas obras de repoblación forestal por parte de la empresa ETEGA. De todos modos estas obras no afectarán a la visibilidad de la zona, ya que, teniendo en cuenta las cautelas arqueológicas propuestas por el equipo arqueológico, la repoblación fue realizada mayoritariamente en las laderas de las sierras fuera de las zonas con arte rupestre. Las obras de evaluación de impacto fueron realizadas por el Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais y las de seguimiento arqueológico por el arqueólogo Alfonsín Salíaño.



En definitiva, podemos sintetizar la descripción de la zona como una zona llana central, a modo de escalón, con una amplia visibilidad sobre el entorno y a donde van a confluir las líneas de tránsito que atraviesan el lugar en el que se ubica la estación.

### *Los motivos: tipología y características formales*

Las representaciones más frecuentes son las combinaciones circulares y en concreto las de círculos concéntricos y círculos sencillos, otro motivo también reiterado son los cuadrúpedos y más concretamente los cérvidos, aunque no faltan otros grabados minoritarios como idoli-formes, paletas y las figuras laberintoides, llamados así por su similitud formal con los laberintos localizados en torno a otras comarcas del sur de la provincia. Precisan una mención aparte los círculos simples con cruces inscritas, que en el término municipal de Campo Lameiro son especialmente numerosas<sup>64</sup>.

Con cierta frecuencia los zoomorfos se asocian a las figuras antropomorfas, estas figuras aparecen formando escenas de equitación o de caza. También contamos con grabados de armas, las tres únicas posibles representaciones de los tradicionalmente denominados idoli-formes y que recuerdan a imágenes de ídolos placa, ídolos cilindro o incluso estelas. Aunque por otra parte no existe ninguna seguridad sobre qué es lo representan realmente.

En Caneda, la mayoría de las representaciones de cérvidos se caracterizan por tener unas patas cortas colocadas en diagonal y con la parte baja adelantada, una línea cérvico-dorsal sinuosa con los cuartos traseros más elevados que el resto del lomo, con la anchura del tronco, cabeza y patas similar y con una cornamenta de forma curvada en U. Este estilo es propio de esta estación, aunque se asemeja a los estilos de estaciones próximas. De todos modos hay que hacer destacar el hecho de que en toda la estación, además de existir cierta unidad estilística, no han sido localizadas superposiciones destructivas entre los grabados. Tanto el estilo de las representaciones de animales, como la presencia de motivos exclusivos, le confieren a la zona cierta apariencia de unidad que la individualiza con respecto a las estaciones que la rodean. A este hecho hay que añadir la vinculación de todo el conjunto inscultrórico a una única unidad fisiográfica.

### *Los conjuntos inscultróricos de Caneda*

En las siguientes líneas presentamos una breve descripción de los conjuntos de rocas con grabados encontrados en la estación de Caneda. Los conjuntos fueron agrupados por sectores, éstos se comprenden como un conjunto de petroglifos próximos entre sí y vinculados a un sitio determinado y separados de otros grupos por pequeños espacios vacíos de grabados.



Fig. 4.12. Vista desde As Canles de la cubeta de Chan da Balboa.

#### *Sector de Chan da Balboa*

**Outeiro Morcego.** Se encuentra en el extremo sudoccidental de la estación. En torno a unos altos de pequeña entidad, que se localizan muy próximos a una pequeña braña. Se compone de seis conjuntos inscultróricos con combinaciones de círculos concéntricos como motivo único. La disposición de las rocas es, en líneas generales, longitudinal a lo largo de la línea de tránsito que conduce a Chan da Balboa. Donde se encuentra el siguiente conjunto.

**Chan da Balboa.** Se encuentra en el extremo meridional de la estación (Fig. 4.12). Los petroglifos se sitúan en los accesos y en torno a una amplia cubeta en cuya base se sitúa una braña. Los grabados más destacables son Laxe das Ferraduras, que consta de dos paneles, uno sobre superficie inclinada y otro sobre superficie horizontal. El petroglifo no sólo se encuentra en la entrada a Chan da Balboa sino también en uno de los accesos al conjunto de la estación de Caneda; los motivos representados en el panel inclinado son cérvidos, antropomorfos, varios idoli-formes y dos espadas, mientras que en la superficie horizontal son varias combinaciones circulares y un buen número de huellas de ungulado. Otro grupo destacable es Coto do Rapadoiro, formado por unas cuatro rocas con cuadrúpedos, un idoli-forme, algún antropomorfo y varias combinaciones circulares. También merece especial mención el petroglifo de Laxe dos Cebros con un grupo de cérvidos rodeando a varias combinaciones circulares.

#### *Sector de Pedra da Escaleira*

**Pedra da Escaleira.** Se encuentra en una zona periférica de la estación donde se sitúa una de las vías de penetración secundarias<sup>65</sup>. Consta de nueve rocas, el tamaño de las piedras oscila entre grandes laxes y batolitos hasta piedras de pequeño tamaño. La mayoría de las pie-

<sup>64</sup> Este motivo será estudiado en el capítulo dedicado al Estilo Esquemático Atlántico.

<sup>65</sup> Consideramos como vía de penetración secundaria a los accesos que discurren por lugares que presentan cierta dificultad para ser recorridos. En cambio denominaremos vías de penetración principal a aquella que presenta una mayor facilidad para ser transitada.

dras grabadas son rocas a ras del suelo y de pequeño tamaño. El petroglifo situado más al sur presenta varias cruces inscritas en círculos. La piedra situada en el camino que conduce a la Pedra da Escaleira presenta grabada una espada y las otras dos círculos simples, cazoletas, cruces inscritas en círculos y óvalos

**A Trincheira.** Se encuentra en una zona de paso que comunica Pedra Escaleira y Chan do Carbón. Consta de cuatro piedras, dos de ellas muy próximas, situadas en torno a un cercado poblado de eucaliptos. Los paneles son muy sencillos, en su mayoría solo tienen grabadas cazoletas, una de las rocas presenta varios motivos circulares.

#### *Sector de Chan do Carbón*

**Chan do Carbón.** Se encuentra próxima a la vía de penetración desde la aldea de Parada. Está formado por cuatro piedras grabadas situadas en torno a una pequeña cubeta. Las dos piedras situadas más al norte son dos grandes lajas cubiertas por círculos concéntricos de gran tamaño, las otras dos son una pequeña piedra con un círculo simple y una gran laja con motivos difíciles de definir a causa de la erosión.

**Chan dos Salgueiriños.** Está constituida por tres piedras que se emplazan en la ladera que asciende hacia la zona de As Canles y hacia Chan da Lagoa. La piedra situada más al este presenta un grupo de combinaciones circulares y las otras dos agrupaciones de cazoletas y círculos simples.

#### *Sector de As Canles*

**As Canles / Rozas Vellas.** La mayoría de las rocas grabadas se encuentran en la ladera Este del monte a lo largo de un sendero que sube hacia la cima y que luego la bordea para dirigirse o hacia Chan da Lagoa o hacia Chan de Balboa. Los petroglifos, generalmente, se encuentran agrupados en pequeños altos pedregosos. Este sector en concreto presenta un total de treinta y cinco piedras insculpturadas con una gran diversidad de motivos. Éstos varían entre combinaciones circulares, cruces inscritas en círculos, algún zoomorfo y armas. De todos modos, debido a la abundancia de afloramientos es posible que existan más petroglifos de los indicados. Los petroglifos de este sector son muy sencillos, normalmente poseen dos o tres motivos no excediendo nunca de cinco grabados por roca.

Los motivos grabados en este conjunto podrían ser divididos en dos grandes grupos, por un lado están los grabados de Estilo Atlántico, es decir, combinaciones circulares, especialmente los círculos concéntricos, representaciones de armas (puñales y una posible alabarda) y cuadrúpedos; y por otro lado tendríamos las representaciones de cruces inscritas en círculos y cuadrados, que aunque muchas veces comparten emplazamiento, jamás comparten el mismo panel en lo que a este sector respecta.

**Outeiro do Gallo y Outeiro do Couto.** Se trata de dos inscripciones que tipológicamente nada tienen que ver con el resto de los petroglifos de la zona. Dichas inscripciones se encuentran en las cimas de sendos *outeiros* situados en la parte más alta del monte de As Canles. En Outeiro do Couto tenemos una pequeña roca, con una superficie inclinada y aproximadamente cuadrangular en la que fue grabada la inscripción DIVI con instrumento metálico. En Outeiro do Gallo encontramos una gran peña granítica, en cuya parte superior encontramos grabado con instrumento pétreo, a juzgar por el perfil transversal del surco. Parece tratarse de la misma inscripción que en la roca anterior, pero en este caso con la D invertida<sup>66</sup>. Tanto las cruces inscritas como estas inscripciones serán analizadas en el capítulo dedicado a los petroglifos Esquemático Atlánticos.

#### *Sector de Chan da Lagoa*

**Chan da Lagoa.** Se encuentra en el centro de la estación. Los petroglifos se disponen en torno a una braña que da nombre al lugar. El grupo está formado por una quincena de petroglifos. En Chan da Lagoa se encuentran dos de las piedras grabadas de mayor complejidad de la estación. Los quince petroglifos presentan una gran variedad de motivos grabados: cazoletas, armas, combinaciones circulares, cuadrúpedos, idoliformes, etc. Esta es una de las dos zonas con mayor concentración de cérvidos insculpturados. Merece especial mención dos petroglifos de la estación, situados precisamente en la entrada al *chan*. Los dos petroglifos tienen paneles muy similares<sup>67</sup>, compuestos por un grupo de figuras laberínticas en el centro y numerosos cérvidos rodeándolos.

**Outeiro do Carballiño.** Se sitúa en el borde septentrional de Chan da Lagoa. Los petroglifos de esta zona se encuentran repartidos entre el alto del mismo nombre y el interior de un cercado próximo. En el cerro se encuentran un total de siete piedras con zoomorfos en su mayoría y alguna combinación de círculos y huellas de ungulados.

#### *Sector de Campo de Matabois*

**Campo de Matabois.** Se encuentra en uno de los accesos principales de la estación, en las inmediaciones de la aldea de Caneda. Se trata de un conjunto compuesto por un total de seis rocas de superficie abombada, que debido a su proximidad podrían considerarse como un único petroglifo con seis paneles. Los motivos grabados son de gran variedad, aunque el tamaño de los paneles es más bien modesto. Tiene grabados círculos concéntricos, círculos simples, pseudolaberintos, paletas, huellas de ungulado, espadas o puñales, un podomorfo, cruces inscritas en círculos e incluso cruces pertenecientes a épocas históricas.

**Outeiro do Pantrigo.** Se sitúa al borde del camino que desde el Campo de Matabois se dirige a Chan da Lagoa.

<sup>66</sup> En Criado Boado et al. (1998) se realiza un detallado análisis sobre estas inscripciones y su contexto arqueológico. En todo caso sobre estas inscripciones volveremos en el capítulo siguiente.

<sup>67</sup> Es relativamente frecuente el hecho de que dos petroglifos con emplazamientos análogos posean composiciones muy similares. Esto fuera ya observado en la estación de Tourón en los casos de Costa da Veiguiña y Coto da Veiguiña (Santos Estévez 1996: 1340).



Fig. 4.13. Petroglifo con puñales o espadas cortas de O Ramallal.

Aglomeración rocosa de numerosas piedras, cinco de ellas con grabados, los motivos son círculos simples, concéntricos y grupos de numerosas cazoletas de gran tamaño.

#### Sector de O Ramallal

**O Ramallal.** Los petroglifos se disponen a lo largo de las vías de penetración secundarias desde el noroeste. Está formado por seis piedras, en general con paneles muy sencillos, a excepción del conjunto de once espadas que aparece en una de las rocas (Fig. 4.13). En el resto de los petroglifos aparecen cuadrúpedos y combinaciones circulares.

**Monte do Calvo.** Conjunto de dos grandes *laxes* situadas en la cima de sendos *outeiros* con reticulados, escaleriformes y cruces inscritas en círculos. En definitiva se trata de un conjunto de dudosa cronología.

A continuación, pasamos a enumerar los elementos definitorios del emplazamiento de los petroglifos en el paisaje, teniendo en cuenta el contenido de los paneles, los aspectos formales y características del paisaje.

#### Distribución de los motivos

Si la práctica totalidad de los petroglifos se encuentran en los rellanos a media ladera, es en torno a los dos *chans* o llanos de Balboa y de A Lagoa donde se localizan la mayor cantidad de petroglifos y los paneles más complejos.

En síntesis podemos definir tres elementos fundamentales constitutivos del espacio en cuanto a la distribución de los petroglifos. En primer lugar tenemos los *chans*, se trata de pequeñas extensiones llanas donde confluyen las vías de tránsito, en segundo lugar las *líneas de tránsito* que intercomunican dichos llanos, y las *cuencas periféricas* que son de pequeño tamaño y se encuentran en los már-

genes de la estación. Estos elementos compositivos los podemos definir de forma más abstracta del modo que sigue: puntos nodales o **lugares centrales, accesos** o caminos y **áreas marginales**. Esta forma de estructurar el espacio es un modelo válido para el estudio de la distribución de los petroglifos ya aplicado en la zona de Amoedo. En el caso de la estación de Caneda se refleja del modo que a continuación se expone:

**Lugares centrales o puntos nodales.** En concreto nos referimos a las zonas de Chan da Lagoa y Chan da Balboa, que se caracterizan por ser pequeñas plataformas llanas a media ladera, que en los dos primeros casos poseen una braña de cierta amplitud. En torno a estas zonas se sitúan la casi totalidad de las representaciones de ciervos macho<sup>68</sup>, de las escenas de equitación, de los ídolos, de los laberintoides, de las escenas de caza y las composiciones más complejas. Por lo tanto **parece existir cierta relación entre paneles complejos, composiciones narrativas y zonas centrales**. Es necesario resaltar el hecho de que la tercera gran braña situada en Chan do Salgueirón, no posee en su entorno ningún petroglifo, aunque también hay que señalar que esta braña no se encuentra en la plataforma a media ladera, sino en la zona inmediata a la cima de la sierra y en una posición deprimida que impide una visibilidad amplia sobre el entorno y menos todavía a larga distancia.

**Los accesos.** A lo largo de las líneas de tránsito, tanto principales como secundarias, que comunican las entradas a la estación y las brañas entre sí, aparecen representados en la mayor parte de los casos petroglifos con combinaciones circulares sencillas como motivo único y en menor medida cuadrúpedos. Por lo tanto podemos introducir una segunda **relación entre petroglifos más o menos sencillos con cuadrúpedos o combinaciones circulares y zonas de paso**. De todos modos hay que resaltar el hecho de que mientras en las zonas nodales los cuadrúpedos (incluidos ciervos macho) y círculos comparten panel o cuando menos aparecen en la misma roca, en los petroglifos situados en zonas de paso los círculos y los animales aparecen en rocas separadas. En el grupo de petroglifos asociados a los accesos cabría incluir a los grupos de As Canles, O Ramallal, A Trinchiera y Pedra Escalreira.

**Cuencas o áreas marginales.** Se trata de cubetas de pequeña extensión que se encuentran en zonas periféricas a los lugares centrales, son zonas cerradas y bajas en oposición a los lugares nodales que son altos y abiertos. En estos lugares los únicos motivos grabados son las combinaciones circulares que en ocasiones forman paneles de cierta complejidad, en ningún caso poseen otro tipo de motivo y desde las mismas no son divisables los puntos nodales. El grado de complejidad de los motivos circulares en estas zonas varía en función de su emplazamiento puntual; cuando los grabados se encuentran en grandes lajas

<sup>68</sup> Solamente se ha localizado un ciervo con cornamenta fuera de estas dos áreas nodales, en concreto se localiza en Campo de Matabois, que dada la complejidad de este grupo de petroglifos y por ser un lugar de confluencia de líneas de tránsito, aunque no se encuentra en el entorno de una braña, podría calificarse de punto nodal.



o en aglomeraciones rocosas la complejidad es sensiblemente mayor que cuando se sitúan en puntos más discretos en el paisaje. Dentro de las áreas marginales se encuentran aglomeraciones rocosas cuyo tamaño puede variar, son lugares que destacan en el paisaje y poseen una amplia visibilidad sobre el entorno. Estos altozanos se disponen, normalmente, delimitando las cuencas marginales, concretamente en su límite de visibilidad inmediato. Por su emplazamiento son perfectamente visibles tanto el interior como el exterior de la estación. En estos lugares encontramos numerosas rocas con complejas combinaciones circulares, cazoletas y surcos lineales comunicando dichos círculos, en ningún caso aparecen armas o cuadrúpedos. Dentro de las denominadas cuencas marginales tenemos la cuenca de Outeiro Morcego y Chan do Carbón.

En resumen, podemos decir, que en los llanos a media ladera y en torno a brañas, se concentra el mayor número de petroglifos así como los paneles más complejos. En estas zonas encontramos las representaciones de cérvidos y cierto número de motivos raros o exclusivos en el conjunto del arte rupestre. En los lugares de paso se sitúan los petroglifos más sencillos que generalmente se reducen a combinaciones de círculos, cérvidos sin cornamenta y armas, pero que éstos no se combinan de cualquier manera, ya que, lo más frecuente es que cada roca tenga un solo tipo de motivo, en los escasos ejemplos en los que se combinan varios motivos distintos nunca aparecen en la misma roca cuadrúpedos y círculos. Por último, en las cuencas periféricas el único motivo representado son las combinaciones circulares con elementos complementarios como cazoletas y apéndices.

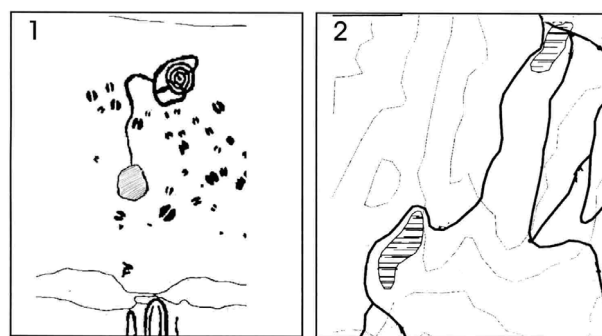


Fig. 4. 14. 1. Detalle del panel de A Ferradura. 2. Mapa de las dos brañas y vías de tránsito en Chan da Lagoa y Chan da Balboa. Obsérvense los paleismos formales entre ambas representaciones.

Estilo Atlántico. Pero para facilitar la comprensión del mismo debemos tratar de aproximarnos al posible sentido de la única figura de Chan da Balboa que carece de un referente conocido: los círculos concéntricos.

Como ya vimos en el apartado dedicado al análisis de los grupos iconográficos sencillos, no son escasos los ejemplos de grabados en los que los círculos concéntricos aparecen asociados muy claramente a piletas o lugares de la roca donde se acumula agua de lluvia, como por ejemplo, el petroglifo de As Chans (Chandebrito-Nigrán) o Eira do Ramos en Arbo. Pero en la zona de Caneda se han localizado tres paneles en los que la relación entre círculos concéntricos y agua es muy elocuente. Si recordamos el apartado dedicado a la disposición de los motivos en el análisis del espacio interno de los paneles, se podía com-

	Topografía	Motivos	Asociación entre motivos	Asociación comb. circulares/cuadrúpedos
Sitios nodales	Llanos	Todos. Motivos exclusivos Escenas de caza, monta	Paneles con todos los motivos. Armas+círculos+cuadrúpedos	Comb. circulares y cuadrúpedos comparten panel
Lugares de tránsito	Líneas de tránsito	Armas, círculos y cuadrúpedos	Cada panel posee un solo tipo de motivo	Comb. circulares y cuadrúpedos no comparten panel
Cuencas marginales	Pequeñas cubetas	Comb. circulares complejas	Sólo combinaciones circulares	Ausencia de cuadrúpedos

### *Modelo de estructuración espacial de Chan da Balboa*

Una vez definida una visión general sobre la distribución de los grabados en la zona de Caneda se analiza más detenidamente la estructuración del espacio rupestre en el conjunto de Chan da Balboa. Para comprender mejor el modelo estructural subyacente que rige la distribución de los petroglifos en el área de Caneda. Conviene entonces empezar por el grupo de rocas más complejo y completo de la zona. Se trata de Chan da Balboa, donde se encuentran ejemplos de la casi totalidad de los diseños del

probar que existía una distribución vertical de las figuras apareciendo en la parte más alta los círculos, luego los ciervos con cornamenta y en la parte más baja los cuadrúpedos no astados, y que la composición más frecuente estaba formada por cuadrúpedos en la parte inferior e inclinada del panel y los círculos en la parte superior y horizontal. Curiosamente, en una de las rocas de Chan da Lagoa, en el espacio que debería ocupar una combinación circular (alto y horizontal), ésta es reemplazada por una piletta, apareciendo en la parte baja e inclinada los animales.

Pero probablemente, esta relación círculos concéntricos-agua se podría intuir en dos petroglifos de Chan da



Fig. 4.15. Posible asociación entre ciervo y pileta natural en Chan da Lagoa. (Grabados resaltados digitalmente).

Balboa donde es posible identificar auténticos mapas simbólicos de la zona. En Boca das Canles, petroglifo situado en el arranque de la línea de tránsito que comunica Chan da Balboa y Chan da Lagoa, aparecen dos espirales, una en la parte superior derecha y otra más abajo a la izquierda, en la misma composición están grabados dos cuadrúpedos que por su colocación parecen estar representados como descendiendo por una pendiente. Si observamos el mapa topográfico de la zona de Caneda vemos que la posición relativa de las dos espirales y de las dos brañas de la zona permiten advertir cierta analogía, además el petroglifo se encuentra precisamente en la boca del camino que comunica ambas brañas y que los cuadrúpedos, tal y como son representados, parecen descender por una pronunciada pendiente que es precisamente por la que discurre la línea de tránsito que comunica ambas cuencas. Pero más llamativo resulta el caso de Pedra das Ferraduras (Fig. 4.14). En la parte superior horizontal de dicha roca aparece una combinación de círculos concéntricos con un apéndice que une dicha figura con una pileta natural, una vez más la presencia de dos espacios circulares asociados al agua o a lugares donde se acumula agua y que uno aparece arriba y a la derecha y otro abajo y a la izquierda, para resaltar más los paralelismos entre la topografía de la zona y de la roca advertimos que la forma del apéndice del círculo coincide, en gran medida, con el recorrido de la línea de tránsito que une ambas brañas o chans.

Insistimos en la idea de que no estamos estableciendo una equivalencia entre braña y combinación circular, sino más bien queremos resaltar que posiblemente algunos de los significados pertenezcan a la misma familia semántica, ya que una braña puede ser interpretada como un lugar donde encontrar agua, una reserva de pasto, un sitio donde se pueden realizar actividades gregarias, lugar cerrado de forma natural para cazar grandes animales, etc., la lista, en definitiva, sería muy amplia. A esta circunstancia habría que añadir la más que probable polisemia de este diseño. Por lo tanto no sabemos a cual de estos conceptos u otros relacionados

puede hacer referencia la figura circular. Introducida esta nota de cautela, procedemos a analizar el espacio rupestre de Chan da Balboa, donde encontraremos más elementos que parecen apoyar esta hipótesis.

En total se han localizado diez grupos de rocas pertenecientes a este mismo conjunto, la mayoría de ellos formados por dos o tres rocas. Los motivos grabados abarcan la práctica totalidad de los catalogados en toda la estación de Caneda: combinaciones circulares, armas, idoliformes, ciervos, cuadrúpedos sin cornamenta, huellas de animales, jinetes y antropomorfos. Los petroglifos en cuestión se disponen rodeando completamente la braña situada en el centro de la cuenca. En principio, existe una sucesión alterna entre paneles sencillos con motivos geométricos y aquellos más complejos en los que se combinan motivos figurativos con geométricos. En principio vamos a centrar nuestro análisis en las rocas con motivos figurativos.

La primera observación que planteamos es sobre la disposición de los cuadrúpedos que parecen haber sido colocados para simular que bordean la braña, ocho de estos animales aparecen representados girando en sentido levógiro o de las agujas del reloj y veinte en sentido contrario o destrógiro (Fig. 4.16). Detallando más la observación, detectamos que los cuadrúpedos situados en una zona de la roca más cercana a la braña son destrógiros y los situados en la parte más alejada o externa son levógiros. Tan sólo en Coto do Rapadoiro el número de

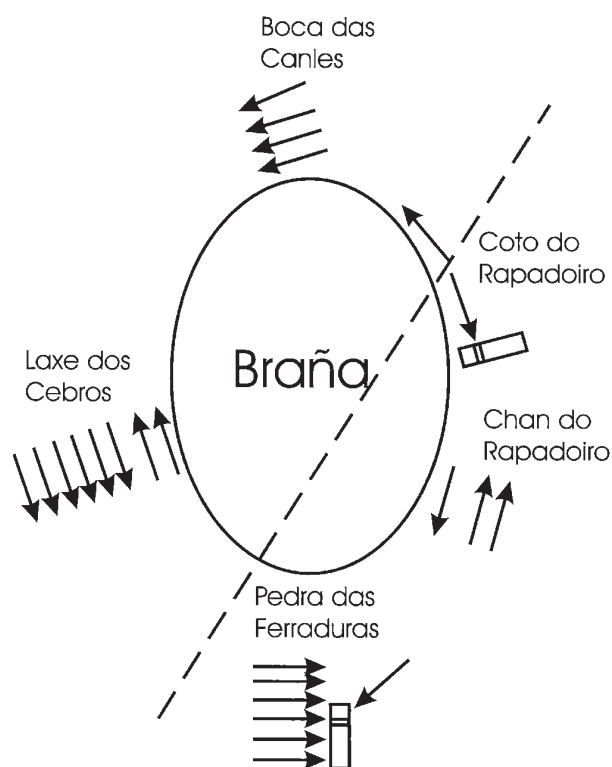


Fig. 4.16. Orientación de los cuadrúpedos y posición relativa en el panel de cuadrúpedos e idoliformes.



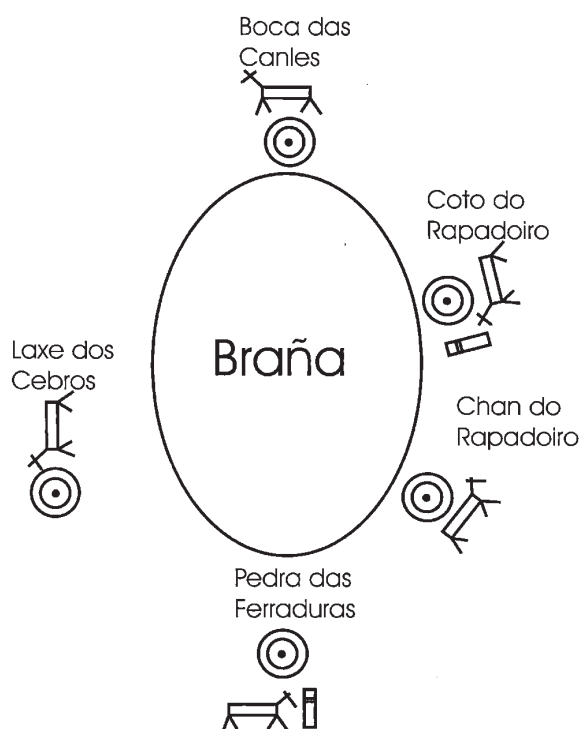


Fig. 4.17. Chan da Balboa. Orientación dominante y posición relativa vertical entre cuadrúpedos y círculos.

ciervos que giran en ambos sentidos es el mismo y además ambos animales se encuentran a la misma altura en el panel y distancia con respecto a la braña, tenemos además la particularidad de que presenta una figura muy infrecuente: un idoliiforme, que en Chan da Balboa también aparece en otra roca: Pedra das Ferraduras, que curiosamente aunque tiene más ciervos orientados en un sentido que en otro es la única, junto a Coto do Rapadoiro, en el que el animal que mira hacia la izquierda está aproximadamente a la misma altura que los que miran hacia la derecha (Fig. 4.17). Tenemos por lo tanto dos petroglifos, precisamente los más complejos (por estar formados por una mayor variedad de motivos), que poseyendo casi los mismos diseños grabados (círculos, ciervos, humanos e ídolos), éstos se distribuyen de forma casi opuesta. En la siguiente tabla sintetizamos la colocación de los motivos en ambas piedras.

Observando el cuadro y comparando ambos petroglifos, se comprueba que las figuras no cambian de posición en sentido vertical si cambiamos de roca (los círculos son siempre las figuras más próximas a la braña), pero sí lo hacen en sentido horizontal (izquierda/derecha), es decir, que los círculos siempre aparecen arriba y los

ciervos abajo y que las figuras que cambian de lugar son los ídolos. Si partimos de la hipótesis de que los círculos concéntricos, en este caso concreto, puedan estar asociados de algún modo a la braña, (aunque no la represente directamente), vemos que al desplazarnos desde Pedra das Ferraduras hasta Coto do Rapadoiro nuestra posición con respecto a la braña no ha variado, como tampoco cambia la posición de los círculos. Por el contrario, no ocurre lo mismo si nos desplazamos en sentido contrario, es decir, desde Pedra das Ferraduras hasta Laxe dos Cebros, en la que los círculos aparecen a la misma altura que los ciervos y de hecho nuestra posición con respecto a la braña ha cambiado también, ya que en esta última roca nos encontramos a la misma altitud que la braña, mientras que en los petroglifos anteriores siempre estábamos en una cota inferior. En todo caso podríamos derivar de esta observación que en los petroglifos las combinaciones circulares parecen representar un punto fijo o un eje del espacio en la estación, mientras que los ciervos expresan el movimiento por ese espacio.

Por otro lado, si examinamos la posición relativa del ídolo comprobamos que, al igual que los ciervos, ha cambiado en su posición en el eje horizontal, pero no en el vertical; los círculos siguen estando arriba, mientras que los ídolos pasan del lado derecho al izquierdo, pero tenemos razones para sospechar que el idoliiforme también pudiera representar un punto fijo en el espacio, ya que, en primer lugar no posee ningún atributo formal que represente una capacidad motriz, pero sobre todo porque los seis ciervos que aparecen en escena en el lado izquierdo de Pedra das Ferraduras, (cuatro completos y dos incompletos), coinciden en número y orientación con los de Laxe dos Cebros. Planteamos con esto la posibilidad de que no sólo estamos ante un grupo de grabados que retratan un espacio, sino que también representan la forma de moverse por él. Tendríamos un eje o punto central situado en la braña y grupos de ciervos que giran en torno al mismo y que, según su posición, se aproximan o alejan de otro punto fijo que ocupa la figura del idoliiforme, de ahí que según se desplacen los ciervos, éstos se encontrarán a la izquierda o a la derecha del idoliiforme.

Pero vamos a analizar cuál es ese movimiento que los ciervos describen. Para ello dividiremos el espacio circular de la cubeta con un eje que va desde Pedra das Ferraduras hasta Coto do Rapadoiro separando de este modo dos partes que llamaremos lado Este (E) y lado Oeste (W), coincidiendo *grosso modo* con dos puntos cardinales opuestos. En Coto do Rapadoiro la orientación de los ciervos es opuesta y divergente, mientras que

	Pedra das Ferraduras	Coto do Rapadoiro
Posición de los círculos	Superior y horizontal	Superior y horizontal
Posición de los ciervos	Inferior e inclinada	Inferior e inclinada
Orientación de los ciervos	Opuesta y <b>convergente</b>	Opuesta y <b>divergente</b>
Posición del idoliiforme	Central y hacia la <b>derecha</b>	Periférica y hacia la <b>izquierda</b>

en Pedra das Ferraduras es opuesta y convergente. Los ciervos destrógiros, es decir aquellos que partiendo de Coto do Rapadoiro se dirigen a Ferraduras moviéndose en el sentido de las agujas del reloj, cuando recorren el lado E empiezan siendo uno en el punto de partida, continua siendo el mismo número durante el recorrido en Chan do Rapadoiro y lo mismo ocurre en el punto de llegada con el ciervo de la derecha de Pedra das Ferraduras. En cambio los ciervos levógiros que recorren el lado W empiezan siendo uno en la partida, se convierten en cuatro en Boca das Canles y seis en Laxe dos Cebros que coinciden en número en Pedra das Ferraduras con los cuadrúpedos de la izquierda. Por otro lado, en el lado W los levógiros pasan por encima de los destrógiros, y en el lado E son los levógiros los que pasan por debajo, excepto en los petroglifos que señalan el punto de llegada y de partida, en los que, como ya dijimos, los cuadrúpedos están a la misma altura.

Para poner orden tan compleja composición podemos sintetizar el espacio rupestre de Chan da Balboa del siguiente modo:

1. Presencia de dos petroglifos complejos: Pedra das Ferraduras y Coto do Rapadoiro. Son los únicos en los que aparecen escenas de caza asociadas a un ídolo.
2. La orientación de los ciervos en los dos petroglifos más complejos es opuesta, en una es divergente (Coto do Rapadoiro), los ciervos corren en sentido contrario y en la otra es convergente, se dirigen al mismo punto: el ídolo (Pedra das Ferraduras).
3. En el petroglifo donde los ciervos son convergentes existe un gran ciervo que dirige la manada (Pedra das Ferraduras), mientras que el que los ciervos son divergentes no hay un animal más grande que otro (Coto do Rapadoiro)
4. Aunque los dos petroglifos son complejos, el situado en la parte más baja (Pedra das Ferraduras) presenta un mayor grado de complejidad, ya que contiene más motivos y más variedad tipológica.
5. Una línea imaginaria que une ambos petroglifos complejos divide el área en dos grupos de petroglifos de características opuestas y simétricas.
6. En el lado E los cuadrúpedos que se mueven en el sentido contrario de las agujas del reloj están en la parte superior del panel. En el lado W los que se mueven en este sentido pasan a estar en la parte inferior.
7. En los dos petroglifos principales (Pedra das Ferraduras y Coto do Rapadoiro) los ciervos que se mueven en ambos sentidos están a la misma altura.
8. La posición relativa entre ciervos y círculos coincide con la posición relativa entre petroglifos y braña.

Pero el modelo estructural también se puede simplificar dividiéndolo entre los dos petroglifos principales, uno situado en una zona más elevada y al N y otra más baja y al S.

Coto do Rapadoiro	Pedra das Ferraduras
Posición elevada	Posición baja
Menos complejo	Más complejo
Escena de caza	Escena de caza
Orientación divergente de los ciervos	Orientación convergente de los ciervos
Ídolo en posición marginal	Ídolo en posición central
Ausencia de gran ciervo	Gran ciervo que dirige la manada

Con este análisis empezamos a definir un modelo estructural que organiza el espacio de un grupo determinado de petroglifos, pero para que esta forma de construir un espacio pueda ser utilizado como modelo estructural, es necesario comprobar que se repita en otras escalas espaciales de análisis y en otras zonas con arte rupestre del mismo estilo.

Para ello estudiaremos la forma en la que los petroglifos están distribuidos en el conjunto del área de Caneda que engloba a Chan da Balboa y por tanto aumentaremos la escala de observación y finalmente trataremos de llevar el modelo estructural a la estación de Tourón.

#### *Modelo de estructuración espacial de la estación de Caneda*

En las siguientes líneas se analizará la forma en que los petroglifos se distribuyen en el área de Caneda y qué principios parecen haber seguido los grabados rupestres para organizar el espacio de dicha área. Se ha de observar que el área de Caneda incluye al grupo de petroglifos ya abordado en el anterior apartado: Chan da Balboa. De lo que se trata es de comprobar que, si en realidad existe un modelo estructural para el arte rupestre de Estilo Atlántico, éste debe ser observable en distintas escalas de análisis y que, los patrones que rigen la distribución de los elementos en los distintos niveles, no deben ser contradictorios entre sí, de este modo se trata de seguir el principio estructuralista de la compatibilidad de códigos.

En la estación de Caneda se han definido siete sectores formados por conjuntos de petroglifos cercanos entre sí, pero que en realidad constituyen un todo internamente coherente. Dos de estos conjuntos concentran el mayor número de grabados, la mayor variabilidad tipológica de motivos y además, es en estos dos lugares, donde se registran motivos exclusivos o minoritarios. Me refiero a Chan da Lagoa y Chan da Balboa, rellanos ocupados por una braña y sitios de confluencia de líneas de tránsito. En estos dos sectores localizamos la práctica totalidad de las representaciones de cérvidos, las únicas representaciones de ídolos del área de Caneda, y las únicas representaciones humanas y escenas de equitación. Otro aspecto a resaltar es que es en estos dos sectores donde se encuentran los tres paneles de mayor complejidad. En definitiva se trata de los ya denominados lugares centrales

o puntos nodales; que junto a las zonas de paso, los accesos o lugares de transición y cuencas marginales configuraban el paisaje rupestre.

Por lo tanto tenemos dos sectores principales, uno situado al norte y en una posición elevada (Chan da Lagoa) y otro al sur y en una baja con respecto al otro (Chan da Balboa). En Chan da Balboa ya habíamos observado que el panel más complejo era sin margen de dudas Pedra das Ferraduras, donde encontrábamos una escena de caza y cierta alusión al mundo bélico por la presencia de las espadas, por otra parte, la orientación de los cérvidos era opuesta y convergente, aparecía también un ídolo en posición central al cual se le superponía la cornamenta de un cérvido de mayor tamaño que los restantes. El segundo panel de mayor complejidad, Coto do Rapadoiro, presentaba una escena de caza, pero al contrario que en el caso anterior, no aparecía ningún utensilio bélico, el ídolo se situaba en una posición marginal y los cuadrúpedos se orientaban en direcciones divergentes. Teníamos por lo tanto, una serie de oposiciones entre los dos extremos del sector de Chan da Balboa: bajo::alto, complejo::menos complejo, convergencia::divergencia, ídolo central::ídolo marginal, gran ciervo::ausencia de gran ciervo.

Si aumentamos la escala de análisis a toda el área de Caneda volvemos a encontrar los mismos pares de oposiciones. Así el llano de Chan da Lagoa aparece en una posición elevada con respecto a Chan da Balboa, son los dos únicos sectores en los que se representan escenas de caza y figuras idoliformes, aunque éstas en Chan da Lagoa aparecen en posición marginal y en Pedra das Ferraduras en posición central. Por último, mientras en la escena de caza de Chan da Lagoa carece de un gran cérvido que ordena la manada, en Pedra das Ferraduras sí aparece un animal que lidera el grupo. De este modo volvemos a encontrar en la estación de Caneda la misma secuencia que aparecía a escala reducida en el sector de Chan da Balboa aunque con ligeras variantes: Elevado → menos complejo → ciervos desordenados → ídolo marginal → ausencia de gran ciervo → animales sin lanzas; en oposición a: bajo → más complejo → ciervos ordenados → ídolo central → presencia de gran ciervo → animales con lanzas. En la tabla que sigue se esquematizan los pares de oposiciones.

Chan da Lagoa	Pedra das Ferraduras
Posición elevada	Posición baja
Escena de acoso	Escena de caza
Ciervos desordenados	Ciervos ordenados
Ciervos sin lanzas clavadas	Ciervos con lanzas clavadas
Ciervos con orientación divergente	Ciervos con orientación convergente
Ídolo marginal	Ídolo central
Ausencia de gran ciervo	Presencia de gran ciervo

Para cumplimentar definitivamente el modelo estructural de Caneda se ha de añadir que entre ambos lugares centrales existen áreas transicionales o de comunicación entre ellas. En estas zonas de paso, los paneles presentan combinaciones circulares y cuadrúpedos, que al contrario de las dos zonas principales ambos motivos nunca aparecen en la misma roca. Este dato podría ser interpretado como un indicio más que apunta hacia la posibilidad de que en ocasiones existiese alguna conexión semántica entre círculos concéntricos y brañas, esto sería perfectamente coherente con el hecho de que en los petroglifos que están cerca de las brañas, los círculos y los ciervos aparezcan en el mismo panel y que en los petroglifos más alejados de las brañas los cuadrúpedos y los círculos aparezcan siempre en rocas separadas.

En las siguientes líneas se trata de comprobar si este modelo puede funcionar en estaciones de arte rupestre situadas fuera del área de Campo Lameiro. Sólo de este modo es posible afinar más en la definición del modelo o simplemente comprobar si este modelo no es tal y es el fruto de un cruce aleatorio de ciertas circunstancias. Sólo la reiteración de este mismo modelo en distintas zonas permitirá afianzar y dar verdadera consistencia a esta propuesta. Así nos trasladamos a la estación de Tourón en Ponte Caldelas.

### 1.1.3. Zona de Tourón (Ponte Caldelas)

Las primeras noticias referentes a la existencia de grabados rupestres en la parroquia data de 1953 a través de Sobrino Lorenzo-Ruza (1953:187). A partir de esta fecha empiezan a aparecer citas puntuales o vagas referencias a la existencia de petroglifos en Tourón: Ferro Couselo (1952), Filgueira Valverde y García Alén (1953) y Taboada Chivite (1973). Más tarde encontramos breves referencias en sucesivos estudios del arte rupestre en general: Cabaleiro Manzanedo et al. (1976: 121), Peña Santos (1979), García Alén y Peña Santos (1981: 100-101), Fernández Pintos (1988), siendo el primer monográfico el publicado a finales de los 80, (Peña Santos 1987).

#### *Localización de la estación*

El presente trabajo fue realizado en la parroquia de Tourón (Ponte Caldelas). El lugar se encuentra limitado al norte por el monte Pedamúa, al oeste por Outeiro de Pío, al este por el arroyo de San Vicente y al sur por el Outeiro da Forcadela.

Se trata en concreto de un valle colgado abierto al río Verdugo y situado entre los 300 y 400 m. de altitud, desarrollándose entre el valle del río Campechano situado al sur y la superficie de aplanamiento superior en la base de la sierra de Tourón situada en el extremo norte.

Nos encontramos en una zona de aprovechamiento extensivo de monte y de repoblación forestal. El lugar es utilizado por los vecinos para pastoreo de ganado caballar en régimen de semilibertad y en menor medida vacuno y ovino, aunque este tipo de actividades están en claro retroceso en

beneficio de la repoblación de pinos, eucaliptos y frondosas. En las zonas más altas del monte encontramos peñillanuras, relativamente amplias y ocupadas por pequeños altozanos con abundantes peñascos y *laxes* graníticas y alguna que otra braña donde nacen el Rego Nabal y Rego de San Vicente, que a la altura de la estación alimentan sendas brañas de reducido tamaño. Ambos arroyos son separados por el Coto das Sombriñas de forma abombada y orientada de Sur a Norte dividiendo longitudinalmente la zona de estudio. En definitiva es un lugar protegido por montañas, salvo por el sudeste lo que permite una óptima insolación, por otro lado, tenemos dos pequeñas brañas que son aprovechadas como reserva de pasto fresco sobre todo en la época de sequía estival. En definitiva nos volvemos a encontrar con la misma formación fisiográfica: cubetas abiertas hacia un lado a modo de anfiteatro.

### Distribución de los petroglifos

El área que nos ocupa se encuentra rodeada por rocas grabadas situadas a media altura de las laderas. Todos los petroglifos localizados hasta la fecha se hallan próximos a las principales líneas de tránsito utilizadas por los caballos que desde el valle ascienden a la sierra<sup>69</sup>, este hecho ha sido corroborado en otras zonas destacando una serie de observaciones realizadas en la sierra del Bocelo (Infante Roura et al. 1992)<sup>70</sup>.

Al contrario de lo que sucede en el conjunto del arte rupestre gallego los grabados predominantes son figurativos y geométricos, destacando las cazoletas, círculos simples con cazoleta central, círculos concéntricos, cuadrúpedos indeterminados, cérvidos y cierto número de antropomorfos entre otros motivos menores en número.

Las cazoletas en todos los paneles son elementos complementarios de otros motivos más complejos, los círculos simples con cazoleta central son el motivo mayoritario y pueden aparecer tanto de forma autónoma como asociados a combinaciones circulares. También contamos con la presencia de équidos formando parte de escenas de monta. Los antropomorfos constituyen un elemento importante ya que normalmente forman parte de escenas que nos pueden aportar una valiosa información.

Al igual que en las zonas anteriormente estudiadas, los grabados rupestres parecen asociarse a las líneas de tránsito, esta probable relación es reforzada por la circunstancia de que los cérvidos y demás cuadrúpedos aparecen representados orientándose en la misma dirección que dichas vías y más concretamente en sentido ascendente (Fig. 4.18).

La estación que nos ocupa está constituida por un total de nueve grupos de grabados con un total de rocas inscul-

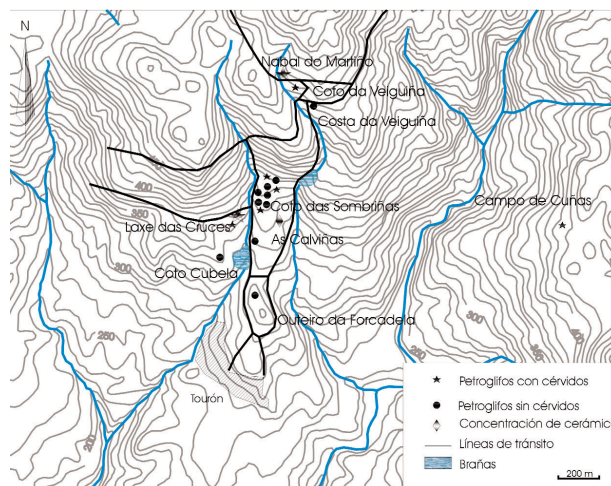


Fig. 4.18. Distribución de los petroglifos y área de concentración de cerámica en Tourón.

turadas cercano a la veintena. Se ha encontrado una clara división en el emplazamiento de los grabados entre dos áreas diferenciables en cuanto a la morfología del relieve; una de las áreas estaría en la parte inferior de la cuenca, caracterizándose por sus formas suaves, escasez de afloramientos rocosos y por la presencia de dos brañas. La segunda área presenta un relieve de laderas escarpadas, roquederos y con un amplio dominio visual sobre el entorno.

Si se pueden definir dos zonas observando el relieve, también se han encontrado diferencias importantes entre los grabados de una y otra área y que a continuación describimos:

#### Petroglifos de la zona inferior

Están integrados por los siguientes grupos de grabados: **Outeiro da Forcadela, Coto Cubela, As Calviñas**, y los petroglifos del sector inferior de **Coto das Sombriñas** (Fig. 4.19). Los diseños grabados son los siguientes: un círculo simple (5% del total de los motivos), una combinación circular (5%), diez cuadrúpedos indeterminados (50%), un cérvido (5%) y cuatro antropomorfos (20%). Por lo tanto podemos ver como los motivos abstractos son franca minoría, tan sólo un 10% y dentro de los cuadrúpedos los cérvidos son casi anecdóticos<sup>71</sup>.

Como hemos dicho, estas rocas se encuentran a una altitud menor que los de la zona superior. Por otro lado, salvo en el caso de Outeiro da Forcadela, se sitúan en los puntos de unión de la ladera y la cima de los *outeiros*. Se encuentran también cerca de las brañas instalándose los grabados en las *laxes* más destacadas, aunque los diseños no suelen ser visibles a larga distancia por encon-

<sup>69</sup> Recordemos que las líneas de tránsito no son los caminos, sino aquellos sitios que permiten el desplazamiento por una determinada zona de forma más cómoda y ágil.

<sup>70</sup> A lo largo de dos años con frecuentes visitas a la zona se ha comprobado empíricamente la recurrencia de estas líneas de tránsito. Esto es debido a que el comportamiento de los animales en sus desplazamientos dista mucho de ser arbitrario.

<sup>71</sup> Debemos aclarar que con posterioridad a la redacción de este trabajo fue encontrado un petroglifo con un cérvido. En todo caso la proporción ciervos/cuadrúpedos no varía sustancialmente.





Fig. 4.19. Detalle de un petroglifo de la zona inferior de Tourón.

trarse normalmente en las superficies horizontales de las rocas. También es necesario destacar que el petroglifo de Coto Cubela, Outeiro da Forcadela y As Calviñas, se disponen rodeando la misma braña de tal modo que comparten el mismo campo de visibilidad en lo que a esta braña se refiere. Por lo tanto, si estas rocas fuesen solamente lugares cuya finalidad consistiera en *controlar* la braña, bastaría con un solo petroglifo, esto nos hace pensar que la finalidad de las rocas grabadas parece ir más allá, de hecho, la disposición de los petroglifos sugiere cierta intención de demarcar las cubetas.

#### *Petroglifos de la zona superior.*

Están formada por los petroglifos que siguen: **Laxe das Cruces I y II**, parte superior de **Coto das Sombríñas**, **Costa da Veiguiña**, **Coto da Veiguiña**, y **Nabal do Martiño**. Los diseños representados son los siguientes: cuarenta círculos simples (supone un 36,6% del total de los motivos), veinticuatro combinaciones circulares (22%), nueve cuadrúpedos indeterminados (8,2%), veintiún cérvidos (19,2%) y cinco antropomorfos (9,1%). Señalamos aquí la curiosa particularidad en la ubicación de los círculos concéntricos, ya que estos se hallan precisamente en aquellas cuatro rocas desde las que no se divisan ninguna de las dos brañas.

Salvo en Coto das Sombríñas y Nabal do Martiño, en la zona superior, las rocas grabadas se ubican en pequeños espolones formando paneles de considerable mayor complejidad, los motivos son de mayor tamaño, más numerosos y de mayor variedad tipológica. Las rocas destacan más en el terreno, y en el caso de Laxe das Cruces los grabados podrían ser observados desde una relativa larga distancia, es decir, casi desde cualquier punto de la estación.

Las rocas grabadas correspondientes, ya no se sitúan rodeando cubetas sino que se disponen longitudinalmente a lo largo de caminos y líneas de tránsito. La visibilidad podríamos definirla como complementaria, es decir, la porción de camino que no se divisa desde un

petroglifo se controla desde el siguiente, lo que posibilita el establecer cierta vinculación entre estos grabados y el tránsito por esta zona, en otras palabras podemos decir que se trata de petroglifos de movimiento en oposición a los de las zonas bajas que podrían calificarse como petroglifos delimitadores.

Por consiguiente nos encontramos ante dos tipos de emplazamiento en la estación de Tourón, el primer tipo está relacionado con las cubetas húmedas, se trata de petroglifos más modestos con cuadrúpedos y escenas de equitación. Por otro lado tendríamos los petroglifos de la zona superior situados en escarpadas laderas situándose en las márgenes de las líneas de tránsito y más alejadas de las brañas; los motivos más característicos serían las combinaciones circulares y los ciervos.

#### *La concentración de materiales en la zona inferior de la estación*

Para cumplimentar el estudio de la presente estación, consideramos importante señalar que en el transcurso de la prospección han sido recogidos una serie de fragmentos cerámicos y líticos en cuarcita en un punto localizado a escasos metros al este de la estación del As Calviñas (ver mapa). Los materiales fueron localizados en superficie a causa de unas obras de remoción para la apertura de un cortafuegos.

El punto arqueológico en cuestión se ubica en el centro de la estación, en una de las zonas más bajas del Coto das Sombríñas equidistante entre los dos arroyos del lugar, poseyendo un acceso cómodo desde cualquier punto del valle. En concreto se encuentra en una posición ligeramente más elevada que el espacio circundante. Como indicamos precedentemente, el lugar fue afectado por el trazado de un cortafuegos, que a pesar de su escasa profundidad llegó levantar parte de la roca base constituida por granito descompuesto. Los restos recogidos en el sitio no nos permiten concretar con mucha precisión el marco cronocultural del mismo, ya que, dentro de los fragmentos cerámicos no se encuentra ninguna pieza con decoración, algún asa o borde que por paralelismo formal nos pudiesen aportar alguna pista sobre su filiación cronológica. De todos modos, por las características técnicas de la cerámica podríamos situarla dentro de la prehistoria, por otro lado, por el tipo de emplazamiento, al no tratarse de un recinto fortificado, o al menos con estructuras visibles, podríamos apuntar hacia algún momento comprendido entre el Neolítico y la Edad del Bronce.

En lo referente a la visibilidad del yacimiento, hay que señalar que es posible divisar desde el mismo los accesos a la estación desde el valle, pero no los accesos desde la sierra, los cuales están controlados por las rocas de Outeiro do Pío y Nabal do Martiño. También hay que indicar que el punto arqueológico se encuentra muy próximo a las dos brañas sobre las que tiene un claro dominio visual. Con la información disponible, no podemos afirmar con se-

guridad la relación entre los petroglifos de Tourón y este posible asentamiento, pero creemos necesario señalar que entre la totalidad de los petroglifos y el yacimiento existe una neta intervisibilidad. Este dato se pone de relieve si atendemos al emplazamiento del petroglifo de Nabal do Martiño desde donde el único punto visible de la estación es el lugar en el que han aparecido los restos cerámicos y por tanto probable emplazamiento del yacimiento.

La probable relación entre petroglifos y el lugar con cerámica podría sostenerse en que ambos elementos arqueológicos aparecen asociados a una misma cuenca, por otro lado, además de la proximidad, existe una nítida interrelación visual, al encontrarse el total de las rocas grabadas dentro del ámbito de visibilidad inmediata del yacimiento.

Pero cabe preguntarse por la posibilidad de que esta concentración de cerámica prehistórica pueda corresponderse con un asentamiento doméstico. Respecto a este tema queremos llamar la atención sobre la falta de un criterio, o al menos la ausencia de una explicitación sobre qué razones llevan a algunos arqueólogos a considerar como asentamiento doméstico o poblado un determinado sitio arqueológico, ya que no basta con una simple concentración de fragmentos cerámicos para considerar un yacimiento como asentamiento doméstico. Para poder aproximarnos a la posible funcionalidad de la concentración de cerámica de Tourón, me basaré en los resultados obtenidos por Méndez Fernández (1998) para la definición de los poblados de la Edad del Bronce, ya que dicho autor tiene en cuenta un buen número de factores para la definición de los asentamientos, por lo que lo consideramos como un procedimiento válido para aplicar a Coto das Sombriñas.

Méndez Fernández analiza las características edafológicas y paisajísticas en un radio fijo de 500 metros en torno a cada lugar de concentración de cerámica en la Serra do Bocelo. En los resultados del análisis se observa que el emplazamiento de las aldeas de la Edad del Bronce está fuertemente condicionado por la presencia de suelos cultivables y áreas de pasto para ganado. Como se verá en el apartado dedicado al espacio doméstico, los asentamientos de la Edad del Bronce se sitúan generalmente en planaltos situados en la sierra a media altura. Por lo tanto, los poblados han de situarse en lugares con tierras cultivables y con brañas dentro de la sierra. El problema de la zona de Tourón es la ausencia de tierras potencialmente cultivables en el entorno de los 500 metros. El área de la estación, y por lo tanto la zona en la que se encuentra la concentración de cerámica, se caracteriza por la presencia de fuertes pendientes, cuando los lugares en los que se localizan los asentamientos del Bronce se definen por las pendientes intermedias, a esto hay que añadir la abundancia y profusión de afloramientos rocosos, aunque este factor pudo haber variado con el tiempo en función de la profundidad del suelo.

En definitiva, debemos descartar, al menos provisionalmente, la posibilidad de que haya existido un asentamiento doméstico de la Prehistoria Reciente en Coto das Som-

briñas por la inexistencia de suelo cultivable. Debemos pues inclinarnos por pensar que la funcionalidad del sitio fuese otra, ya que, queda descartado el azar como causa de la presencia de la cerámica, puesto que los fragmentos parecen corresponderse con varios cacharros distintos y por la presencia de cristal de roca trabajado. Queda abierta la posibilidad, de que la concentración de material de Coto das Sombriñas se corresponda con un asentamiento estacional o incluso con un área de actividad ritual relacionada con la presencia de los petroglifos, pero por el momento estas afirmaciones son meramente especulativas a falta de más hallazgos de este tipo o incluso de una excavación que ayude a arrojar luz sobre el tema.

### *Distribución de los motivos*

Podemos sintetizar las características de la distribución de los motivos de la estación de Tourón como sigue:

1. Los dos petroglifos más complejos, Laxe das Cruces y Nabal do Martiño, se sitúan en las zonas más altas y con mayor visibilidad.
2. Los únicos petroglifos en los que círculos concéntricos y cuadrúpedos comparten panel es en los dos más complejos.
3. Los petroglifos situados en las zonas más altas son los que contienen la práctica totalidad de las representaciones de cérvidos.
4. Cuanto más complejo y/o más alto esté un petroglifo los cérvidos son de mayor tamaño.
5. Los paneles más sencillos se encuentran en las zonas más bajas.
6. Las figuras de cuadrúpedos se orientan en sentido ascendente en relación a la pendiente de las laderas. En cambio los dos petroglifos monumentales de Nabal do Martiño y Laxe das Cruces tienen la gran mayoría de los cuadrúpedos orientados en sentido descendente.

Basándonos en los datos expuestos procedemos a la elaboración del modelo de emplazamiento de la estación.

### *Modelo de estructuración espacial de Tourón*

En las siguientes líneas se trata de comprobar si el modelo estructural definido para la estación de Caneda es aplicable, o al menos es coherente, con el de la estación de Tourón. Para ello es necesario empezar por un definir las partes de las que se compone el paisaje de la estación y si es posible proponer una analogía con los anteriores grupos rupestres.

En la zona existen claramente dos paneles que destacan sobre el resto por su complejidad, caracterizándose éstos por su mayor tamaño, por la cantidad de motivos y por la variedad tipológica de éstos, a lo que hay que añadir que, una vez más poseen motivos exclusivos que no es posible registrar en otros grabados de la misma estación, los petroglifos a los que nos referimos son Laxe das Cruces y Nabal do Martiño. En ambos se representan escenas de caza pero con nítidas diferencias, estable-

ciendo una analogía serían equiparables a Pedra das Ferraduras y Chan da Lagoa respectivamente.

*Laxe das Cruces* se encuentra a menor altitud que Nabal do Martiño. Se representa una escena de caza en la que los ciervos siguen una formación ordenada, donde aparece una figura humana que captura a uno de los cuadrúpedos y en la que destaca un ciervo de mayor tamaño, con una cornamenta desproporcionadamente grande. Además es necesario destacar la presencia de dos ciervos en posición convergente en el extremo inferior derecho del panel que parecen representar el punto de llegada de los ciervos situados por debajo de los círculos y los pequeños cuadrúpedos situados por encima de dichas figuras. También, como motivos destacables, están las dos figuras situadas entre las astas del gran ciervo, ocupando una posición análoga a la de los idoliformes en otros grandes paneles como Pedra das Ferraduras o Laxe da Rotea de Mendo, por esta razón los interpretamos como posibles representaciones de la misma figura en los tres casos mencionados.

*Nabal do Martiño*: se sitúa en una posición topográfica superior. Se trata de un panel de menor complejidad que el anterior. En esta escena, los animales corren en dos direcciones opuestas, los situados a la izquierda del panel se dirigen hacia el NW yendo ladera arriba y los de la derecha se dirigen hacia el SE como siguiendo el camino que desciende hacia la cubeta en la que se encuentran los restantes petroglifos. Estamos por lo tanto ante dos grupos de animales en posición divergente. Por otro lado, hay que señalar la ausencia de un gran ciervo que destaque por su tamaño o forma de ejecución y por último, hay que hacer notar la ausencia de la figura del idoliforme u otra figura asimilable o interpretable como tal.

Como complemento a estos dos puntos principales tenemos un grupo de rocas en la parte central de la estación, en concreto en Coto das Sombriñas, que sirve como transición entre ambos, es decir, un lugar análogo al sector de As Canles en Caneda. En Coto das Sombriñas se localizan en diversas rocas cérvidos, combinaciones circulares y escenas de equitación, pero al igual que sucedía en As Canles los círculos concéntricos y los animales aparecen en rocas separadas, en oposición a los dos puntos principales en los que círculos concéntricos y ciervos comparten panel.

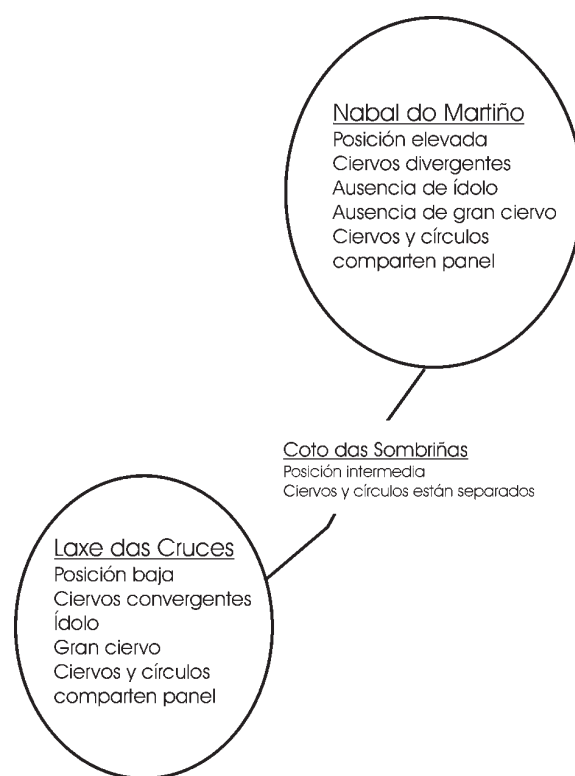


Fig. 4.20. Estructuración espacial de la estación de Tourón.

Por tanto podemos derivar de esto un esquema muy similar al de los anteriores grupos rupestres:

Nabal do Martiño	Laxe das Cruces
Posición elevada	Posición baja
Escena de acoso	Escena de caza
Ciervos divergentes	Ciervos convergentes
No ídolo	Ídolo
Ausencia de gran ciervo	Presencia de gran ciervo

Combinando los grupos rupestres de Caneda y Tourón se define un modelo organizativo que es compatible en los dos casos:

Lugar principal superior	Lugar principal inferior	Zona de transición	Zona periférica
Posición elevada	Posición baja	Entre los dos lugares principales	Posición periférica
Escena de caza o acoso	Escena de caza	Composiciones simples	Sin escenas
Ciervos divergentes o desordenados	Ciervos convergentes	Cuadrúpedos en fila o con distribución vertical	Sólo combinaciones circulares
Círculos concéntricos y ciervos comparten panel	Círculos concéntricos y ciervos comparten panel	Círculos concéntricos y ciervos en rocas separadas	Combinaciones circulares con cazoletas
Ídolo en posición periférica o sin él.	Ídolo en posición central	Sin ídolo	Sin motivos figurativos
Manadas de animales macho sin gran ciervo	Presencia de gran ciervo	Reducido número de ciervos	Sin ciervos

Una vez propuesto un modelo de estructuración espacial de los grabados en varias zonas del occidente gallego (Fig. 4.20), creo que es necesario profundizar en nuestro análisis e intentar una aproximación al posible sentido y significado de los espacios configurados por el arte rupestre, en especial la de Caneda y la de Tourón, que al disponer de numerosas escenas con motivos figurativos nos permite aventurarnos en un terreno cuando menos inseguro, pero en el que vale la pena adentrarse si pensamos que el estudio del arte rupestre debe contribuir al conocimiento de algunos aspectos de las sociedades que los crearon.

## 1.2. INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE DE LAS ESTACIONES RUPESTRES

Casi con toda probabilidad, la finalidad de los lugares con arte rupestre en la Galicia de Estilo Atlántico haya sido muy variada, aunque seguramente el tipo de actividades, en la mayoría de los casos, debió tener en mayor o menor medida cierta relación con la esfera de lo ritual. Como más adelante veremos el arte rupestre suele estar apartado, aunque no necesariamente alejado, de los asentamientos domésticos. Para ser más precisos, podemos decir que los petroglifos se sitúan en el ambiente silvestre y más concretamente, en la transición entre el espacio salvaje y el doméstico. Por su contenido, que al menos en los paneles con motivos figurativos alude claramente al tema de la caza y al de la guerra, podemos trabajar con la hipótesis de que las estaciones o sitios con grabados al aire libre fuesen áreas donde se pudieron haber llevado a cabo actividades de fuerte contenido simbólico relacionadas con el mundo del varón, de la caza y la guerra<sup>72</sup>. Aunque no es descartable que algunos lugares con grabados abstractos de los que, por el momento, no nos es posible conocer su contenido, hayan sido áreas rituales destinadas a otros grupos sociales como por ejemplo las mujeres. De todos modos es significativo que todos los paneles en los que el contenido se manifiesta de forma explícita aluden al tema de la caza y la guerra, y que el sexo de sus protagonistas o bien no se muestra de forma explícita o bien es claramente masculino, actualmente podemos constatar que no existe ninguna representación humana que presente atributos físicos que puedan considerarse femeninos<sup>73</sup>. Aunque quizás contemos con una excepción en el gran petroglifo de Laxe da Rotea de Mendo (Campo Lameiro), donde en su extremo meridional, parecen existir representaciones de dos figuras femeninas.

Hemos visto como en Tourón y en Caneda existía un complejo sistema de petroglifos que se organizaban en

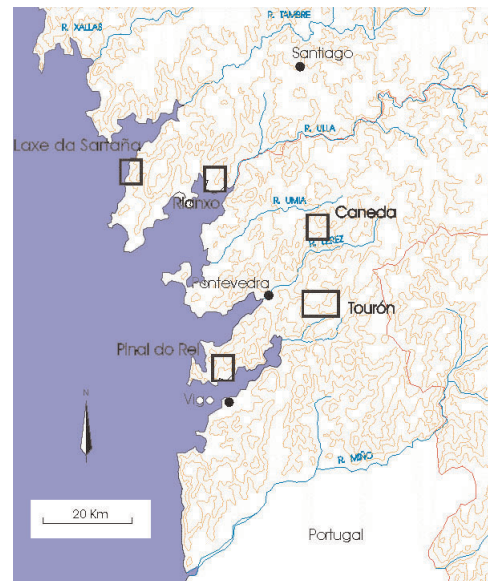


Fig. 4.21. Localización de las estaciones estudiadas con escenas de caza.

torno a dos cubetas, una superior y otra inferior con paneles que aludían a la misma temática: la caza.

En las cubetas superiores de las dos zonas (Nabal do Martiño y Chan da Lagoa respectivamente) se representan escenas en las que una figura o figuras humanas a pie o a caballo irrumpen en medio de una manada de ciervos lo cual parece provocar cierto desorden en el grupo de animales que tienden a dispersarse o que bien son reagrupados o conducidos por jinetes que se sitúan en los márgenes de las composiciones. En Chan da Lagoa o en Nabal do Martiño, los ciervos comparten panel con las combinaciones circulares pareciendo de este modo representar la cercanía física entre la braña o el rellano y los cuadrúpedos, que en su mayoría se orientan hacia el SW, es decir hacia el siguiente lugar en el que se concentran grabados rupestres, que en Caneda es el sitio de As Canles y en Tourón Coto das Sombrías. En estos dos sitios los paneles son más sencillos y en ambos casos los círculos concéntricos y los ciervos aparecen separados, coincidiendo de este modo con un alejamiento entre petroglifos y brañas. Mientras no nos acerquemos a la siguiente braña los cuadrúpedos no vuelven a compartir panel con los círculos concéntricos.

Aunque sin duda, el contenido de los petroglifos fue polisémico, podríamos interpretar parte de las estaciones rupestres más complejas como escenas y representaciones de estrategias de caza ritual, pero no por ello

<sup>72</sup> Entre los Sambia de Nueva Guinea en el tipo de "separación" se aparta a los jóvenes de su madre y se les lleva a un lugar del monte exclusivamente masculino. Se les somete a numerosas pruebas y brutales vejaciones (Gilmore 1994: 156).

<sup>73</sup> Sobre el tema del género en arte rupestre considero interesante el trabajo de Díaz-Andreu (1998). En este artículo la autora señala acertadamente las dificultades para definir el sexo y el género de las figuras humanas representadas en el Arte Levantino. Este problema se origina por la ausencia, en muchas ocasiones, de atributos sexuales primarios o secundarios, además a este hecho hay que añadir, como bien indica dicha autora, los prejuicios culturales que todo investigador posee.





Fig. 4.22. Paneles de Os Mouchos (Rianxo) (Fernández Castro et al. 1994).

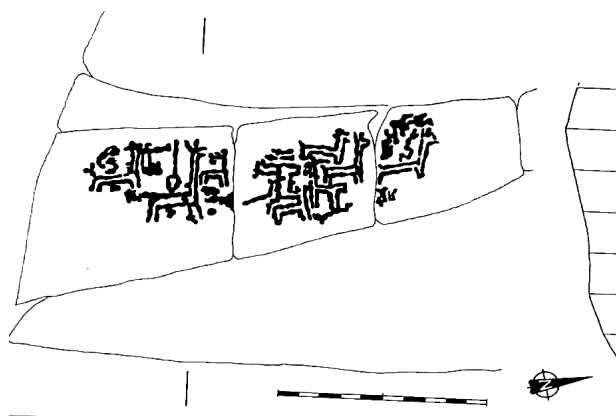


Fig. 4.23. Paneles de Os Campos en Rianxo (Peña Santos y Rey García 2001).

menos real, que muy probablemente tendrían lugar en las mismas zonas en las que aparecen dichos grabados. Es decir, que existiría una estrecha relación entre algunos niveles de significado de algunos petroglifos y las actividades rituales que tendrían lugar en su entorno, en otras palabras, es posible que no sólo hubiese existido una relación entre grabado y soporte, sino también entre paisaje, entorno y significado de las escenas.

En definitiva, una de las interpretaciones posibles sobre la finalidad de las estaciones de Tourón y Caneda-Fentáns, sería la de lugares de agregación de guerreros y cazadores, que llevarían a cabo ciertas actividades de carácter ritual y posiblemente iniciático. La correspondencia entre escenas grabadas y paisaje se comprueba, hipotéticamente, en que la posición relativa entre cuadrúpedos y los círculos concéntricos es la misma que entre los petroglifos y las brañas, que la dirección en la que se *mueven* los ciervos grabados coincide con las líneas de tránsito. Por último, habría que señalar una vez más los parale-

lismos iconográficos entre escenas de acoso de los animales con jinetes y escenas con idoliformes y caza con lanza de los ciervos. Pero, mencionado esto último, cabe preguntarse si estas dos zonas son un caso aislado en la comarca de Terra de Montes o si es posible volverlo a encontrar en sitios más distantes.

En análisis sobre la iconografía de la caza, habíamos visto, entre otras cosas, como la relación jinete, grupo de animales desordenado, escena de acoso, por un lado y ausencia de jinetes, grupo ordenado o convergente y presencia de ídolo y lanzas clavadas por otro, se repetía en un buen número de paneles repartidos por diversos puntos relativamente distantes de la Galicia Occidental como Terra de Montes, Península da Barbanza o Península do Morrazo, pero faltaba por comprobar si la estructuración espacial de las estaciones también se repetía tanto en el nivel iconográfico como en la distribución en el espacio. La primera dificultad con la que nos encontramos a la hora de comprobarlo es que los motivos figurativos no aparecen en todas las zonas y que las escenas de caza no son muy numerosas. En todo caso sí fue posible localizar una tercera zona que repite la estructura distributiva y la iconografía de Tourón y de Caneda-Fentáns, esta es la zona de Rianxo (Fig. 4.22 y 23).

Los petroglifos de la zona, de la que brevemente me ocupo en las siguientes líneas, se distribuyen fundamentalmente en torno a dos áreas. Una de ellas se sitúa en torno a una cuenca inmediata al mar en un lugar conocido como Os Mouchos y una segunda concentración de grabados se sitúa en torno a la cubeta de Os Campos situada en una cota superior con respecto a la anterior (Fig. 4.24). En principio, la zona reúne las características necesarias para poder realizar un análisis comparativo: posee motivos figurativos alusivos a la caza y los grabados se organizan en torno a dos cuencas<sup>74</sup>.

El conjunto de Os Mouchos, situado a una altitud inferior, está formado por unas 18 rocas decoradas con cérvidos, combinaciones circulares y escenas de equitación. Iconográficamente hablando, encontramos las características formales típicas del Estilo Atlántico, entre las que destacamos la ubicación de los círculos en cotas superiores con respecto a los animales, disposición diagonal de las figuras, etc. Los cuadrúpedos cuando aparecen a la misma altura se orientan en la misma dirección, pero cuando se orientan de forma opuesta los animales se distribuyen a alturas distintas de tal modo que, aunque su colocación es ordenada, en ningún momento se orientan de forma convergente. Por otra parte, en ningún caso aparecen animales con lanzas clavadas, con lo cual se cumple la norma de la incompatibilidad iconográfica entre escenas de monta y ciervos con lanzas clavadas.

Si nos dirigimos hacia la braña de Os Campos, rodeada por más de una veintena rocas grabadas, observaremos ciertas diferencias iconográficas con respecto al

<sup>74</sup> Los petroglifos de Os Campos serán estudiados basándonos en la publicación de Fernández Castro et al. (1994) ya que en la actualidad este conjunto está destruido en su práctica totalidad.

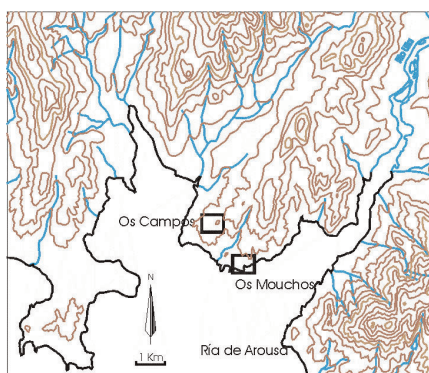


Fig. 4.24. Situación de las estaciones de Os Campos y Os Mouchos en Rianxo.

grupo anterior. Hay al menos dos casos en los que los cuadrúpedos se orientan de forma convergente, pareciendo incluso con los hocicos unidos; no se ha localizado ninguna escena de equitación y aparece un animal con una lanza clavada.

Aunque la estación de Rianxo no posee la complejidad iconográfica de Tourón o de Caneda-Fentáns, sí está regida espacial e iconográficamente por principios perfectamente compatibles, no hay que olvidar que las tres estaciones están formadas por un elevado número de rocas y llama la atención que en ningún caso se rompan los principios estructurales mínimos definidos para las estaciones rupestres complejas con temática cinegética. Por esta razón podemos proponer que en la zona de Rianxo pudo haber existido un área ritual análoga a las localizadas en Terra de Montes y que no sería descartable que en otras zonas, con una detenida prospección pudieran ser localizadas zonas de características similares, como por ejemplo en el entorno de Pinal do Rei (Península do Morrazo) o Laxe da Sartaña (Península da Barbanza).

Si realizamos una comparación entre las zonas de Tourón, Caneda-Fentáns y Rianxo podemos definir las siguientes características comunes a las tres:

1. Se organizan en torno a dos cubetas o brañas
2. Las escenas de equitación nunca aparecen en la misma cubeta que los cuadrúpedos con lanzas clavadas.
3. En las cubetas en las que aparecen ciervos con lanzas clavadas, los animales aparecen orientados de forma convergente.
4. Las cubetas en las que aparecen escenas de equitación, los animales aparecen orientados de forma divergente o desordenada.

Hasta aquí se ha tratado de desentrañar parte del significado de algunos de los petroglifos de Estilo Atlántico, así como la finalidad de los mismos. Creo que se ha demostrado que la disposición de los motivos en los paneles no es algo aleatorio y que la distribución de los petroglifos en el paisaje sigue cierta estructuración. Pero entre otras muchas cosas, falta por aproximarnos a la relación existente entre las comunidades de la prehistoria reciente y el

arte rupestre, y de qué forma los petroglifos contribuyeron a definir la territorialidad en la Prehistoria Reciente. Asunto del que nos ocuparemos en los apartados siguientes.

## 2. EL EMPLAZAMIENTO DEL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO EN GALICIA

En este apartado empezaremos por hacer un breve análisis sobre el emplazamiento del espacio doméstico de la Edad del Bronce, para luego abordar en profundidad el del arte rupestre y la relación entre ambos. Se trata en definitiva de elaborar un modelo de paisaje para la Prehistoria Reciente y definir el espacio que ocupaba el arte rupestre en dicho contexto.

### 2.1. EMPLAZAMIENTO DE LOS YACIMIENTOS HABITACIONALES: EL ESPACIO DOMÉSTICO

Si nuestro análisis del estilo de arte rupestre de Estilo Atlántico se fundamenta en aspectos formales y espaciales, para definir el emplazamiento en el paisaje de las rocas grabadas, es necesario sistematizar el patrón espacial y las características de los asentamientos habitacionales de las comunidades que grabaron y usaron las rocas, ya que, el emplazamiento es entendido en términos contextuales y, sin duda, la localización de los poblados es un factor que condiciona la ubicación de las áreas rituales. Para ello contamos con los trabajos desarrollados por varios investigadores especialmente a lo largo de las dos últimas décadas.

Como evidencia de asentamiento habitacional para la Edad del Bronce tenemos la presencia de poblados al aire libre ocupados episódicamente. Esta recurrencia en la ocupación de un mismo asentamiento tiene su reflejo en el registro arqueológico en lo que Méndez Fernández ha denominado Áreas de Acumulación de material, que poseen un patrón de emplazamiento muy característico. Estas áreas de acumulación, estudiadas en la Serra do Bocelo, se encuentran siempre en zonas de monte, y puntualmente se vinculan a brañas y a una zona llana apta para el cultivo por el sistema de rozas (Méndez Fernández 1994: 77-94).

Recientes trabajos de control arqueológico en obras públicas, como son la construcción de la autovía Rías Baixas, el oleoducto Coruña-Vigo, y la red de gasificación de Galicia, permitieron ampliar notablemente el número de yacimientos habitacionales de la Edad del Bronce. Gracias a las aportaciones de estos trabajos podemos definir un modelo de emplazamiento para estas comunidades, que viene a confirmar en gran medida lo expuesto para la Serra do Bocelo. Los asentamientos se localizan en pequeños llanos situados a media ladera o próximas a las zonas altas de las sierras, en raras ocasiones en áreas bajas de monte. Es necesario aclarar que en las comarcas costeras los asentamientos también se ubican en zonas

inmediatas al mar (Peña Santos y Rey García 1993 y Concheiro Coello y Gil Agra 1994), lo cual no contradice el modelo de emplazamiento propuesto, ya que éste no se define por la altitud a la que se encuentra, sino por el hecho de ocupar tierras de monte con suelos ligeros evitando las tierras de valle sin duda más pesadas. Con los datos de los que disponemos en la actualidad procedentes de estudios de impacto arqueológico en obras públicas<sup>75</sup>, que han cubierto un total de 2.250 km. lineales recorriendo todo tipo de relieve, suelos y comarcas de Galicia, estamos en posición de aseverar que las poblaciones de la Edad del Bronce se situaban en zonas de sierra o inmediatas a la costa, siempre sobre suelos ligeros de monte, ya que en la actualidad no se ha localizado ningún asentamiento habitacional en tierras de labradío frente a los 25 asentamientos que se sitúan bien en sierra, bien en suelos de monte próximos a la costa<sup>76</sup>. No cabría ya decir que los resultados sólo son válidos para ciertas comarcas, ya que, los 25 asentamientos se encuentran situados en zonas tan distantes como Ordes, Vedra o Santiago en el Norte de Galicia como en Pazos de Borbén, Verín o Mos en el Sur. El modelo de emplazamiento para los asentamientos domésticos es sin duda confirmada por los datos de los que disponemos para otras zonas como las penínsulas de la Barbanza o el Morrazo<sup>77</sup>. Dicho patrón sería también aplicable a los asentamientos de la Primera Edad del Hierro, lo cual no deja de ser significativo, ya que observamos dos continuidades de corren paralelas en el tiempo y que muy posiblemente pudieron estar conectadas, por un lado el patrón de asentamiento y por otro el estilo de arte rupestre, que no sufriría modificaciones, mantendría ciertas constantes entre los inicios de la Edad del Bronce y la Primera Edad del Hierro<sup>78</sup>.

La tecnología agrícola de la Edad del Bronce, implicaba la búsqueda de suelos ligeros y bien drenados propios de sierras, rechazando las tierras del valle más pesadas y cubiertas de densa vegetación arbórea, (Méndez Fernández 1998: 153-90). El sistema de rozas implica que al cabo de 2 ó 3 años el lugar ha de ser abandonado debido a la disminución de nutrientes y a la pérdida de la estructura agregada, provocando de este modo el consiguiente encharcamiento. Por esta razón el terreno no puede volver a ser cultivado hasta que transcurran de 6 a 9 años y recupere sus características iniciales, con el con-

siguiente desplazamiento del poblado en la procura de terrenos cultivables. La concentración de grupos de asentamientos no simultáneos en determinadas zonas hace pensar que las comunidades de la Edad del Bronce tenían una movilidad limitada a una determinada sierra en las que existirían áreas de ocupación recurrente, es decir, estaríamos ante un tipo de ocupación seminómada vinculada a un determinado territorio, donde la comunidad que lo habitaba se asentaba cíclicamente en las mismas áreas. Es en éste periodo cronológico cuando aparece lo que Criado Boado define como Paisaje Parcelado (1993:9-55).

Además de las denominadas tierras de monte, otro factor vinculado a los yacimientos habitacionales es la proximidad de brañas o turberas topogénicas. En un alto porcentaje de casos, los asentamientos parecen asociarse a este tipo de suelos tanto por proximidad como por poseer un claro dominio visual sobre los mismos. De todos modos, es necesario aclarar que en algunos casos, la formación del suelo brañoso en el fondo de cubetas asociadas a yacimientos habitacionales, es posterior a la ocupación de dichas zonas en la Edad del Bronce. Este factor podría ser utilizado para poner en entredicho la vinculación entre brañas y yacimientos de la prehistoria reciente. Pero, en todo caso, esta asociación es un hecho recurrente y comprobado, la razón de dicho vínculo muy posiblemente esté en la necesidad de ubicar los poblados en la proximidad de cubetas en las que se acumulase humedad y se produjese, en mayor o menor medida, un encharcamiento, lo cual posibilitaría el mantenimiento de pasto fresco durante el estío, independientemente de que esto implicase la formación de una braña.

La relación de los petroglifos con humedales y áreas de reserva de pasto se puede poner en relación con la importancia estratégica de estas zonas durante la Edad del Bronce y la Primera Edad del Hierro, ya que el mantenimiento de una cabaña de ganado vacuno habría requerido, incluso aunque ésta fuera de pequeño porte, el control de los humedales (Méndez Fernández 1991 y 1994). Este tipo de espacios, por lo tanto, devienen zonas de las que es necesario apropiarse en beneficio de un grupo o unidad doméstica particular. Por eso en el sur de Galicia suelen estar marcados en muchas ocasiones por concentraciones de petroglifos en sus alrededores. En cambio, no se han localizado restos de poblados de la época en

<sup>75</sup> Realizados por el Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais da Universidade de Santiago de Compostela y publicados en la serie TAPA números: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16 y 18. Los trabajos a los que nos referimos son las evaluaciones de impacto y seguimiento arqueológico realizados en la construcción de Oleoducto Coruña-Vigo, Autovía das Rías Baixas, Gasificación de Galicia y Plan Edílico.

<sup>76</sup> El número de posibles asentamientos de la Edad del Bronce es mucho mayor, pero en este recuento sólo contabilizo aquellos puntos con un alto grado de probabilidades de tratarse de un asentamiento doméstico, para ello tengo en cuenta que exista un número mínimo de fragmentos cerámicos y que se correspondan con varios cacharros distintos y que se asocien a estructuras tales como fosas o zanjas.

<sup>77</sup> Para el caso de la Península de Morrazo los datos han sido extraídos básicamente de la publicación de Peña Santos y Rey García (1993). Aunque hemos de aclarar que se le ha aplicado cierto filtro, que bajo mi criterio es imprescindible. Me refiero a que en el mapa de distribución y emplazamiento de los asentamientos domésticos han sido eliminados aquellos yacimientos que sólo cuentan con cerámica tipo Penha, pertenecientes a un momento cronológico anterior a la realización de los petroglifos que consideramos de la Edad del Bronce. Tampoco han sido considerados lugares de hallazgos descontextualizados.

<sup>78</sup> Entre los cambios fácilmente apreciables en el emplazamiento deberíamos destacar la aparición de las fortificaciones que parecen estar relacionadas con un incremento de la permanencia de los poblados, por otra parte en el terreno del arte rupestre, posiblemente este cambio en el asentamiento se correspondería con la aparición de diseños nuevos, como por ejemplo los cuadrúpedos y los laberintos.

las inmediaciones de las cuencas rodeadas de petroglifos. De hecho esta relación parece excepcional.

Todo esto supone un patrón de asentamiento estabilizado sobre zonas concretas, a las que muy posiblemente se restringía la movilidad de estos grupos. Esta movilidad se beneficiaría, asimismo, de la utilización de los recursos silvestres que el medio ofrecía, y que consistirían tanto en el aprovechamiento de la recolección vegetal como en la práctica de actividades cinegéticas. La importancia y realización de éstas últimas es destacada por su representación frecuente en el arte rupestre; aunque se confiera a estas representaciones una función prioritariamente simbólica, como parte de un aparato ideológico más complejo de exaltación de los 'valores' y actividades vinculadas a los varones adultos, parece difícil negar su función meramente práctica.

La movilidad supone un problema práctico considerable, ya que implica abandonar zonas de recursos, supuestamente estratégicos para y apropiados por una comunidad concreta. En este contexto, R. Bradley (1997, Bradley et al. 1994b), siguiendo las propuestas al respecto del antropólogo Cassimir (1992), ha propuesto interpretar el Arte Rupestre Atlántico como un procedimiento simbólico para marcar la existencia y propiedad de recursos de alto valor estratégicos para comunidades que, por disponer de un régimen de vida móvil, sólo accederían ocasionalmente a esos recursos. En estos casos, el problema práctico es doble: por un lado habría que hacer saber a individuos distintos (del mismo grupo o de grupos diferentes) que esos recursos pertenecían a una comunidad concreta; y por otro habría que comunicar a esos mismos u otros individuos dónde se encontraban y cómo encontrar esos recursos.

En todo caso, evitando por el momento profundizar más en el sentido socio-cultural del arte hasta que no hayamos integrado otros niveles y contextos, nos corresponde seguir y ampliar el análisis formal de los modelos espaciales que empezamos a entrever.

## 2.2. EMPLAZAMIENTO DE LOS PETROGLIFOS EN EL PAISAJE DE LA PREHISTORIA RECIENTE

A grandes rasgos, podemos dividir el emplazamiento general de los petroglifos de Estilo Atlántico, en grabados vinculados a monumentos salvajes o formaciones montañosas aisladas y en grabados asociados a sierras o territorios ocupados por comunidades.

### 2.2.1. La vinculación a monumentos salvajes

En una primera aproximación al emplazamiento del arte rupestre de Estilo Atlántico a escala amplia, podemos observar que sigue pautas que podíamos calificar, a grandes rasgos, de universal. Es un hecho comprobado que en

zonas tan distantes como Tindaya (Canarias) Mont Bego (SE de Francia) o Valcamónica (Lombardía) las mayores concentraciones de grabados se hallan vinculados a grandes formaciones naturales que destacan notablemente en el paisaje y que en diversas etapas de la prehistoria y de la historia sirvieron para significar el territorio.

En el caso gallego sobran los ejemplos de estaciones y de petroglifos aislados vinculados a monumentales formaciones montañosas que destacan por su tamaño, forma o ubicación. Así, a lo largo de toda el área de dispersión de los grabados de Estilo Atlántico, contamos con insculturas situadas en estos monumentos naturales o bien en sus proximidades: Monte Louro (Muros), O Pedroso (Santiago), Coto do Inferno (Tourón), Monte Castelo (Cangas do Morrazo), Monte Penide (Redondela), Monte da Guía (Vigo), Monteferro (Nigrán), Serra do Galiñeiro (Gondomar), Sta Tegra (A Guarda), A Zarra (Amoeiro), etc.

Si tomamos como muestra las estaciones que acabamos de citar, observamos que se trata de grupos de petroglifos de muy diversa complejidad, así tenemos modestos grabados en rocas aisladas y de cierta simpleza compositiva, como es el caso de Monte Louro, Monte da Guía, Monte Ferro, O Pedroso, Sta. Tegra y A Zarra, que en la práctica totalidad de los casos están formados por un escaso número de combinaciones circulares como ocurre en los cinco últimos casos y que en ocasiones se sitúan en la cima de la montaña o próxima a ella como es el de los tres últimos sitios.

Por otro lado encontramos grandes estaciones o agrupaciones de insculturas como en Tourón, Monte Castelo, Penide y Serra do Galiñeiro, donde dichas estaciones conforman conjuntos que ocupan espacios, en ocasiones de varios kilómetros, con gran variedad de motivos tanto abstractos como figurativos. Por lo que cabe preguntarse a qué es debida esta disparidad en la complejidad de las estaciones vinculadas a monumentos salvajes. La respuesta a esta cuestión podría estar, al menos en parte, relacionada con la distribución del espacio habitacional.

Si tenemos en cuenta el patrón de emplazamiento de los asentamientos de la Edad del Bronce, recordaremos que éste se localizaba en llanos situados en las zonas elevadas de la sierra donde existían extensiones suficientes de terreno para la práctica del cultivo por el sistema de rozas y puntualmente vinculado a cubetas que posibilitan la formación de zonas húmedas en el fondo. Al analizar los lugares en los que se encuentran los petroglifos sencillos vinculados a monumentos salvajes, vemos que este tipo de extensiones llanas en altura son inexistentes en la mayoría de los casos (salvo O Pedroso y A Zarra)<sup>79</sup>. En realidad se trata de elevaciones carentes de planaltos donde predomina el relieve escarpado, son sitios alejados de las formaciones serranas y por lo tanto distantes con respecto

<sup>79</sup> Hay que señalar que estas dos estaciones se encuentran fuera del área de máxima concentración de grabados rupestre de Estilo Atlántico, factor que hay que tener en cuenta a la hora de analizar la mayor o menor complejidad de las estaciones, ya que en una comarca en la que el arte rupestre es muy escaso una simple roca con un par de combinaciones circulares puede ser considerado un petroglifo complejo.



a los lugares de ocupación y de los poblados de la época, no sería imposible, por tanto, interpretarlos como tierra de nadie o lugares neutrales, apartados de los posibles territorios ocupados por las distintas comunidades, aunque en todo caso supondrían un punto de referencia en el paisaje.

### 2.2.2. Los sistemas de estaciones

En términos generales la gran mayoría de las estaciones se sitúan en zonas de monte, pero muy cerca del lugar de transición con el valle, dedicado en la actualidad a usos intensivos, mientras que en la zona de monte se dedica, actualmente, a usos extensivos o simplemente se halla abandonado. En un piso superior al del emplazamiento de los petroglifos, se encuentran las laderas y líneas de tránsito que comunican las zonas bajas con las zonas altas, en cuyas altiplanicies se encuentran las brañas y los vestigios de asentamiento de comunidades de la Edad del Bronce y castros de la Primera Edad del Hierro.

Nos encontramos pues, con un grupo de estaciones que sirven de *frontera* entre dos paisajes que se podrían definir como opuestos o simétricos. Por un lado el paisaje tradicional con la población localizada en el valle, lugar en el que están los campos de cultivo y las zonas de pasto más importantes en las márgenes de los ríos; por encima de la aldeas se encuentra el monte, área de usos extensivos en la que, hasta un pasado reciente, se practicó el cultivo por el sistema de rozas y que actualmente se sigue utilizando como lugar de reserva de pasto en las brañas, especialmente para ganado en régimen de semilibertad. Por el otro el paisaje de la Prehistoria Reciente, cuya descripción se hace a la inversa. Los lugares de habitación se encuentran en los planaltos situados en las zonas altas del monte o en los rellanos a media ladera, si descendemos nos encontramos en las laderas del monte que comunican los asentamientos con las tierras bajas del valle y en el las zonas de transición entre las zonas bajas del monte y las zonas altas del valle encontraríamos los petroglifos.

Tenemos entonces el espacio de los petroglifos en un punto liminal o de división entre el área de ocupación en la Prehistoria Reciente y el área que en principio estaría desocupada. Este carácter de límite o de entrada a un supuesto territorio se ve resaltado por el hecho de que los paneles se hallan orientados hacia el exterior del territorio, es decir, orientado para ser visto por el que entra o asciende hacia la sierra.

En mi opinión y tras un detallado análisis de la visibilidad y emplazamiento de lo petroglifos, queda clara la desvinculación directa entre extensiones potencialmente cultivables por el sistema de rozas y los petroglifos. En ocasiones estos llanos con suelos ligeros se encuentran muy próximos a las estaciones con petroglifos, como es el caso de Rego Novo (Amoedo) y el llano de Chan de Espiñeira, pero la relación visual es totalmente nula, los petroglifos poseen un dominio visual sobre la cubeta más próxima y sobre las sierras tanto cercanas como lejanas,

pero la configuración del relieve local impide la visión de estos llanos y de buena parte de las laderas de la sierra en la que se encuentra dicha estación. Obviamente es posible que exista algún caso en el que se pueda registrar un petroglifo asociado a potenciales tierras de cultivo, pero la tendencia es clara a excluir esta relación.

#### *Grandes estaciones y estaciones pequeñas: la articulación del paisaje*

Una vez analizado el emplazamiento general de las estaciones, es necesario distinguir dos tipos de estaciones que no sólo difieren en su complejidad, sino también en su emplazamiento. Los dos tipos de estaciones serán definidas como **grandes estaciones y pequeñas estaciones**.

Como ejemplos de grandes estaciones podríamos incluir las de Caneda, Lombo da Costa y Tourón en la comarca de Terra de Montes. Observamos que, en términos generales, a cada territorio le corresponde un lugar con una especial concentración de petroglifos y un conjunto de estaciones de menor entidad. Así mismo, es en las grandes estaciones donde se concentran los petroglifos que merecen el calificativo de monumentales, tales como Laxe das Rodas, Laxe das Ferraduras, Nabal do Martiño o Laxe das Cruces. Recordemos, por ejemplo, que en Serra Castrelada la estación de Tourón, con cerca de veinte petroglifos, destacaba sobre las estaciones vecinas como Campo de Cuñas o Porteliña da Corte con sólo una roca cada una. En las siguientes líneas definiremos las diferencias entre estos dos tipos de estaciones.

*Grandes estaciones.* Se ubican en rellanos de cierta amplitud en una posición dominante sobre los valles. Este tipo de emplazamiento, si bien se encuentra en algunas estaciones pequeñas, en las estaciones grandes es una constante. Asimismo, otra de las diferencias fundamentales con las estaciones pequeñas es su grado de visibilización o capacidad para ser visto a cierta distancia. Como ya habíamos visto en la estación de Caneda y en la próxima de Lombo da Costa, estos conjuntos se situaban en el límite del escarpe del cañón del río Lérez, que aprovecha una falla que va a morir en la ría de Pontevedra. Esta posición respecto al relieve permite que sean zonas visibles a larga distancia. Un caso muy similar es el de la estación de Tourón situada en el límite septentrional de otra falla por donde, en su tramo final, discurre el río Tea.

Es en las grandes estaciones donde se concentra un mayor número de petroglifos, que en el caso de Lombo da Costa, en Chan da Lagoa o en Chan da Balboa (Caneda), se disponen circundando una zona llana, que en los dos últimos casos se corresponden con una braña. El hecho de encontrarse rodeando una braña, introduce una cuestión importante y es la posibilidad de que los grabados rupestres hayan servido para delimitar zonas de pasto, que en las brañas se hacen especialmente interesantes, ya que las turberas suponen áreas de reserva de pasto, incluso en épocas estivales o de sequía como ya hemos visto. Pero

también quisiéramos destacar que no todas las brañas situadas en zonas de arte rupestre al aire libre se encuentran asociadas o rodeadas por petroglifos. En la zona de Monte Arcela (Cotobade), nos encontramos con que sólo una de las estaciones, Chan das Latas se encuentra en las proximidades de una braña. En Serra Castrelada (Ponte Caldelas), las grandes brañas se sitúan en los planaltos de la sierra, donde no hay petroglifos y sólo en Tourón encontramos dos pequeñas cubetas. Pero quizás uno de los casos más claros lo tengamos en la estación de Amoedo, donde anteriormente se definía un modelo de emplazamiento asociado a brañas. En esta estación podemos observar como eran las pequeñas brañas situadas a media ladera las que se encontraban asociadas a petroglifos, en cambio en la braña de Valongo, sin duda la de mayor extensión, no se han localizado petroglifos en su entorno cercano. ¿Cuál es pues la diferencia entre las brañas asociadas a petroglifos y las que no lo están?

Para responder a esta cuestión, podemos tomar como ejemplo la zona de Caneda. Como ya señalamos en su momento, existen tres brañas, dos asociadas a petroglifos y una tercera, Chan do Salgueirón, sin grabados. Mientras esta última cubeta se encuentra en una zona hundida, rodeada de lomas que impiden la visión de la misma a larga distancia, las brañas de Chan da Lagoa y Chan da Balboa, al situarse en rellanos a modo de “balcón” a media ladera que facilita un dominio visual bastante amplio y a larga distancia, a esto se podría añadir que es desde los petroglifos más complejos, como los dos principales de Chan da Lagoa y Pedra das Ferraduras, desde donde la visibilidad es especialmente amplia. Este es el mismo factor de emplazamiento que encontramos en el conjunto de Tourón o en Lombo da Costa, pero en este último caso sin la presencia de brañas.

Con la información que nos aporta la interpretación del paisaje de las grandes estaciones, podemos deducir que, al menos en algunos casos, no es la presencia de la braña la que propicia la concentración de petroglifos, sino que es la existencia de una forma escalonada en el relieve, con una superficie más o menos amplia y plana con un emplazamiento en el terreno que le permite una visibilidad sobre el entorno a larga distancia<sup>80</sup>.

Como hipótesis de trabajo, se abre la posibilidad de al menos una triple finalidad para los petroglifos. Por un lado, por su posición con respecto a las sierras donde se encuentran los asentamientos, pudieron servir de **delimitadores de un territorio** por el que se desplazarían las comunidades seminómadas vinculadas a éste (Fig. 4.25, 26 y 27). Otra posible finalidad sería la de **apropiarse de zonas de reserva de pasto**, que en momentos de sequía estival podría generar cierta competencia entre los distintas comunidades. Pero estos dos factores, no explican

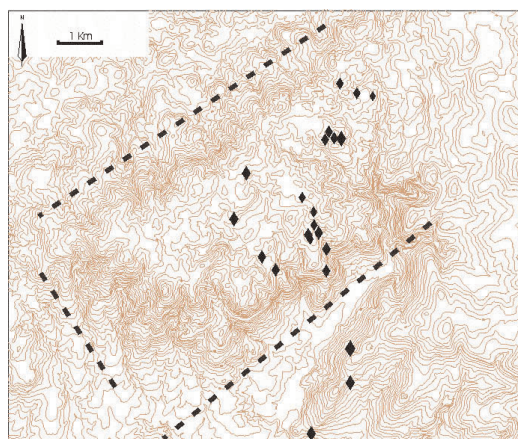


Fig. 4.25. Serra do Bocelo. Distribución de las Áreas de Acumulación. Las líneas discontinuas indican los límites de un hipotético territorio.

la presencia de grandes concentraciones de arte rupestre en lugares donde no se detecta la presencia de brañas o donde las brañas de mayor amplitud aparecen sin petroglifos restringiéndose éstos a otros lugares. Por lo que como tercera finalidad para estas grandes estaciones, proponemos como hipótesis la posibilidad de haber servido de **lugares de agregación**<sup>81</sup>. Las razones que nos conducen a proponer esta hipótesis interpretativa para las grandes estaciones son las siguientes:

1. Se encuentran en zonas llanas de cierta amplitud, que permiten la presencia de diversos grupos humanos y el desarrollo de actividades intergrupales



Fig. 4.26. Los posibles territorios en las sierras prelitorales meridionales

<sup>80</sup> El emplazamiento en escalones tectónicos de los petroglifos ya es mencionada por Vázquez Rozas (1993: 69-76), pero arguye razones de abundancia de superficies de granito, visibilidad sobre el valle y por ser la más alta área transitable, factores que, como veremos, sólo coinciden en parte con los propuestos en el presente estudio.

<sup>81</sup> En J.M.Vázquez Varela (1990), ya se apunta la posibilidad de que los grandes petroglifos de armas pudiesen ser lugares de agregación.

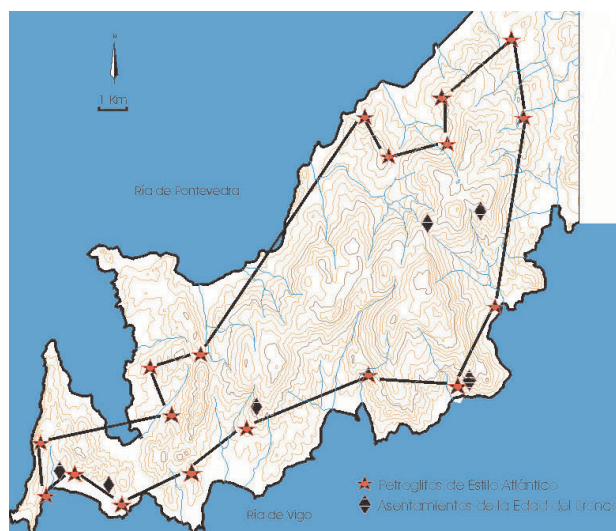


Fig. 4.27. Distribución de posibles asentamientos y petroglifos de Estilo Atlántico en la Península do Morrazo (Rías Baixas).

tales como intercambios de diverso tipo, actividades rituales en los que se requiere cierta amplitud de espacio como son las representadas en los petroglifos: caza, doma o monta de caballos, etc.

2. Por su emplazamiento posibilitan el ser divisados e individualizados en el paisaje desde largas distancias y por lo tanto desde los hábitats distantes.
3. La ubicación en puntos liminales, con respecto a los posibles territorios también favorecería la carácter de lugar de contacto entre distintas comunidades.
4. La presencia, en ocasiones, de brañas o zonas de pasto favorece su condición de lugar de agregación de comunidades donde la posesión de ganado, pudo tener cierta importancia, no sólo en el plano subsistencial, sino también como indicador de una posición social.

### 2.3. LA FORMACIÓN DE TERRITORIOS

Si se analiza desde una perspectiva regional la distribución de yacimientos habitacionales y petroglifos (que constituyen el registro principal y casi único, salvo ocasionales hallazgos de enterramientos) de este periodo, se comprueba que su localización no es continua, sino que se concentran en sectores concretos de la geografía. Como hemos definido anteriormente, el análisis geográfico detenido de la distribución de asentamientos de la Edad del Bronce muestra que éstos se ajustaban a ciertas zonas separadas unas de otras, que se pueden entender como territorios sociales distintivos. Dentro de cada uno de ellos, la localización de petroglifos y asentamientos tienden a ocupar espacios distintos y opuestos dentro de cada una de estas zonas.

En la actualidad se podrían definir varios 'territorios' de este tipo: el Bocelo sería uno dentro del área constituida

por la cuencas altas del Tambre y del Ulla (Fig. 4.25); en tierras de Santiago se han definido: la zona de Nemenzo, la zona de Brins y las tierras altas de Ames; y finalmente, en la zona prelitoral de la provincia de Pontevedra, tendríamos dentro de una superficie total de 1400 km<sup>2</sup> que en la actualidad empezamos a conocer bastante bien, no menos de seis zonas de este tipo que se corresponden con: tierras altas de Campo Lameiro-Moraña, Monte Arcela (en las tierras altas de Cotobade), Serra da Castrelada (en las tierras altas de Ponte Caldelas), Pazos de Borbén, sierras prelitorales de Vigo, como en la sierra de O Mauxo, tierras altas de la Península de Morrazo e incluso las sierras meridionales del Valle del Miñor que podría enlazar con los planaltos de Oia tan abundantes en grabados al aire libre (4.26). Este último grupo de sierras meridionales es el que más nos interesa ahora porque engloba algunas de las zonas más importantes del arte rupestre gallego de Estilo Atlántico. En cualquier caso debemos hacer notar que la abundancia de datos nos ofrecen casos distintos y sin embargo semejantes, lo cual no sólo confirma el modelo, sino que nos permite ver que no se trata de un fenómeno circunscrito al litoral sur de Galicia y a las especiales condiciones geográficas de esa zona en la que predomina el relieve compartimentado.

Como se ha planteado en otras ocasiones (Santos Estévez 1998a,b, Santos Estévez y Criado Boado 1998) en cada una de estas zonas se conformaba un territorio social distintivo, ocupado por una misma unidad política de carácter supralocal constituida por uno o varios grupos domésticos más pequeños. Estos grupos variarían de residencia periódicamente, pero volviendo siempre sobre los mismos espacios de asentamiento dentro del conjunto que conforma cada zona o territorio.

Encontramos un asentamiento doméstico limitado a ciertos territorios aislados y humanizados que permanecen rodeados de un espacio silvestre, espeso y de difícil acceso (Fig. 4.28). Dentro de los territorios, en cambio, se dispone de cuencas aptas para el pastoreo y el asentamiento, rodeadas de terrenos aptos para el cultivo de rozas; la actividad doméstica se ciñe así a círculos cerrados (las cubetas) que forman parte de un círculo mayor (el territorio). Entre esos círculos se establecen líneas que los comunican entre sí y los integran en una red de circulación mayor, de conformación circular y, seguramente, cíclica. En los límites del círculo territorial, en los bordes escarpados de la unidad de relieve, se encuentran los pasos naturales que constituyen, de hecho, los umbrales oportunos para comunicarse con otros territorios de este mismo tipo y/o, simplemente, acceder a la espesura silvestre.

Los poblados están en el centro; generalmente no disponen de petroglifos, o al menos de grabados notables, en sus alrededores; lo que semantiza el terreno en las zonas del asentamiento parece ser ante todo el propio poblado; por lo que hemos visto, también habrían existido en estos puntos sistemas de parcelación del suelo consistentes en zanjas lineales que se em-



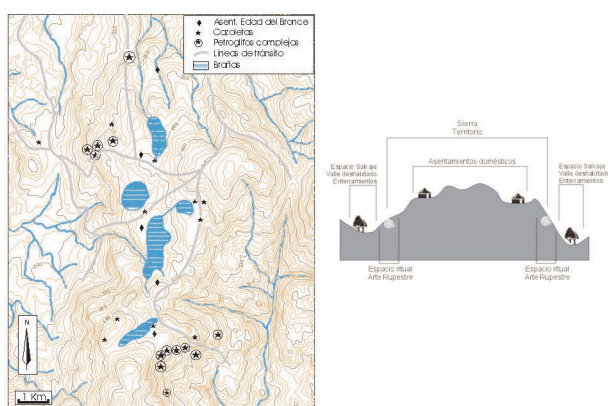


Fig. 4.28. Territorio de la Prehistoria Reciente en Roza de Mateo-Morania en el oeste de Campo Lameiro. Izquierda: distribución de los asentamientos domésticos, brañas, petroglifos complejos y cazoletas. Derecha: perfil ideal de un territorio de la Prehistoria reciente.

piezan a localizar ahora y que terminarían de semantizar el entorno y de imponerle un orden doméstico. Los enterramientos, en cambio, están en la periferia, en el bosque, en lo bajo, oculto y silvestre: las necrópolis de cistas descubiertas se localizan en este tipo de terrenos, alejadas de la zona doméstica en lo que actualmente son tierras aptas para el cultivo (Ruiz-Gálvez Priego 1998: 159); manifiestan con claridad una estrategia de invisibilización (sino ocultación) de la muerte que se concreta en unas construcciones invisibles (cistas, fosas) en un espacio oculto (lo frondoso), y que es el contrapunto total de las estrategias de visibilización de lo doméstico<sup>82</sup>. Dentro de esta organización territorial, los grabados rupestres son el artificio que marca ahora la división entre el monte y el valle, y marcaba la división prístina entre espacio habitable, doméstico y culturizado y el espacio frondoso, silvestre y funerario.

En todos los puntos significativos de los territorios superiores se encuentran petroglifos señalando las cubetas principales, las líneas que las comunican y los umbrales exteriores. En los lugares más importantes, se encuentran también las estaciones más importantes. Algunas de éstas se localizan vinculadas a los espacios centrales y otras a umbrales exteriores; en ambos casos pueden (o parecen) haber sido un lugar liminal y de contacto, fuese entre los diferentes grupos domésticos de un mismo territorio, o fuese entre los grupos supralocales de territorios diferentes; en estos lugares significativos, marcados por concentraciones de petroglifos relevantes, se formarían así áreas de agregación.

La hipótesis sobre la existencia de territorios sociales en la Prehistoria Reciente puede ser corroborada por la existencia de tendencias estilísticas bien marcadas a escala local. Da la impresión de que las grandes tendencias estilís-

ticas que se superponen a varios territorios de una misma gran comarca geográfica, sirvieran para identificar una unidad supralocal de mayor nivel que la existente en cada territorio singular, que por abreviar podemos denominar tribu, pues es como se llama en la literatura antropológica.

Este modelo territorial propuesto para la Edad del Bronce en Galicia podría ser aplicado, con ligeras modificaciones, a la Primera Edad del Hierro, cuando se ocupan las áreas serranas, este modelo de emplazamiento no se rompe definitivamente hasta los siglos V o IV con la aparición de castros en los valles durante la Segunda Edad del Hierro. Para poder comprender el sistema de territorialidad de la Prehistoria Reciente, podríamos tomar algunos aspectos el Modo de Producción Doméstico formulado Sahlins (1983), para un tipo de sociedad más simple, pero que en la Edad del Bronce aún se conservan algunos de sus características. los principios definidores del mismo se basan en los siguientes fundamentos:

- Segmentación
- Autonomía (tendencia a eliminar relación de dependencia con los vecinos)
- Relaciones centrífugas
- Las unidades de producción y de consumo son los hogares o grupos domésticos
- División sexual del trabajo
- No producen excedentes porque no comercian por necesidad. Cada grupo produce lo que necesita.

Son en definitiva una serie de estrategias encaminadas a posibilitar la autonomía total de unas comunidades respecto a otras. "Dicho de otro modo, la economía primitiva tiende a cerrar a la comunidad sobre sí misma y el ideal autárquico se distingue de otro, del que es medio, el ideal de independencia política." (Clastres 1987: 196). Lo cual produce la autarquía política y subsistencial no impide, por ejemplo, las relaciones de parentesco (intercambio de mujeres) o las alianzas bélicas, a lo cual añadiríamos el comercio de bienes de prestigio (Ruiz-Gálvez Priego 1995), que en el caso de la Península Ibérica viene atestiguado por la cultura material y para el caso concreto de Galicia las estrechas similitudes del Arte Rupestre de las Islas Británicas.

Pero la división territorial e independencia política no impide algún tipo de organización supralocal, propiciadas entre otras razones por la necesidad de relaciones de parentesco y por alianzas forzadas por la presencia de enfrentamientos bélicos constantes. Las relaciones amistosas, de intercambio, sólo se desarrollan, siguiendo a Clastres, entre grupos próximos. En el marco de la alianza, el intercambio de mujeres reviste una evidente importancia política, el establecimiento de relaciones matrimoniales entre grupos diferentes es un medio de sellar y reforzar la alianza política con el fin de enfrentarse en las mejores condiciones a los inevitables enemigos.

<sup>82</sup> También se ha planteado la posibilidad de que algunos petroglifos hubiesen tenido como finalidad el indicar la ubicación de enterramientos en la Edad del Bronce (Bóveda Fernández et al. 2000).



Vemos pues, que si la guerra es un medio más para mantener la independencia y la fragmentación, también lo es para establecer alianzas entre grupos vecinos y para consolidar las elites de guerreros que poseerían el privilegio de acumular prestigio a través de la guerra. En los siguientes apartados, al analizar la distribución de los petroglifos de contenido armamentístico, veremos como existen regularidades a escala regional, lo cual puede ser interpretado como producto de la existencia de estructuras sociales que englobarían a grupos de territorios y que dichas estructuras supralocales pueden estar relacionadas de un modo u otro con *alianzas* de tipo guerrero a juzgar por el contenido de los petroglifos. En todo caso no contamos todavía con la información suficiente como para valorar el carácter de estas estructuras, pero sí considero que es posible apuntar su probable existencia.

## 2.4. POSIBLES ESTRUCTURAS TERRITORIALES SUPRALOCALES

Hasta ahora habíamos visto como los paneles seguían, hasta cierto punto, una distribución reiterada e intencionada, que las rocas grabadas de las estaciones poseían una distribución coherente y que a su vez las estaciones parecían acotar espacios que dimos en llamar territorios. Estos territorios podrían estar ocupados por una o varias comunidades, de las cuales desconocemos su grado de integración, puesto que podría basarse en relaciones de parentesco o algún tipo de estructura jerárquica propia de sociedades de jefatura (Kristiansen 2001). Aún así, cabe preguntarse si podría existir una organización territorial superior a la definida hasta el momento, es decir, algún sistema que integrase varios territorios. Por esta razón considero que puede ser útil el análisis de posibles regularidades en la distribución de los petroglifos a escala comarcal.

Vázquez Rozas (1997) sostiene que la distribución de los petroglifos con armas se caracteriza por dos tendencias en lo que a situación geográfica se refiere: que en cada comarca se concentran en una sola estación o en dos muy cercanas y por que aquellos grupos más espectaculares se localizan en los límites de dispersión de los petroglifos.

Este último punto no es del todo exacto, más bien habría que decir que los grupos más espectaculares parecen ubicarse en los límites del área de mayor concentración de petroglifos y no en el límite de dispersión, ya que, los grabados siguen apareciendo más allá de los grandes petroglifos de armas en lugares tan distantes como Ferrol, Monforte o Allariz y que, por otro lado, composiciones sencillas de armas se sitúan en posiciones más periféricas que otras más complejas, como ocurre en el caso de Monte da Laxe (Valença) y en el de Primadorno (Silleda). Pero sin duda la característica más llamativa sea la peculiar distribución por comarcas apuntada por Vázquez Rozas. Si observamos el mapa de dispersión de los petroglifos con armas, enseguida advertimos dos cosas: que este tipo de grabados se distribuyen por toda el área de máxima con-

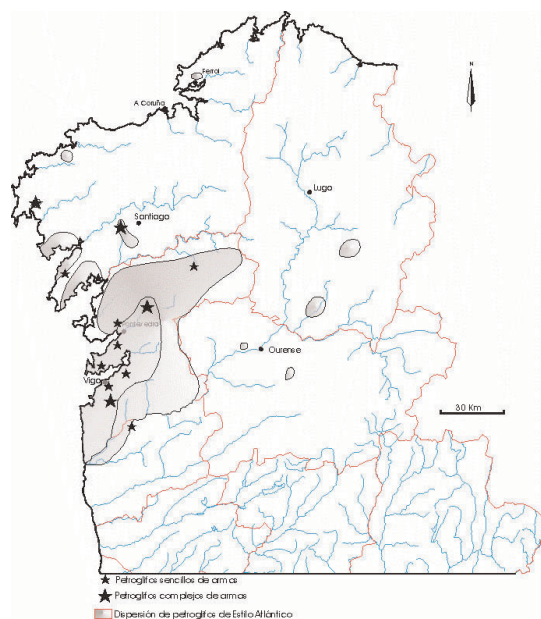


Fig. 4.29. Distribución de los petroglifos de armas y área de dispersión del arte rupestre de Estilo Atlántico.

centración del arte rupestre de Estilo Atlántico, y en segundo lugar que, esta distribución es uniforme, es decir, que existe cierta equidistancia entre las distintas estaciones si exceptuamos el entorno de Vigo (Fig. 4.29).

Para analizar la ordenación en el espacio de los petroglifos con armas procederemos a clasificarlos teniendo en cuenta su contenido temático y a su complejidad. Vázquez Varela (1990) advierte de la existencia de dos tipos de petroglifos, los llamados del tipo A de carácter más complejo, emplazados en sitios de amplia visibilidad y situados en lugares donde se puede concentrar una multitud humana, y el tipo B formados por pequeñas rocas que no destacan del conjunto natural en el que se encuentran. En mi opinión esta propuesta posee un carácter más intuitivo que sistemático, debemos aclarar que los petroglifos del tipo A entre los que se menciona el de Auga da Laxe o Castriño de Conxo, efectivamente poseen una mayor complejidad que otros como Primadorno o Poza da Lagoa, pero sin duda la visibilidad desde los mismos no cubre un campo más amplio, en todos los casos los petroglifos con armas, tanto los complejos como los sencillos, poseen un notorio dominio visual sobre el entorno, aunque no es mayor el de las composiciones más complejas que el de las sencillas.

Pero antes de entrar en el análisis de la distribución territorial de las armas grabadas debemos introducir unas breves notas aclaratorias en relación a este tipo de grabados y definir algunos conceptos y términos que vamos a manejar para el estudio de los distintos tipos de composiciones.

### 2.4.1. Los petroglifos de armas o de temática guerrera

En el Estilo Atlántico, el tema de la guerra nunca se presenta de una forma explícita, no se conocen representa-

ciones de combates ni siquiera de forma sugerida. Cuando aparecen figuras humanas, éstas forman parte de escenas de caza, con la excepción de Pedra das Ferraduras, que por el momento es el único caso registrado en el que se representa un guerrero sosteniendo un arma<sup>83</sup>. En términos generales, en los petroglifos de temática guerrera, el tema principal son las armas y no el combate.

## 2.4.2. Tipos de armas

Los tres tipos de armas representadas en los petroglifos son las espadas, los puñales y las alabardas. Pero las composiciones en el arte rupestre gallego suelen mostrar una serie de particularidades acerca del tipo de armamento representado que merecen algunos comentarios.

Un aspecto que llama la atención en estas composiciones es la ausencia de armas arrojadizas y hachas, éstas últimas tan abundantes en modelos metálicos. Esto indica que sin duda existió, por parte de los grabadores, una selección de los modelos a representar, la cuestión está en averiguar cuál fue el criterio que rigió dicha discriminación. Respecto a la ausencia de arcos y flechas, así como de lanzas obedece, posiblemente, a una concepción distinta de este tipo de armas con respecto a las grabadas en los petroglifos. Las lanzas parecen pertenecer al mundo de la caza, a juzgar por la presencia de éstas en las escenas cinegéticas, y en lo que atañe al arco, se desconoce por completo la presencia de éste en el arte rupestre, aunque, de haber sido usado, posiblemente se reservó, al igual que la lanza, para actividades venatorias. De todos modos la ausencia de armas arrojadizas en los petroglifos de contenido bélico, nos lleva a interesantes observaciones. Al igual que en la caza, donde parecen existir normas preceptivas para su práctica con el fin de favorecer lo que dimos en llamar *caza heroica*, en el campo de la guerra debió ocurrir un fenómeno similar, ya que los tipos de armas representadas son aquellas que implican un acercamiento de los adversarios, obligan al combate cuerpo a cuerpo, lo que se conoce como *lucha hoplítica*, esto entraría en consonancia con una sociedad de corte guerrero o heroico donde la guerra, más que como un medio, se concibe como un fin en sí misma o como actividad destinada a acumular gloria y legitimar de este modo la preponderancia y prestigio social del guerrero.

Por otra parte, se desconocen representaciones claras de hachas en el arte rupestre de Estilo Atlántico. El hecho de no aparecer nunca en contextos bélicos en lo que al arte se refiere, puede estar sugiriendo la posibilidad de que el hacha tuviese un uso restringido a labores meramente productivas como la tala, trabajo de madera u otros materiales o incluso el empleo de las mismas como objeto de cambio en ámbitos comerciales a modo de lingotes. Esto explicaría la abundancia de modelos metálicos y su total ausencia en el arte rupestre. Respecto a este tema, y para el periodo

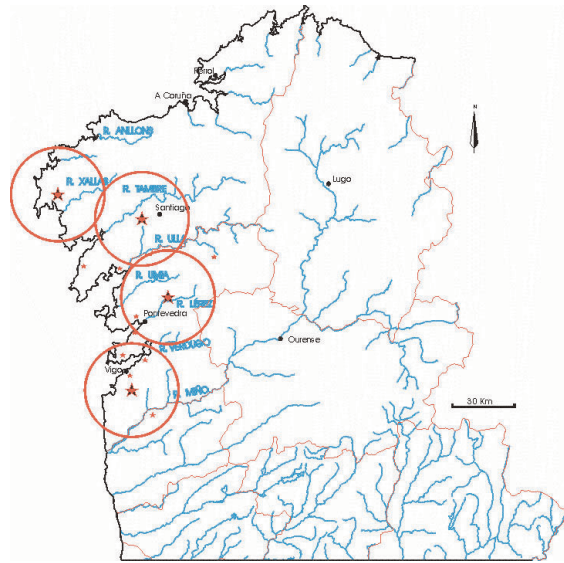


Fig. 4.30. Distribución de las estaciones de armas en posición activa (estrellas grandes), con sectores circulares en torno a las mismas, y armas en posición pasiva (estrellas pequeñas).

concreto del Bronce Final, E. Galán y M. Ruiz-Gálvez proponen la idea de que las hachas representan el “bronce en circulación”, mientras que las armas se asocian al mundo ritual (Galán y Ruiz-Gálvez Priego 1996: 161).

## 2.4.3. Tipos de petroglifos de armas

Se distinguen dos temas fundamentales en función de la posición de las armas representadas en los petroglifos, ésta puede ser pasiva o activa. Consideramos que un arma está en *posición activa*, es decir, que parece sugerir que está siendo empuñada, cuando es grabada en una superficie vertical o mínimamente inclinada y presenta la punta orientada hacia arriba. En términos generales, al igual que en las escenas de caza, la presencia del ser humano se sugiere, se representa con un tamaño muy reducido o simplemente se alude al mismo de forma muy indirecta. Por otro lado, denominamos como una *posición pasiva* cuando aparece en una superficie horizontal o cuando está en una vertical pero con la parte metálica hacia abajo, es decir, cuando su representación sugiere que el arma no está siendo usada.

Cabe distinguir dos tipos de petroglifos con armas en función del nivel del protagonismo de dichos objetos. Así tenemos composiciones en las que aparecen armas, desde el punto de vista meramente formal, como un elemento más del panel, aunque en ocasiones adquieran cierta preponderancia como es el caso de Pedra das Ferraduras y por otro lado tenemos los petroglifos cuyo motivo único o predominante son las armas, me refiero a Pedra das Procesións (Fig. 3.29), O Ramallal, Poza da Lagoa, etc. Como veremos la dispersión de los distintos tipos de paneles presentan una distribución significativa (Fig. 4.30).

<sup>83</sup> No incluimos los casos de Río Loureiro y de Monte Tetón ya que no se ajustan a las características formales del estilo que estamos tratando.

#### 2.4.4. Distribución de las estaciones de temática guerrera

Separados los distintos tipos de petroglifos con armas, podemos definir dos clases de estaciones. Por un lado están los grupos monumentales, este carácter monumental puede venir dado por la presencia de un sólo petroglifo con un panel de superficie muy amplia y/o por poseer numerosos paneles asociados, en este tipo de estación las armas suelen aparecer en posición activa y normalmente presentan tres tipos de diseños: “escutiformes”, alabardas y puñales. Dentro de este grupo están los conjuntos de Pena Ancha, Castriño de Conxo, Caneda-Fentáns y Auga da Laxe. Por otro lado tenemos los petroglifos más sencillos, en rocas a ras del suelo, con armas en posición pasiva, y con uno o dos tipos de armas y en ningún caso los llamados “escutiformes”, dentro de esta clase están las restantes estaciones: Primadorno, Monte da Pena, Laxe da Chan, Poza da Lagoa y Monte da Laje. Teniendo en cuenta estas diferencias vamos a analizar, en un principio, la distribución de estaciones monumentales y/o en posición activa y las sencillas por separado.

Habíamos visto que los petroglifos de armas de la Edad del Bronce se distribuyen de forma más o menos uniforme por toda el área que ocupa el arte rupestre de Estilo Atlántico, si reparamos en el mapa de situación de las estaciones complejas, observamos que siguen ocupando aproximadamente la misma área y que su distribución continua siendo uniforme manteniendo cierta equidistancia.

En principio, esta distribución tan uniforme de los petroglifos de armas en general y de los petroglifos complejos de armas y/o en posición activa en particular, nos va a servir para plantear la posibilidad de la existencia de cierta territorialidad a escala comarcal. Pero veamos de qué modo el estudio de las regularidades espaciales a gran escala nos pueden ayudar a definir organizaciones territoriales.

La distancia lineal entre las estaciones de Pena Ancha (Dumbría) y Castriño de Conxo (Santiago) es de unos 45 km., por lo tanto a escasos kilómetros al NW del río Tambre tendríamos un área aproximadamente equidistante entre ambas estaciones, es decir a 22,50 km. de ambos sitios rupestres. Si trazamos un área circular con su centro en Castriño de Conxo y con una longitud de radio equivalente a la mitad de distancia entre estas dos estaciones, vemos como los límites de dicha área se corresponde con una comarca natural definida por una depresión situada entre los ríos Tambre y Ulla y cuyos límites occidentales coinciden con las desembocaduras de dichos ríos y el inicio de otra comarca distinta: la de Barbanza.

Si realizamos la misma operación entre Castriño de Conxo y Caneda (Campo Lameiro) vemos que la distancia entre ambos sitios es de 36 km. lineales. Un punto equidistante entre ambas estaciones se sitúa en el entorno de

A Estrada, es decir, en el límite entre el borde de la citada cuenca santiaguesa (Tambre-Ulla) y el inicio de la zona de Terra de Montes en cuyo centro se sitúa la estación de Caneda-Fentáns. Si describimos un área circular con un radio equivalente a la mitad de la distancia entre ambas estaciones, 18 km., dicha área abarca toda Terra de Montes y cubre una zona cuyos extremos coinciden con límites naturales, al Oeste con Monte Castrove y la Depresión Meridiana que la separa de la comarca de O Salnés y O Morrazo, al Este con la barrera montañosa de la Dorsal Meridiana y al sur coincide con el río Oitavén donde comienzan las cuencas tributarias del río Miño.

Trazando una línea recta entre Caneda-Fentáns y el grupo de Mogüelos-Laxe da Chan podemos saber que la distancia intermedia entre ambos es de 18 km. y se sitúa en el trecho de la Depresión Meridiana comprendido entre la ciudad de Pontevedra y el extremo norte de la Ría de Vigo, es decir, una vez más un accidente natural, que en esta ocasión sirve para separar la Península do Morrazo.

Por último, el punto equidistante entre Auga da Laxe (Gondomar) y Caneda-Fentáns sería el río Verdugo a 24 km. lineales de ambas estaciones y que separa la Terra de Montes de la margen sur de la Ría de Vigo y el Baixo Miño, comarca que limita al sur con el río del mismo nombre.

Parece claro que las principales estaciones de armas se distribuyen por el territorio a intervalos más o menos regulares, lo cual no deja de ser sorprendente dada la irregularidad del relieve gallego. Las distancias entre las estaciones complejas son de 45, 36 y 36 km. respectivamente. Curiosamente la distancia entre estaciones es más larga en aquellas zonas en las que la densidad de petroglifos es menor y más corta en aquellas que la densidad es mayor. La existencia de estas regularidades no es comprensible sin la presencia, de un modo u otro, de cierta estructuración que afecta al conjunto de las estaciones. Por otro lado debemos destacar que estas distancias regulares se corresponden con las distancias aproximadas que se recorren en una jornada en el transporte de preindustrial de mercancías, que suele ser entre 32 y 40 km. (Ruiz-Galvez Priego 1998: 93). Debemos mencionar que con posterioridad a este estudio, fie descubierto un nuevo petroglifo con armas en posición activa en la zona sudoriental de la provincia de Pontevedra, pues bien, dicho petroglifo se sitúa a 38 km. lineales de Auga da Laxe y a la misma distancia de Caneda-Fentáns, al trazar un área circular de 19 km. se pudo comprobar que el límite de dicha área coincidía con el curso del río Tea, uno de los afluentes más importantes del río Miño en la provincia de Pontevedra.

Pero son necesarios más argumentos para empezar a hablar todavía de organizaciones territoriales supralocales. Para seguir fundamentando nuestra hipótesis, debemos fijarnos en otro tipo de regularidades espaciales a escala regional, como es, por ejemplo, la distribución de los diferentes subestilos en los que se divide el arte rupestre de Estilo Atlántico.



### 2.4.5. Subestilos como definidores de unidades supralocales

Otro factor que ayuda a apoyar esta propuesta, lo obtenemos del análisis de las variantes estilísticas presentes en el área de mayor dispersión del arte rupestre al aire libre. Como ya se ha afirmado en varias ocasiones en el presente estudio, el estilo se puede identificar observando una serie de recursos estéticos y técnicos que afectan a múltiples ámbitos de análisis: motivos empleados, soporte, etc., por ello, a la hora de definir un subestilo no nos fijaremos únicamente en la forma de un determinado diseño, sino también en la manera de construir un panel, qué motivos se emplean mayoritariamente, etc. Así existen distintas formas de construir los motivos y los paneles que parecen corresponderse con las zonas definidas por los petroglifos con armas.

En el supuesto territorio supralocal situado en torno a Auga da Laxe, es decir, sur de la Ría de Vigo y Baixo Miño tendríamos un subestilo caracterizado por la preponderancia de motivos geométricos siendo anecdóticos o muy minoritarios los motivos figurativos y en particular los zoomorfos. Otro de los elementos característicos de esta área sería la importante presencia de cazoletas en los paneles geométricos, de largos surcos lineales que atraviesan estas composiciones y de gran variedad formal de las combinaciones circulares. Es un hecho constatado que los petroglifos del Sur de la provincia de Pontevedra se caracterizan por la decoración profusa, abundancia de elementos geométricos y tendencia a ocupar los espacios entre motivos con numerosas cazoletas y surcos lineales.

Si atravesamos el río Verdugo de Sur a Norte, las estaciones que nos encontramos, al contrario que en la zona anterior, los zoomorfos son abundantes, incluso mayoritarios en ocasiones, aparecen representaciones de idoli-formes, las cazoletas prácticamente desaparecen de las composiciones y las combinaciones circulares reducen sensiblemente su variedad formal. Es la comarca con mayor variedad tipológica de motivos, abundan los paneles de carácter narrativo, existe una tendencia a separar los motivos, se trata de un arte en general menos abstracto y más regular en las composiciones. El núcleo de esta zona es la Terra de Montes, en cuyo centro encontramos el complejo de petroglifos de armas de Caneda- Fentáns.

En la Península do Morrazo, tenemos una variedad formal en los motivos geométricos similar a la del Baixo Miño, pero la presencia de los motivos figurativos es mucho más importante, incluso se conoce la presencia de composiciones complejas como la de Pinal do Rei.

Si continuamos nuestro viaje hacia el Norte nos encontramos, una vez superado el río Ulla, en la comarca de Santiago en la que el número de petroglifos se reduce drásticamente y los motivos figurativos son muy escasos,

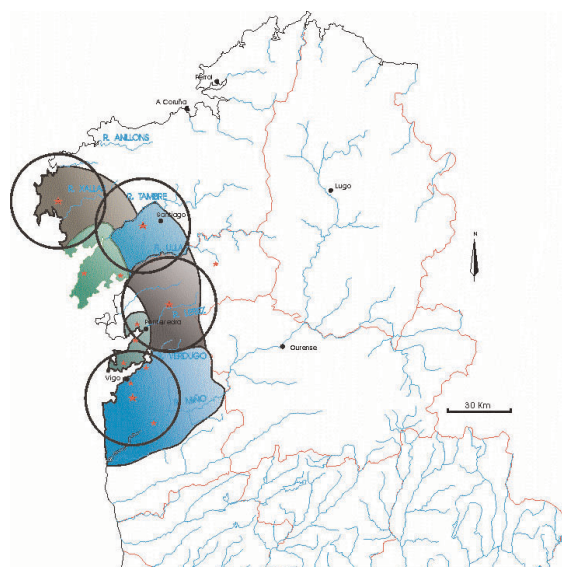


Fig. 4.31. Posibles territorios supralocales, subestilos y petroglifos de armas en posición activa.

al menos hasta la fecha, los zoomorfos tan frecuentes al sur del río Ulla (en Ponte Caldelas, Cotobade, Campo Lameiro, Moraña y Cuntis<sup>84</sup>), desaparecen casi por completo, no volviendo a ser frecuentes hasta que entremos en la Península da Barbanza, donde los cérvidos son numerosos, con un subestilo fácilmente identificable, con cierta tendencia a separar las combinaciones de círculos y los ciervos, también es característica de esta comarca la ubicación de las figuras de cuadrúpedos en soportes verticales, característica excepcional en otras zonas.

Al norte del río Tambre los grabados al aire libre de Estilo Atlántico prácticamente desaparecen o se reducen a pequeñas estaciones aisladas, si exceptuamos la zona de Muros, el eje de esta última comarca estaría en el petroglifo de Pena Ancha de Dumbria (Fig. 4.31).

Hasta aquí hemos visto como se solapan dos aspectos en la distribución territorial, los sectores de radio fijo definidos en torno a los petroglifos complejos de armas y los subestilos comarcales, que se definirían tanto por la intensidad de la presencia de arte en la configuración del paisaje como en el empleo de diferentes motivos en los paneles. A su vez vimos como los hipotéticos límites de estos supuestos territorios supralocales coincidían a grandes rasgos con comarcas naturales, tomando como referencia la presencia de grandes ríos aunque éstos no dejen de ser una mera referencia geográfica para explicar el modelo espacial, ya que los límites de dichos territorios seguramente pudo ser más difuso y posiblemente tuvieran como puntos de referencia otros lugares.

Pero, para dar mayor solidez a nuestra hipótesis, no podemos olvidarnos de las estaciones sencillas de armas,

<sup>84</sup> Queremos agradecer a la Asociación dos Amigos dos Castros de Cuntis la información sobre la existencia de importantes petroglifos con motivos figurativos y geométricos que contribuye a extender hacia el norte la zona de máxima concentración de grabados con cérvidos.



ya que, bien pudieron jugar su papel en la definición de estas comunidades territoriales amplias. Si observamos su distribución en el mapa comprobamos que, a grandes rasgos, suelen situarse en los límites de las unidades territoriales supralocales: Monte da Pena en la desembocadura del Tambre se sitúa en los límites entre las tierras de Santiago, Barbanza y Salnés. Primadorno en el límite nor-oriental de máxima concentración de petroglifos, Poza da Lagoa no se halla muy lejos de la desembocadura del Verdugo y Monte da Laxe se sitúa en las inmediaciones de una auténtica frontera natural, el río Miño.

Nos quedaría descolocado el petroglifo de Laxe de Sárdoma (Vigo), lo cual nos puede estar hablando de que nuestra interpretación sobre el emplazamiento de las armas grabadas solamente ha abordado uno de los muchos aspectos y finalidades que este tipo de petroglifos sin duda debió tener y que por el momento se nos escapan.

Creo, por lo tanto, que se constata la presencia de regularidades que rigen la distribución de los petroglifos en el nivel regional. Estas regularidades pertenecen a dos esferas distintas: distribución de petroglifos complejos de armas a intervalos regulares y ámbito de ocupación de los subestilos. Además, parece claro que estos dos ámbitos se solapan claramente, los hipotéticos territorios definidos por los petroglifos de armas son los mismos que ocupan cada uno de los distintos subestilos.

Estas últimas observaciones nos conducen a plantear la posibilidad de la existencia de entidades comarcales o supralocales que englobarían a otras menores, (territorios). Desconocemos la categoría de estas hipotéticas entidades supralocales, pero no sería descabellado pensar que pudieran desempeñar un papel fundamental grupos o cofradías de guerreros. La importancia de los guerreros en

la cohesión y delimitación territorial parece estar expresada en los petroglifos de armas.

Pero esta territorialidad a gran escala también parece reflejarse en las diferencias de densidad de rocas grabadas. De este modo, encontramos comarcas en las que los grabados rupestres fueron empleados de modo profuso como en las rías de Vigo y Pontevedra y Terra de Montes, fuera de esta zona los grabados son cada vez más escasos hasta prácticamente desaparecer hacia los extremos septentrionales, orientales y meridionales. Pero probablemente esta disminución en la densidad de los petroglifos no sea debido a un alejamiento de una supuesta *zona nuclear* situada en Terra Montes y Rías Baixas, sino que es posible que la causa esté en un distinto empleo del arte rupestre para configurar el paisaje, y que en el Norte, Este de Galicia y al Sur del Miño las rocas grabadas se usen de forma más selectiva, ya que este estilo de arte se encuentra por la mayor parte del actual territorio gallego para desaparecer definitivamente una vez sobrepasada la Serra do Xistal al Noreste, los Ancares al Este y las sierras sudorientales, quedando aún por definir su extremo más meridional, ya que la drástica reducción en el número de grabados al atravesar la frontera portuguesa, sea debido a la escasez de trabajos de prospección orientados a localizar petroglifos de este estilo en el país vecino.

Una vez definido un modelo de emplazamiento a diferentes escalas y después de haber analizado el contenido de algunos petroglifos y estaciones, estamos en posición de formular una hipótesis interpretativa sobre el funcionamiento y la finalidad del arte rupestre, en definitiva se trata de plantear qué papel pudieron haber jugado los petroglifos en el contexto de la Prehistoria Reciente.

## CAPÍTULO 5. PAISAJE Y RITUALIDAD

*En efecto, lo que para los Baruya concede al hombre superioridad sobre la mujer es el hecho de que él halla en el bosque, en la parte salvaje de la naturaleza, poderes a los que la mujer no ha tenido ni tendrá jamás acceso. En el bosque es donde el hombre recibe la savia de los grandes árboles que se convertirá en su esperma, allí es donde caza, donde mata y donde demuestra su fuerza, su resistencia y su dominio de los medios de destrucción, allí es donde envía a su espíritu a unirse con el viento que lo llevará hacia el Sol y allí es donde viven los espíritus de los antepasados muertos que montan guardia sobre el territorio de sus hijos.*

M. Godelier. *La producción de grandes hombres*

## 1. ASPECTOS RITUALES DEL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO

Después de analizar diversos aspectos del arte rupestre gallego de Estilo Atlántico, adoptaremos un enfoque más general con el fin de intentar aproximarnos a su dimensión más simbólica, tratando de abordar diversas cuestiones, especialmente aquellas relacionadas con su posible función ritual.

La ubicación del arte grabado fuera del ámbito doméstico y próximo al espacio salvaje, nos lleva a plantear la posibilidad de que las acciones con las que pudieran estar vinculadas se desarrollaban también fuera del ámbito de lo cotidiano y que, a juzgar por el reducido número de actividades que se ven reflejadas en los paneles: la caza y la guerra, puede llevar a plantear la posibilidad de que dichas acciones no serían realizadas por todos los miembros de la sociedad. Es decir, que el hecho de que los petroglifos aparezcan apartados del espacio del poblado, puede esconder la intención de regular su acceso, esto se relaciona estrechamente con el espacio de la ritualidad.

Mientras el espacio del poblado es el lugar de la cotidianeidad, el espacio ritual es el lugar de lo excepcional al cual se accede de forma discriminada. Es común en diversas culturas que el espacio ritual se sitúe en lugares liminales (Ruiz-Gálvez Priego 1998), como así parece ocurrir con los petroglifos gallegos. Un ejemplo lo podríamos encontrar en el pueblo Sami, habitantes del norte de Escandinavia, tal y como afirma K. Helskog, el contacto con el mundo de los espíritus se lleva a cabo en lugares especiales, una de las formas de identificar este tipo de lugares es mediante la identificación de un *seide* o roca especial, en este pueblo y en general entre las culturas tradicionales de la parte más septentrional de Europa, los petroglifos se sitúan en sitios liminales entre el rompiente y la primera vegetación de la playa, en lagos y ríos. Estos seide se encuentran al borde del agua, de hecho esta liminalidad, este contacto entre dos mundos, se expresa en los grabados al representar oposiciones de animales de tierra/mar, pájaros/mamíferos, etc. (Helskog 1997).

Pero ¿Por qué el espacio ritual ha de estar en los límites, en el lugar de la indefinición o de frontera simbólica? La frontera, en principio, carece de dimensión, el tiempo y el espacio naturales son continuos al espacio y tiempo sociales y cambian gradualmente, por lo que es difícil determinar donde empieza y termina una situación concreta o estado de las cosas. El espacio y el tiempo precisan ser ordenados, ya que el desorden es caos y las relaciones sociales deben darse en unas coordenadas espacio temporales delimitadas y los límites ambiguos son fuente de conflicto por definición.

Este principio se aplica al transcurso de la vida social de una persona. La duración de un determinado status social tiene su tiempo social, en cambio el tiempo de transición es un intervalo, una separación entre estados o categorías diferentes y opuestas: soltero/casado, profano/sagrado, vivo/muerto, etc. y por lo tanto es un no-tiempo. El ritual se percibe como un solo proceso, su comienzo ya conocido implica un final también predeterminado, al igual que el mito vive fuera del tiempo, de hecho lo suprime (Lévi-Strauss 1987). Del mismo modo el arte rupestre es un mito fosilizado en la piedra que conserva su forma y contenido a lo largo del tiempo. Aplicado esto a sociedades itinerantes o semiitinerantes como las comunidades de la Prehistoria Reciente, el petroglifo ocupa un espacio fijo y fosilizado, frente a la aldea que cambia de ubicación y de forma, mientras el espacio de la cotidianeidad es perecedero el espacio ritual es imperturbable. La conjunción de rito y mito que anula el tiempo, y de un lugar de especial carga simbólica que anula el espacio, posibilitan crear un lugar liminal desde el punto de vista material y simbólico. Por esta razón el cruce de fronteras y umbrales siempre se rodea de ritual. En definitiva los tránsitos físicos son tránsitos simbólicos (Giobelina Brumana 1990: 119).

Edmund Leach (1993:107) nos proporciona un interesante esquema de lo que puede ser un rito de paso aplicable a un gran número de sociedades distintas y que nos ayuda a servir como modelo para las comunidades de la Edad del Bronce y de la Primera Edad del Hierro. La mayor parte de las ceremonias se pueden calificar como ritos de

paso entre un status social y otro o entre dos condiciones sociales distintas. La estructura de estos ritos, incluso en nuestra sociedad actual poseen una similitud estructural:

1. En una primera fase el iniciado ha de abandonar primero su existencia anterior. Puede ir en procesión del lugar A al lugar B, es posible que deba quitarse su ropa original, pueden matarse animales sacrificiales, de manera que la vida se separe del animal muerto, o pueden partirse objetos sacrificiales por la mitad, la "suciedad" superficial del iniciado puede ser borrada lavándose según un ritual, rapándose, etc.
2. La finalidad de estos ritos es separar al iniciado de la existencia cotidiana, éste se vuelve una persona anormal. Se trata de ritos de marginación, que también se evidencian porque el iniciado se mantiene físicamente apartado de la gente ordinaria, esto puede durar instantes, meses o años.
3. Finalmente el iniciado se reintegra a la vida social normal, generalmente los ritos de reincorporación son similares a los de separación pero a la inversa.

Si tomamos como ejemplo los ritos en la caza para la Grecia Arcaica estudiados por S. Rebores, vemos como el adolescente ha de ser sometido a una iniciación para poder acceder a la guerra y al matrimonio. Para ello ha de pasar por las tres fases arriba mencionadas. Los jóvenes cambian de aspecto físico y de vestimenta, son rapados y vestidos con harapos, andan descalzos, etc. Son separados del espacio cotidiano, apartados de su familia, la segregación tiene lugar fuera del espacio cívico, en un medio hostil y sal-

rante unos diez años más o menos, perfeccionando sus aptitudes y funciones de mayores", (Gillmore 1994: 136).

Si regresamos al mundo del arte rupestre Atlántico observamos ciertas conexiones entre lo que acabamos de decir y el emplazamiento y a la temática del arte rupestre gallego al aire libre.

Ya hemos visto como los petroglifos de Estilo Atlántico se localizaban en sitios que podríamos calificar de transición entre dos ambientes: la sierra o ambiente domesticado y el fondo de valle o espacio salvaje, esta era una de las razones que reforzaban la posibilidad de que los lugares con grabados hubieran sido utilizados como delimitadores territoriales y simbólicos. Sabemos que las cuencas visuales que se dominan desde los petroglifos, al menos en la mayor parte de los casos, no es posible la práctica de la agricultura, por lo tanto las actividades de carácter subsistencial practicables en el espacio rupestre podría ser la ganadería y la caza, como así parece reflejar la temática de los paneles. También planteamos la posibilidad de que la caza retratada en el arte pudiera poseer un fuerte carácter ritual y de emulación de la guerra. Teniendo en cuenta esto, propongo que en un buen número de los sitios con arte rupestre, se pudieron llevar a cabo prácticas rituales relacionadas con el mundo de los cazadores y guerreros.

Paralelizando con el modelo genérico propuesto por Leach (1993), dividido en cuatro fases básicas, podemos derivar una variante aplicable a los desconocidos ritos de paso que se pudieron haber llevado a cabo en las estaciones rupestres del noroeste de la Península Ibérica:

Lugar principal superior	Lugar principal inferior	Zona de transición	Zona periférica
Posición elevada	Posición baja	Entre los dos lugares principales	Posición periférica
Escena de caza o acoso	Escena de caza	Composiciones simples	Sin escenas
Ciervos divergentes o desordenados	Ciervos convergentes	Cuadrúpedos en fila o con distribución vertical	Sólo combinaciones circulares
Círculos concéntricos y ciervos comparten panel	Círculos concéntricos y ciervos comparten panel	Círculos concéntricos y ciervos en rocas separadas	Combinaciones circulares con cazoletas
Ídolo en posición periférica o sin él.	Ídolo en posición central	Sin ídolo	Sin motivos figurativos
Manadas de animales macho sin gran ciervo	Presencia de gran ciervo	Reducido número de ciervos	Sin ciervos

vaje. Acceden a un cambio en las costumbres morales: existe cierta permisión respecto al hurto y se permiten las relaciones homosexuales, se alteran por tanto las normas de la vida cotidiana. Por último, para retornar a la vida cívica con un nuevo status, el iniciado ha de llevar a cabo alguna hazaña, generalmente cazar alguna fiera salvaje que era entregada a su maestro (Rebores Morillo 1995).

Son numerosos los ejemplos de este tipo de iniciación en el que el apartamiento del espacio doméstico, el robo y la caza forman parte fundamental en la iniciación del futuro guerrero; entre los Samburu en África Oriental, " Después de la prueba de la circuncisión, se aísla al grupo de los iniciados, llevándolos lejos del territorio del poblado a un lugar del monte elegido previamente, donde tendrán que vivir du-

Un elemento que puede ayudar a completar esta visión o a aproximarnos al tipo de actividades que se podrían llevar a cabo en los sitios con arte rupestre, es la presencia de molinos rupestres en el entorno o en las proximidades de los grupos de petroglifos del SW de Galicia y norte de Portugal, que parecen poseer una finalidad más relacionada con la esfera de lo ritual que subsistencial.

### 1.1. LOS MOLINOS RUPESTRES Y SU RELACIÓN CON LOS SITIOS CON ARTE RUPESTRE

El tema de los molinos y su relación con el arte rupestre gallego empieza a tomar relieve a partir de los trabajos de catalogación de Costas Goberna (1985). Posteriormente,

Fernández Pintos (1989 y 1993b) dedica varios estudios específicos sobre el emplazamiento de los mismos y plantea las primeras hipótesis sobre su posible uso (Fig. 5.1). Fernández Pintos argumenta que los equipos de molienda<sup>85</sup>, se sitúan en zonas con escasa o nula potencia de suelo y con numerosos afloramientos rocosos que impiden la práctica de la agricultura, por lo que apunta que se debe tratar de algún fruto silvestre el utilizado en la molienda. Por otro lado, este mismo autor, ha detectado la presencia de pequeñas depresiones en el microcomponente superior de los molinos y lo atribuye a la percusión realizada sobre esta zona para, posiblemente, romper o abrir el fruto como paso previo a la molienda. Descarta por tanto la utilización de los equipos de molienda para productos cultivados o agrícolas. Respecto a la cronología Pintos sostiene, observando la superposición de combinaciones circulares a los molinos, que éstos son anteriores al desarrollo del arte rupestre geométrico. Posteriormente, Fábregas Valcarce (1999: 111) apunta la posibilidad de que la finalidad de las piletas naviculares haya sido el utilizarlas para trabajar productos vegetales con fines rituales, como por ejemplo colorantes.

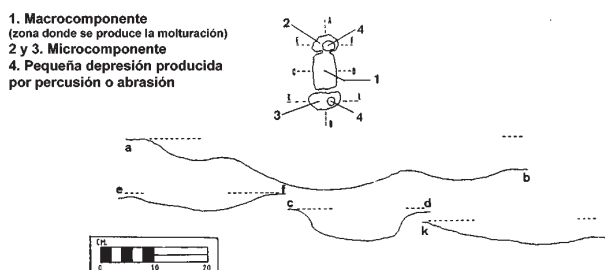


Fig. 5.1. Partes constitutivas de los equipos de molienda según Fernández Pintos (1993).

### 1.1.1. Funcionalidad y finalidad de los molinos rupestres

En nuestra opinión, parece existir una estrecha relación entre petroglifos y molinos rupestres. En primer lugar por compartir con cierta frecuencia el mismo espacio y por coincidir en ocasiones en el mismo soporte, hasta el punto de que en ocasiones los grabados se superponen a molinos. La superposición en grabados rupestres no siempre implica que unos elementos pertenezcan a una fase cronocultural diferente, sino que también alberga la posibilidad de que detrás de esto se encuentre la intención de asociar varios elementos sincrónicos. Ejemplos donde se puede observar una clara asociación entre petroglifos y molinos los tenemos en cierto número de casos, entre



Fig. 5.2. Molinos rupestres de Os Pintos. Obsérvese la decreciente profundidad de los molinos de izquierda a derecha.

ellos en As Penizas Pequenas (Monteferro-Nigrán) (Fig. 5.3), donde grabados pertenecientes al Estilo Atlántico consistentes en círculos concéntricos, óvalos conteniendo cazoletas y podomorfos se sitúan en la misma roca, los grabados en la parte superior horizontal y los molinos sobre una superficie inferior e inclinada. En Porteliñas I (Monte Penide-Redondela) dos molinos comparten panel con óvalos y círculos con cazoletas en su interior. También encontramos otros ejemplos en Pedra Moura (Vigo)<sup>86</sup>, Bosque do Cadro (Marín) o en Monte Tetón (Tomiño) con la misma configuración: círculos en una posición elevada y horizontal y molinos en una posición inferior e inclinada. Hay que señalar, que en los casos en los que los grabados y molinos comparten la misma roca, los segundos están dispuestos de tal forma que es posible contemplar los diseños mientras se usan los equipos de molienda.

Por todo lo dicho hasta el momento, creemos legítima la sospecha de que los molinos rupestres del sudoeste gallego parecen poseer un estrecho vínculo con el mundo del arte rupestre y que entre las actividades relacionadas con ambos fenómenos bien pudo existir cierto vínculo. No sería pues extraño pensar que los equipos de molienda se asocien, al igual que los petroglifos, a alguna actividad de carácter ritual y que hoy día desconocemos.

Como ya sostuvo en su trabajo Fernández Pintos (1989), por el emplazamiento en el que se encuentran, pudieron haber servido para trabajar algún fruto silvestre, aunque estoy de acuerdo con este punto, añadiría que el proceso debió ser distinto según en qué lugares. Aunque la inmensa mayoría de los molinos se sitúan en terrenos de monte y de relieve escarpado, tenemos piletas situadas en lugares estrechamente vinculados al mar, como ocurre en Portiño (Vigo), donde encontramos dos molinos en una roca que es cubierta por el mar durante la marea alta, aún teniendo en cuenta que el nivel de las aguas no fuese el

<sup>85</sup> Llamados así por aparecer formando grupos ordenados y por estar compuestos en ocasiones por dos e incluso tres componentes cada uno de los molinos, tal y como se puede apreciar en las figuras.

<sup>86</sup> La presencia de un molino navicular en Pedra Moura no es advertida por ninguno de los arqueólogos que han publicado este petroglifo. Dicho molino se sitúa en la parte central de la roca, muy cercano al posible podomorfo existente en la misma.





Fig. 5.3. Petroglifo y molinos rupestres en As Penizas Pequenas (Monteferro-Ría de Vigo). Obsérvese la asociación entre grabados y molinos. (calco de Bernardino Costas 2001).

mismo en la época en la que se les dio uso, cuando menos, debió ser una zona inmediata al mar, muy posiblemente rocosa y relativamente alejada de zonas donde creciese vegetación. Por otro lado existen piletas de este tipo que poseen, además del macrocomponente, el microcomponente superior e inferior, mientras que otros sólo poseen uno de estos dos últimos o simplemente carecen de ellos, también existen molinos que se distribuyen de forma aparentemente aleatoria por la roca, aunque en la mayoría de los casos aparecen perfectamente alineados como ocurre en O Viveiro o en Os Pintos (Fig. 5.2) (Vigo), en general presentan la particularidad de que la profundidad de las piletas desciende gradualmente desde el molino de un extremo hacia el situado en el opuesto. Por último también hay que destacar, que sólo en algunos casos conocidos estos útiles poseen canales de desagüe que parecen haber sido realizados para desalojar algún líquido producto de la actividad de molturación, bien segregado por un fruto o bien mezclado con éste.

Teniendo en cuenta el estado actual de la información disponible, no podemos profundizar en la finalidad de cada uno de los tipos y variantes de los molinos rupestres, por esta razón nos centraremos en aquellos que *a priori* parecen más susceptibles de someterse a un análisis más completo. Nos referimos a aquellos que se asocian directamente a petroglifos, que se disponen alineados en ba-

tería y que presentan la mencionada gradación de profundidad, los ejemplos más claros son los de Monteferro, Bosque do Cadro, O Viveiro y Os Pintos.

Lo primero que hemos de tener en cuenta es el ancho del artefacto, que suele oscilar entre los 12 y 30 cm., siendo en la mayoría de los casos inferior a 20 cm., por lo tanto se trata de molinos muy estrechos, si los comparamos con los molinos naviculares exentos que han sido localizados en asentamientos, este factor dificulta, aunque no imposibilita, el usar el moliente con ambas manos. La longitud de los mismos también es relativamente escasa, entre 25 y 44 cm. siendo más frecuente la primera medida, todo esto nos lleva a plantear que el producto molido debía de ser de escasa dureza, ya que las dimensiones de la pileta no permiten grandes desarrollos de fuerza.

Por otro lado es posible, que en algunos casos, el material debiese ser previamente fragmentado o bien que fuese necesario romper su cáscara a juzgar por la presencia de pequeñas depresiones en el microcomponente superior.

La presencia, en algunos ejemplos, de canales de desagüe, puede estar hablándonos de la utilización de algún líquido como simple añadido para favorecer la molienda o para obtener un producto bebible o como aglutinante.

Son relativamente numerosos los casos en los que los molinos aparecen separados por una distancia excesivamente corta que no suele superar los 5 cm., lo cual significa que no pudieron ser utilizados simultáneamente por varias personas, si a esto añadimos la existencia de cierta gradación en la profundidad, nos lleva a sospechar que los conjuntos de molinos alineados en batería fueron usados por una sola persona en cada momento, y que en cada una de las piletas se realizaron trabajos que repercutieron de forma distinta en el desgaste de cada una de ellas.

Todo esto nos lleva a plantear como hipótesis de trabajo, que los molinos rupestres parecen tener unas características, una ubicación geográfica y una distribución dentro de la roca, que parecen concebidos para ser usados por una sola persona sin apenas necesidad de desplazarse para trabajar en cada una de las piletas, por lo que podemos pensar que la labor llevada a cabo tuvo que ver con la molturación de un producto de origen silvestre, de escasa dureza, que se mezcló con algún líquido y que dicha labor requiere de la realización de sucesivas y distintas fases que implicaban o bien no mezclar los distintos productos empleados, o bien controlar la proporción de dicha mezcla.

Teniendo en cuenta la información expuesta, las posibles finalidades de estos molinos se reducen y parece que lo más razonable sería pensar que estos molinos hayan sido utilizados para producir algún colorante, alucinógeno o comida procedente de algún fruto silvestre relacionado de algún modo, con la actividad ritual que se desarrollaría en torno a los petroglifos. De ser algún colorante uno de los productos obtenidos en la molienda, éste pudo ser utilizado para la aplicación sobre la piel, algo frecuente en los ritos de iniciación, ya que fácilmente podría estar asociado al rito de separación; como ya se ha apuntado, en las ce-

remonias de los ritos de paso el iniciado puede cambiar de vestimenta o de aspecto físico en general. Pero no hay que olvidar la posibilidad de que los grabados hubiesen sido pintados utilizando el color, además de como un significante, para facilitar su lectura ya que, la experiencia nos muestra que para una cómoda lectura de los grabados es necesario que los surcos sean pintados o reavivados<sup>87</sup>. El tema de los colorantes sería coherente con la posibilidad, ya comentada, de que la existencia de grupos de molinos juntos sea debido a la intención de mezclar diferentes productos o controlar las proporciones de los mismos, para lo cual podrían servirse de los microcomponentes.

Otra posibilidad sobre la finalidad de los molinos rupestres es la de haber sido usados para la producción de sustancias alucinógenas. El posible papel jugado por los estados alterados de la conciencia en la generación de imágenes, que luego son plasmadas en el arte rupestre ya es señalada por Clottes y Lewis-Williams (2001) para el caso de las sociedades de cazadores-recolectores. La propuesta de dichos autores ha padecido cierto descrédito entre algunos investigadores, quizás debido a una excesiva simplificación que se ha hecho de la propuesta de Clottes y Lewis-Williams al reducirla a la mera *percepción de fosfenos*. Como ya apuntaron en su momento ambos autores, si bien la forma de los fosfenos están determinadas por causas biológicas, la visión de imágenes más complejas están claramente condicionadas por factores de orden cultural. Por lo tanto, aunque la hipótesis de Clottes y Lewis-Williams abre nuevas e interesantes perspectivas, especialmente para el estudio de arte rupestre de sociedades de cazadores-recolectores, no debemos caer en la tentación de simplificar dicha propuesta y redu-

cirla a una simple *percepción de fosfenos* (algo que han evitado Clottes y Lewis-Williams). No debemos olvidar que las sustancias alucinógenas son un instrumento del que se pueden servir los artistas o los chamanes para buscar imágenes de lo trascendental, pero lo que realmente interesa al arqueólogo no es tanto saber qué producen ciertas sustancias alucinógenas como de qué modo esto es interpretado y representado por las diferentes sociedades.

En definitiva, considero que el estudio del arte rupestre no puede ser abordado desde perspectivas particularistas, atribuyendo el origen de los diseños y composiciones a factores aislados o fortuitos, sino que, creo que el fenómeno del arte rupestre obedece a causas más complejas y conectadas con otros ámbitos de la cultura. La existencia de una estructura o conjunto de principios reguladores y ordenadores de los productos culturales, es lo que puede explicar la presencia de estrechos paralelismos entre los distintos ámbitos de análisis y entre los distintos aspectos de una misma cultura. En definitiva es posible que en algunas culturas el uso de alucinógenos pudo haber sido fuente de inspiración para algunas figuras, aunque en mi opinión es dudoso que estas sustancias sirvan para explicar la génesis y el motor del arte prehistórico.

Nos remitimos por lo tanto a la metodología propuesta en este trabajo para definir el estilo en arte rupestre. Por otra parte considero como fundamental, más que el origen de los diseños, preguntarse por su funcionamiento en los paneles.

Para finalizar, y a modo de recapitulación, tomaremos como ejemplo uno de los petroglifos más completos y que reúne las características fundamentales del Estilo Atlántico en Galicia.

<sup>87</sup> En las condiciones actuales, un surco reavivado conserva su tono cromático distintivo con respecto al resto de la roca, durante apenas dos años.

## RECAPITULACIÓN: PEDRA DAS FERRADURAS COMO MODELO DEL ESTILO DE ARTE ATLÁNTICO

A modo de síntesis utilizaremos el petroglifo de Pedra das Ferraduras en el Valle Medio del Lézec como compendio de las características fundamentales del Estilo Atlántico en el noroeste de Iberia (Fig. 5.4). Este petroglifo reúne la mayoría de las particularidades definidas para este estilo, características que atañen a los aspectos técnicos, iconográficos y de emplazamiento. Empezamos por observar los elementos formales básicos y los motivos que contiene.

Los motivos geométricos están formados por el punto, la línea y el círculo. Habíamos constatado en su momento que los motivos unidimensionales (línea y punto) son siempre elementos complementarios y que por sí mismos nunca forman motivos, por esta razón debemos sospechar que las dos líneas situadas a ambos lados de las armas así como el diseño situado a la izquierda de la parte superior, o bien son motivos incompletos o bien pertenecen a un estilo diferente, en el caso del último motivo mencionado posiblemente se trate de un grabado posterior al conjunto del panel. Vemos que tanto en los diseños figurativos como en los abstractos, se evitan los espacios internos vacíos amplios, posiblemente con el fin de generar cierta impresión de tridimensionalidad, esto se aprecia especialmente en la espada de mayor tamaño, cuyas nervaduras sugieren solidez y volumen, esto mismo ocurre en el idoliiforme de la parte derecha con cierto efecto volumétrico conseguido con las líneas semicirculares de la parte superior.

Las superposiciones son excepcionales, la única detectada es la de la cornamenta del ciervo principal y el ídolo central.

Los motivos figurativos son estilizados y los únicos elementos esquemáticos son los antropomorfos, que en realidad no constituyen auténticos motivos, ya que siempre son elementos complementarios de los cuadrúpedos, de hecho, las figuras antropomorfas que forman parte de composiciones con diseños de Estilo Atlántico son muy escasas si exceptuamos las escenas de equitación. Otro aspecto típico es el de la presencia de cuadrúpedos sin cabeza, presente en otros muchos paneles, que siempre se sitúan en la parte inferior del panel. Queda descartada la posibilidad de que tal descabezamiento sea debido a agentes erosivos, ya que, esto solamente ocurre con aquellos animales situados en la parte inferior de los paneles y siempre afecta a la misma parte anatómica.

La presencia de un punto de vista preferente es obvia en este caso, al menos para el panel inferior. Por otro lado, en los petroglifos complejos como este, existen ciertos motivos principales, que en el panel inferior son el ciervo, la espada y el ídolo de mayor tamaño. Mientras que en el panel horizontal y superior es la combinación circular, que como es habitual, se sitúa en una zona marginal de la composición.



Fig. 5.4. Frotage de Pedra das Ferraduras.

La perspectiva empleada, para representar cada uno de los motivos individuales, es frontal en los casos de los ídolos y las armas y biangular derecha en el caso de los ciervos, es decir, con el cuerpo de perfil y la cornamenta de frente. Mientras que la perspectiva general del panel, especialmente el panel inferior e inclinado es la yuxtaposición vertical, de este modo, los cuadrúpedos aparecen en un primer plano, los ídolos detrás de éstos y al fondo las espadas y el guerrero (Fig. 5.5). Esta misma lectura de la profundidad del panel se podría interpretar en la práctica totalidad de los petroglifos con motivos figurativos, como sería, por ejemplo, la Pedra das Procesións, en la que casi más que un desfile que se dirige de izquierda a derecha, tendríamos una procesión de guerreros, que desde la zona y baja del panel se dirigirían hacia una figura rectangular o cilíndrica situada al fondo de la escena, este efecto se consigue gracias a la yuxtaposición vertical, y especialmente debido a la composición triangular del panel y a la inclinación de algunas figuras.

Las formas del soporte participan de la composición, así, en el panel superior una piqueta natural aparece asociada a la combinación circular. Pero la intervención del



Fig. 5.5. Perspectiva en Pedra das Ferraduras. En el panel se representa a un grupo de ciervos en un hipotético 1º plano dirigiéndose al fondo donde se encuentran los ídolos y las espadas con el guerrero. Esta imagen ha sido deformada para representar la perspectiva del panel.

soporte también se realiza de otro modo; en el caso que nos ocupa el relieve general de la roca forma parte del escenario que se representa, así por ejemplo, los cuadrúpedos *suben* por la roca como si de una ladera se tratase, mientras que en la parte superior al tratarse de una superficie horizontal, los animales son sustituidos por sus huellas, como simulando un suelo blando sobre el que acaban de pisar los ciervos.

La disposición de los motivos en función de líneas oblicuas y verticales es también evidente. Obsérvese la disposición inclinada de los animales y de los ídolos con respecto a la verticalidad de las espadas.

Con respecto a la distribución de los motivos, Pedra das Ferraduras es uno de los casos más claros. Como ya dijimos en su momento, si analizamos la posición relativa en el panel de los motivos que aparecen en el arte rupestre gallego, nos encontramos con un patrón de disposición regular que en este petroglifo sería: AFBC, es decir, círculos concéntricos en la parte más alta (A), debajo de éstos las armas (F), luego los ciervos (B) y en la parte más baja los cuadrúpedos sin cornamenta (C).

Obviamente en ningún petroglifo aparecen todos los motivos al tiempo. Sólo los más complejos presentan combinaciones de más de cuatro motivos diferentes. En

todo caso, lo que este esquema refleja es el hecho de que, independientemente de la combinación de motivos que se utilice, en la práctica totalidad de los casos la situación relativa entre ellos es la misma.

El esquema más sencillo y frecuente es AB: paneles con motivos circulares en la parte alta y representaciones de cérvidos debajo de ellos. Son casi inexistentes las asociaciones AC; los cuadrúpedos sin cornamenta (que posiblemente sean ciervos o ejemplares jóvenes) comparten panel con los círculos sólo si van sobremontados por un ciervo, es decir, formando una asociación ABC que, de hecho, es muy frecuente.

Tampoco existen la asociación entre círculos y antropomorfos, es decir, para que una combinación circular (A) se asocie a otro elemento es necesaria la presencia de E o de B.

El análisis de las diferentes combinaciones espaciales en los paneles rupestres permite aislar las normas y principios que regulan la composición formal y, aunque sea todavía parcialmente (como interpretación débil), podemos empezar a aproximarnos al sentido representado. Veamos.

Las **normas** que parecen regular la objetivación concreta del modelo genérico serían<sup>88</sup>:

1. los círculos concéntricos están grabados en zonas del panel más altas o a la misma altura que los ciervos y éstos por encima o a la misma altura que todo lo demás;
2. la norma anterior sólo admite una excepción: las representaciones de equitación o doma son las únicas que pueden situarse por encima de las combinaciones circulares;
3. los cérvidos están siempre por encima o a la misma altura que el resto de los cuadrúpedos;
4. las armas, en los pocos casos que comparten panel con otro tipo de motivos, están por encima de los cérvidos o a la misma altura:

Gráficamente, estas normas se podrían representar del siguiente modo:

A	//	TODO
SÓLO E	//	A
B	//	C
F	//	B

Puestas así las cosas, estas normas implican unos principios o regularidades formales que, a través del recurso a la sobreimposición espacial en el panel, connotan dos **oposiciones** bastante claras que sólo admiten una excepción: una primera oposición entre *abstracto* // *figurativo* (por ej: los motivos figurativos suelen estar por debajo de los geométricos); y otra segunda entre *doméstico* // *salvaje* (por ej: los motivos que hacen referencia a la cultura o al espacio controlado por la sociedad, como las escenas de equitación, los círculos, posibles representaciones de espacios físicos como cubetas o espacios sagrados o

<sup>88</sup> Estas normas no se cumplen en el 100% de los casos aunque sí en la gran mayoría de los petroglifos.



áreas rituales y las armas están en una posición superior con respecto a los animales salvajes y a los cazadores que viven en el ambiente de estos animales.

Estas oposiciones se construyen u objetivan utilizando diversos **recursos expresivos**. El primero y más obvio es la sobreimposición espacial en el panel, que permite formalizar una oposición entre alto // bajo. Una variante de éste, de carácter también espacial, sería la oposición izquierda // derecha en el panel. Otro recurso expresivo es la oposición entre la representación de motivos abstractos // motivos figurativos. Un último recurso sería la utilización de referentes que son representación de objetos completos // referentes metonímicos (por ej: representación de la parte por el todo); entendemos en este sentido las huellas, que denotan al animal, pero también las representaciones de armas, que connotan al ser humano, al grupo armado y en general a la comunidad.

La combinación de estos recursos expresivos con las oposiciones identificadas dos párrafos más arriba, nos permite hacer varias precisiones adicionales. Así observamos que, cuando lo cultural está situado por encima de lo natural, es siempre un acto de violencia el representado: la doma, la exhibición de armas (dispuestas siempre en posición de amenaza y prestas para el combate); frente a ello hay que matizar que la caza aparece abajo. Además, el recurso expresivo utilizado para significar lo cultural es tal que invierte siempre el carácter del utilizado para significar lo natural, por ejemplo: si lo cultural se representa de forma abstracta (por ej. mediante círculos concéntricos-sitios rituales), entonces lo natural se representa de modo figurativo (ciervos).

En el caso concreto del petroglifo del que nos ocupamos, tenemos una mitad superior horizontal donde los dos motivos principales se representan con forma geométrica, aunque el motivo cultural es representado de forma abstracta (círculos) y el natural de forma figurativa (huellas). Por otro lado, tenemos otro panel en la parte inferior e inclinada donde todos los motivos son figurativos, pero la mitad izquierda son naturalistas (cuadrúpedos) y la mitad derecha son geométricos (armas e ídolos).

Esta división entre naturaleza-figurativa y cultura-geométrica dista mucho de ser caprichosa, la naturaleza entendida como espacio salvaje, carece de líneas geométricas y regulares y su apariencia es de desorden, mientras que el espacio doméstico está lleno de líneas rectas, curvas y figuras simétricas que encontramos en las cabañas del poblado, en la decoración de la cerámica, etc.

Obviamente, no podemos evitar una cierta propensión transculturalista de nuestra lectura, que se concreta en asunciones tan 'arriesgadas' como sospechar que las escenas de doma, independientemente del sentido simbólico concreto que tuviera en el contexto social original, refieren al espectador contenidos alusivos a la imposición simbólico-práctica de la cultura sobre la naturaleza. Pensamos no obstante que esta simplificación es consentida y legitimada por el hecho obvio para la Antropología

Simbólica de que existen ciertos prototipos e imágenes de un cierto valor transcultural, tal y como se ha podido documentar mediante el oportuno registro de esas formas en diferentes contextos.

Cuando el espectador desliza su mirada sobre un panel rupestre desde abajo hacia arriba, percibe ante todo la naturaleza que se abre a la acción humana; descubre una imagen naturalista de la naturaleza silvestre; por encima se le aparece la naturaleza artificializada (braña-círculo) en forma de representación abstracta, mediatizada por la capacidad simbólica humana; finalmente reconocerá (aunque en contadas ocasiones) las muestras del dominio humano de la naturaleza.

El sesgo ideológico de esta sintaxis espacial, de este estilo de representación, es evidenciada por el hecho de que las actividades domésticas son las menos representadas. El arte rupestre gallego de Estilo Atlántico no se preocupa por la vida cotidiana. Esto suena paradójico, pues un arte que, por lo que vamos viendo, representa la acción constructiva del ser humano sobre el entorno, trata lo humano y, sobre todo, lo cotidiano de forma elusiva. Pero esto puede ser un síntoma de la orientación ideológica de ese arte, inclinado hacia los valores y rasgos del privilegio del varón, y empeñado en ocultar la vida puramente doméstica y en negar en la representación lo que es efectivo en la sociedad.

Para completar este análisis vamos a volver sobre el panel privilegiado de Pedra das Ferraduras en la zona de Caneda, dotados de la nueva perspectiva que se nos ha abierto en este apartado.

Vemos ahora que el sistema de representación que antes esquematizamos no constituye, en el caso de Pedra das Ferraduras, sólo una sintaxis representativa, sino que aporta la misma matriz o modelo de organización del panel. La simplificación de éste nos muestra que el modelo de articulación espacial de los diferentes motivos entre sí y con la microtopografía de la roca reproducen precisamente este modelo.

El panel se dispone como una línea ascendente que sale desde la esquina inferior izquierda hacia la derecha y, a mitad de altura, hace un quiebro hacia la izquierda. Si la distribución de motivos y el relieve de la roca se cruzan por su centro, vemos que en la mitad inferior quedan los motivos naturalistas, en tanto que en la superior se encuentran los abstractos.

Los rasgos de este sistema de expresión (que es al tiempo modelo formal básico, esquema compositivo, sentido de la perspectiva y, en definitiva, sistema de representación del espacio y otras cosas), son de uso generalizado en el Arte Rupestre Atlántico. Aparece en múltiples ejemplos, tanto se trate de paneles sencillos como complejos. Veamos dos ejemplos finales.

En realidad, el itinerario inherente a la representación de Pedra das Ferraduras y otros petroglifos se corresponde, mejor que con una figuración en diagonal, con una organización vertical en la que se sobreimponen varios

frisos de representación. La relación entre el abajo y el arriba del panel se corresponde, de un lado, con una oposición entre lo cultural a lo natural y, de otro, entre representaciones de carácter naturalista y de carácter abstracto.

Tal y como podremos ver más abajo después de haber considerado otros ámbitos de análisis, este sistema vertical, la forma de mirar verticalmente que implica, y la tecnología de representación espacial basada en la verticalidad que lo sintetiza, contienen un sentido cultural determinado y explícito, que remite a la sociedad vertical y jerarquizada.

Hay que hacer, sin embargo, una precisión. El sentido de la mirada en el arte rupestre no es tanto el vertical como el oblicuo. Como ejemplifica bien el caso del petroglifo de Pedra das Ferraduras, el sentido principal de la composición es la línea diagonal. Todos los paneles, incluso los que tienen un sólo motivo, se articulan en torno a una línea oblicua, que se fuga desde el espectador. Este detalle le confiere a la representación gracia, agilidad y dinamismo. En los contados casos en los que podemos apreciar la perspectiva con la que está representada un animal, se observa que éste está plasmado a partir de una visión en picado u, otras veces, en contrapicado (el mejor ejemplo nos lo ofrece la excepcional representación de un ciervo en Campo de Cuñas (Ponte Caldelas, Pontevedra). Este tipo de perspectiva y composición en realidad prolongan el sentido de la mirada que un espectador de pie extiende sobre una roca grabada en el suelo, que en realidad forma un ángulo obtuso con el soporte del panel. Pero al mismo tiempo esta disposición en diagonal sintetiza el recorrido visual, en parte horizontal y en parte vertical, con el que el espectador tiene que comprender el panel grabado.

Una última característica importante de la forma de mirar al arte rupestre es que sólo admite un punto preferente, siguiendo con ello una característica genérica del arte post-paleolítico.

### 1.1.1. Retrato del paisaje sobre la roca

El estudio de la territorialidad en la Prehistoria Reciente no sólo nos sirve para examinar la correlación del arte con este modelo territorial, sino que nos ilustra sobre la existencia y efecto en la Edad del Bronce y Hierro I de una estrategia o tecnología espacial que permite producir una plena domesticación del entorno. Esta tecnología modifica el ambiente, abre cultivos, marca campos, establece aldeas, crea territorios, semantiza el entorno, etc. En definitiva, crea un paisaje domesticado. Y de este modo, lo cierra y delimita.

Cuando un espectador mira un panel de arte rupestre gallego de abajo a arriba, lo que percibe es el entorno concebido como objeto para el hombre (la fauna salvaje domesticable o cazable); a continuación, prolongando este primer nivel de lectura e inmediatamente después, y por encima, se le aparece esa misma naturaleza artificializada en forma de representación abstracta, parcialmente simbólica y, por lo tanto, como entorno aprehendido o aprehensible por la acción humanizadora, por la capacidad simbólica hu-

mana; prolongando esta línea de lectura, en el piso superior todavía aparecerán las contadas pero obvias muestras del dominio humano de la naturaleza, de la naturaleza apropiada por el ser humano (la doma y el combate).

Ahora bien, la sintaxis de la representación rupestre configura un sistema completo de representación cartográfica. No es sólo el modelo de una cartografía o topografía concreta, pues en realidad con base en esta tecnología representativa, se puede construir una pluralidad de modelos cartográficos (o de representación del entorno físico y humanizado) distintivos. En general, esta representación es la descripción de la totalidad del paisaje social según lo construye el ser humano a partir del medio físico; pero también puede ser la descripción de partes (zonas, conjuntos o sectores) seleccionadas de ese paisaje.

Este sistema de representación se puede leer desde diferentes códigos, en diferentes niveles. Como código simbólico expresaría la dominación humana de la naturaleza. Como código de referencias metafóricas indica que el mundo domesticado está arriba y lo salvaje abajo. Como código de referencias prácticas identifica la distribución concreta de recursos en una zona dada, los lugares que ocupa la caza, los lugares en los que se encuentran los humedales, los lugares por los que, simplemente, se pasa. Como código de detalle o cartografía concreta reproduce el modelo de una cierta zona y comunica al espectador lo que en ella se va a encontrar y dónde. Pero se ha logrado ir más allá de ese punto, entreviendo también qué otras lecturas puede soportar ese mismo (o cualquier otro) grabado, y así descubrimos que a través del petroglifo se transmite un sistema de representaciones espaciales más vasto y complejo, se opera una tecnología de organización y articulación de todos los niveles y dimensiones del espacio.

La utilización estratégica, en cambio, de pequeños rasgos estilísticos, diversidad de motivos y variedades tipológicas serviría para identificar unidades territoriales y conjuntos de territorios supralocales.

Podemos simplificar el itinerario que marca el sistema de representación del arte rupestre gallego con el fin de desprender de ellos el modelo ideal que parece representarse en el arte rupestre gallego. En vez de verlo como una figuración en diagonal y quebrada, lo podemos reducir a una organización vertical en la que se superponen frisos de representación. El inferior refiere a la naturaleza. El superior a la cultura. La bisagra que opera entre los dos evoca la agresión y la violencia.

Este espacio es el de las primeras sociedades heroicas, el de campesinos primitivos que cada vez son menos primitivos para ser más campesinos (Méndez Fernández 1998), sobre cuyo trabajo expropiado se establece el guerrero o, en todo caso, la desigualdad y explotación en el seno del grupo doméstico.

Pero este modelo espacial es también el de la cerámica campaniforme (Prieto Martínez 1999, Cobas Fernández et al. 1998) aunque eso sea otra historia.

Podemos ahora ver cuál es la situación de este código de representación del espacio dentro de un modelo más general de sucesión y cambio en las formas y estrategias de construcción del paisaje cultural en la Prehistoria Atlántica.

Este modelo se corresponde a un momento que es el de la plena domesticación. El mismo presupone, sino prefigura, la domesticación plena. Nos descubre una tecnología dotada de formas y reglas concretas para codificar el espacio, domesticar el entorno y construir un paisaje social.

Hay muchos modelos posibles y alternativos de producción de paisajes culturales. No todos ellos se basan en la producción de un paisaje domesticado. De hecho éste es una innovación relativamente reciente. Y en Galicia, al igual que sin duda en toda la fachada atlántica europea, esta innovación corresponde precisamente a estos momentos del Neolítico Final/Edad del Bronce. No se había dado antes.

Todo esto nos permite comprender el código y sentido cultural del paisaje de la representación del Estilo Atlántico como fórmula específica de construcción de un paisaje domesticado: el espacio de la representación trasunta la representación del espacio y ésta produce así la domesticación de ese espacio, entendiendo aquí el espacio en todas sus dimensiones: como concepto cultural, valor social entorno humanizado, territorio apropiado, naturaleza dominada, representación artística, recurso formal...

En la Prehistoria Reciente, representar es domesticar: el paisaje de la representación es la representación del espacio, paisaje representado, paisaje domesticado, paisaje dominado. Se concretan así las plurales formas de construcción del espacio que han conducido desde el Neolítico

a la creación de un espacio que ya nunca más será entorno físico ocupado y manipulado ideacionalmente por las personas, sino paisaje humano y manipulado de modo efectivo por sociedades e individuos. La Edad del Hierro, la fortificación y jerarquización del paisaje se está fraguando.

Cuando se compara esta situación con el paisaje monumental de épocas neolíticas anteriores, se comprueban sus diferencias frente al paisaje de una domesticación vergonzante, reducida a la modificación puntual del medio a través de las construcciones ceremoniales, que no alteraba el resto del entorno y mantenía un espacio abierto limitado únicamente por referentes simbólicos.

El paisaje y la sociedad de la Edad del Bronce y Hierro I se domestica, se cierra y se organiza, además, verticalmente. El paisaje monumental de los túmulos se configuraba a partir de la horizontalidad y, para subrayar ésta y su apertura, se podía ver y percibir desde plurales puntos de vista. El paisaje del Bronce y Hierro I, en cambio, se impone desde la exclusividad de un único punto de vista.

El paisaje monumental introducía una domesticación ambigua. El paisaje de la representación moviliza un recurso perifrástico y metafórico, la domesticación mediante la representación, para doblar el mundo físico a la medida del ser humano. Su acción sobre el espacio ya no es solamente ritual y ceremonial, como en el paisaje monumental; pero tampoco es todavía de forma pura y descarnada funcional y práctica; se sirve de una práctica representativa que generaliza la actividad humana sobre el medio y replica así metafóricamente a la actividad meramente práctica.

## PARTE IV. Estilo esquemático Atlántico de arte rupestre

### CAPÍTULO 6. ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO DE ARTE RUPESTRE

*La caricatura es un paso hacia la mala crítica, un paso fácil de dar. La pereza puede hacer el resto.*

Julio Caro Baroja, *Ritos y Mitos Equívocos*

El argumento esencial de esta parte del trabajo es que existen petroglifos en el registro arqueológico gallego que pertenecen a la Edad del Hierro. Es posible que la forma en la que son expuestos los resultados resulte forzada, ya que, en lugar de exponer primeramente los datos y luego, basándonos en ellos, proponer una cronología, en realidad se hace al contrario. Esta forma de exponer nuestra tesis vino forzada por los siguientes circunstancias:

1. Un afán de exponer con mayor claridad la información.
2. Por la fuerza que esta hipótesis adquirió inicialmente en cuanto surgió, ya que, en un principio solamente se iban a tratar los petroglifos de Estilo Atlántico, pero en el transcurso de trabajos realizados en los últimos años surgió un número de grabados rupestres que no se ajustaban a las características expuestas y que en cambio presentaban otras con tal grado de coherencia que permitía hablar de un estilo nuevo con motivos, forma de construir el panel y emplazamiento propios y claramente diferenciados.

Pero una vez visto esto, en lugar de dar por finalizado aquí el estudio y dejar patente la existencia de dos estilos diacrónicos y posponer para ulteriores investigaciones su análisis, surgió la posibilidad de proponer una cronología para estos petroglifos a la luz de los nuevos datos con la localización de nuevas estaciones que aportaban nuevas informaciones y nuevos temas de análisis. Poco a poco la conjetura se transformó en sistema.

Dicho esto, somos conscientes que el proceso de exposición de la información no se corresponde con el proceso de demostración. Es decir, que en vez de plantear los datos y exponer una hipótesis nueva, se ha propuesto la hipótesis y posteriormente se ha revisado la evidencia empírica a la luz de la hipótesis, lo cual ayuda a clarificar la exposición, aunque en apariencia pueda resultar menos científico, pero en realidad es lo que en esencia es una tesis, es decir, una propuesta razonada. En los siguientes capítulos

proponemos la posibilidad de la existencia de un estilo de arte rupestre en la Edad del Hierro y en el transcurso de la exposición se irán presentando los argumentos.

También se debe aclarar que lo realmente fundamental, no es que estos petroglifos pertenezcan a la Edad del Hierro, sino que **lo importante es detectar estilos distintos en arte rupestre y demostrar que, como mínimo existen, dos estilos diferentes, en el sentido de que hay dos conjuntos de grabados con motivos, paneles y distribución espacial distintos.**

Sabemos que el arte rupestre es un fenómeno universal, de hecho lo más común es encontrar zonas con estilos de diferentes cronologías y que dichos estilos suelen pertenecer, en su gran mayoría, a sociedades prehistóricas o con un sistema social basado en el parentesco (Martínez García 2002)<sup>89</sup>, recordemos zonas como los Alpes o Escandinavia o incluso un área tan cercana como el valle del Côa en Portugal, donde encontramos petroglifos del Paleolítico, Neolítico, Edad del Bronce y Edad del Hierro, también podemos destacar zonas del Levante español, donde confluyen en áreas concretas el Arte Lavantino, Macroesquemático y Esquemático pertenecientes a momentos o al menos a culturas distintas (Hernández Pérez 1995). ¿Por qué habría de ser Galicia una excepción? Pienso que sería forzado pensar que un fenómeno tan universal pudiera, en nuestro país surgir, desarrollarse y desaparecer definitivamente en una sola época.

En este trabajo se analiza un estilo sobre el que hay cierto acuerdo en la comunidad investigadora que, al menos en parte, pertenece a la Edad del Bronce y, en el presente libro hemos propuesto su pervivencia hasta la Primera Edad del Hierro, se define un segundo estilo que si no pertenece a la Edad del Hierro sí parece claro que es posterior al Estilo Atlántico, es decir que debiera pertenecer a un periodo posterior: al Hierro Pleno o incluso que haya surgido en momentos en los que las comunidades indígenas habían sido incorporadas al Imperio Romano, pero en cualquier caso no se ha encontrado ningún dato

<sup>89</sup> Martínez García apunta en este trabajo la posibilidad de que la superación del parentesco como sistema de organización social pudo haber sido el motivo fundamental de la desaparición de la pintura rupestre esquemática.



que vincule este nuevo estilo con un momento histórico plenamente cristianizado, por lo que debemos pensar que es anterior a la Edad Media. Aunque insistimos que se trata de formular una hipótesis.

Para terminar con esta presentación, quisiera mencionar sintéticamente los resultados de una excavación realizada cuando esta tesis se encontraba próxima de su redacción final y que por ello no se abordará en los siguientes capítulos. Se trata en concreto de unos sondeos practicados en el petroglifo principal de A Ferradura, estación que es amplia y detalladamente analizada en este trabajo. Esta intervención fue en parte planteada para comprobar esta hipótesis cronológica.

Fueron abiertas cuatro zanjas frente al petroglifo (Santos y Seoane 2005). En estas zanjas se observó que el terreno estaba profundamente alterado (hasta 53 cm. de profundidad) por labores agrícolas que dieron lugar a un depósito con material cerámico de época medieval y moderna. Bajo este nivel apareció otro que parece estar intacto, en el cual fueron recogidas dos lascas de piedra y una cerámica decorada de cronología dudosa.

Se excavó también una gran grieta (1 m de ancho por 2 de largo) que divide la roca del petroglifo en dos partes. Esta zona, por su situación entre dos grandes piedras, permaneció a salvo de las labores agrícolas. Lo primero que encontramos fue una gran cantidad de piedras posiblemente acumuladas cuando se procedió a la preparación del terreno para el cultivo en un momento posterior a la realización del petroglifo. También recogimos 3 cantos rodados con huellas de uso. Al final de la excavación de esta grieta se pudo apreciar que la roca estaba rebajada al menos unos 30 cm y colmatada de piedras (granitos y cuarzos). El depósito que tapa esta zona rebajada es anterior a la formación del depósito agrícola.

Excavamos en el extremo norte del petroglifo en una zona en la que la roca estaba parcialmente enterrada, encontramos un rebaje antrópico en la roca, dicho rebaje estaba lleno de cuarzos y éstos rodeados por pequeños bloques de granito, debajo de los cuarzos encontramos un fragmento de cerámica muy tosco de cronología indeterminada<sup>90</sup>.

Después de la limpieza nos dimos cuenta de que había varios diseños de Estilo Atlántico (círculos concéntricos) a los cuales se superponían los podomorfos. Por lo tanto parece tratarse de un petroglifo de la Prehistoria Reciente, que pudo haber sido reutilizado en la Edad del Hierro. Durante la limpieza también nos percatamos de la presencia de numerosos cuarzos incrustados en las grietas, lo cual puede ser interpretado como claramente intencional, ya que, el 95% de las piedras incrustadas son cuarzos, es decir, existe una selección del material.

Finalmente se abrieron dos sondeos detrás del petroglifo con resultado negativo.

En conclusión no hemos podido datar el petroglifo. Pero podemos constatar que parece que hubo en algún momento algún tipo de actividad ritual consistente en rellenar rebajes y grietas con cuarzos. Lo que no sabemos es si esto está relacionado con los círculos (Estilo Atlántico) o con los podomorfos (Estilo Esquemático Atlántico). Lo que sí deberíamos descartar es su pertenencia a épocas históricas, ya que, se desconoce cualquier tipo de actividad parecida en ritos romanos o cristianos.

## 1. INTRODUCCIÓN

El estilo de arte rupestre del cual nos vamos a ocupar en este capítulo, no cuenta con representaciones claras de objetos de la cultura material que nos puedan ayudar a definir, de una forma más o menos contundente, una cronología definitiva y carente de controversias. Siguiendo la metodología presentada en este trabajo y aplicada ya al Estilo Atlántico de Arte Rupestre, definiremos un grupo de grabados al aire libre que presenta una serie de regularidades y concurrencias en la forma de los motivos, en el modo de construir el panel y el paisaje, que nos permite definir un estilo nuevo, de características netamente diferentes y que se apartan de las expuestas para la época anterior. Como veremos en los sucesivos apartados, este nuevo estilo de arte al aire libre es posible interpretarlo vinculándolo con otros elementos que en su momento pudieron contribuir a la construcción del paisaje de la Edad del Hierro.

En estudios sobre arte rupestre es común caer en ciertas contradicciones derivadas del hecho de que el arte al aire libre aparece fuera de un contexto arqueológico claro, lo cual puede llevar a intentar definir las características de un estilo, analizando grupos de grabados sin haber demostrado antes su pertenencia a un mismo contexto cronocultural. Para salvar este escollo, a la hora de definir el grupo de diseños pertenecientes al Estilo Atlántico, habíamos recurrido a la asociación recurrente de los mismos, es decir, que existían ciertos diseños, que con una alta frecuencia, concurrían en el mismo panel, un análisis conjunto de los mismos nos llevaba a corroborar una datación *ante quem* y otra *post quem* lo cual sumado a otras circunstancias, como la comparación estilística con elementos de la cultura material, nos reafirmaba en su ubicación en un marco cronológico comprendido entre el Neolítico Final y la Primera Edad del Hierro. Por otra parte la presencia de petroglifos con armas, que rara vez se asocian a los restantes motivos de Estilo Atlántico pero que poseen una cronología clara, posibilitó la inclusión de las combinaciones circulares, cérvidos y armas en el mismo grupo de grabados. Posteriormente, con el análisis del contexto arqueológico y con la definición de un modelo de emplazamiento comprobamos como la inclusión de este grupo en la Prehistoria Reciente era perfectamente compatible.

<sup>90</sup> Un breve resumen de los resultados de la excavación y material fotográfico puede ser consultado en: <http://www.lppp.usc.es/petro/noticias/index.html>.

Para el caso del Estilo Esquemático Atlántico este proceso se revela, si cabe, más complicado. Por un lado tenemos un grupo de grabados que de forma recurrente aparece formando parte de los mismos paneles y casi nunca se asocian a otro tipo de motivos, me refiero a los círculos con radios, cruces inscritas en círculos y cuadrados y otras figuras derivadas de éstas. En los pocos casos en los que estos diseños comparten panel con otros motivos de otras épocas, como veremos, parecen indicar que son grabados anteriores a la cristianización y posteriores a la Edad del Bronce. En mi tesis doctoral, a la hora de plantear el problema cronológico de este estilo, había incluido las representaciones de paletas metálicas adscribibles al Hierro I, pero, una vez que parece clara la pervivencia del Estilo Atlántico hasta esta época, este tipo de figuras debemos considerarlas como contemporáneas a la última fase del Estilo Atlántico y no a la Edad del Hierro.

Por otra parte existe un tercer grupo de grabados integrado por cazoletas hemisféricas, herraduras, podomorfos y círculos simples sin cazoleta central que con un alto nivel de recurrencia, aparecen formando parte de los mismos paneles y casi nunca se asocian a motivos distintos, este tipo de figuras no ha sido posible situarlas cronológicamente por comparación con otros elementos de la cultura material, ni por la presencia de estratigrafías re-

de petroglifos que nos sirvan de muestra para el análisis; para ello nos serviremos de ciertos indicios que colocan un grupo de grabados en el marco cronológico de la Segunda Edad del Hierro. A continuación, tomando como muestra estos grabados se trata de realizar la primera comprobación, es decir, observar si este grupo de diseños poseen principios estilísticos coincidentes. Si efectivamente es así, cabe introducir una segunda comprobación y estudiar si funcionan de forma coherente en el paisaje, es decir, se comprueba si las estaciones formadas por petroglifos de este tipo construyen los mismos espacios en lugares diferentes, si la estructura espacial que siguen se repite con los mismos elementos. Finalmente, si estas comprobaciones son corroboradas, es el momento de preguntarse a qué elementos del paisaje se asocian estas estaciones o conjuntos de petroglifos, es decir, cuál es el contexto arqueológico recurrente de los grabados rupestres que estamos estudiando y si este contexto coincide con los indicios presentados al principio de nuestra argumentación. De este modo podremos comprobar también que la arqueología del paisaje, por paradójico que pudiera parecer, puede servir como apoyo para la definición de cronologías.

En el cuadro que se presenta a continuación se sintetizan las diferentes fases de la metodología a seguir:

Fase 1	Fase 2	Fase 3	Fase 4	Fase 5
Definición de indicios cronológicos con el fin de aislar la muestra a analizar	1ª Comprobación. Los elementos de la muestra coinciden entre sí en las características formales y estilísticas que los definen.	2ª Comprobación. Conforman un espacio coherente. Es posible identificar una estructura espacial recurrente en las estaciones.	Definir el contexto arqueológico en el paisaje. Observar a qué yacimientos datables se asocian las estaciones.	3ª Comprobación. Los yacimientos a los que se asocian las estaciones coinciden en la cronología con los indicios de la Fase 1.

lativas o absolutas. Su inclusión en el conjunto de los petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico viene posibilitada por la definición del Modelo de Emplazamiento de las estaciones de este estilo, y es propiciada por la circunstancia de que el modelo estructural que rige el ordenamiento del espacio en estas estaciones sólo es comprensible con la presencia de estos grabados, es decir, que de forma recurrente las rocas con cazoletas hemisféricas, herraduras, podomorfos y cruces inscritas, ocupan la misma posición en el modelo espacial que en este trabajo propongo para los petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico. Finalmente los serpentiformes también serán incluidos en este grupo por su presencia predominante en castros de la Edad del Hierro, es decir, que no sólo los consideramos por su presencia recurrente en el interior de castros, sino también porque su presencia fuera de ellos es muy minoritaria, aunque la cronología de leitos serpentiformes se complica si tenemos en cuenta que buena parte de los petroglifos de Estilo Atlántico pudo ser contemporáneo de los castros más antiguos.

En definitiva, el procedimiento metodológico que seguiremos será el siguiente: en primer lugar aislar el grupo

La definición de este nuevo estilo de arte rupestre en el Noroeste de la Península Ibérica está todavía por concluir del todo, dado que el registro catalogado aún no es todo lo amplio que se desearía, aunque este grupo de grabados, ya en una fase inicial del estudio, se revelaba como diferente al resto de los petroglifos prehistóricos en Galicia, a pesar de que ya se conocían algunos de ellos desde el primer tercio de siglo. Actualmente se conocen apenas una decena de estaciones encuadrables dentro del estilo que denominaremos Estilo de Arte Rupestre Esquemático Atlántico, número relativamente escaso si lo comparamos con el de grabados adscribibles al Estilo Atlántico. La causa del casi nulo conocimiento de este grupo de grabados posiblemente sea debido a ciertos prejuicios en la investigación, especialmente en la década de los 80 y 90, que los bautizaron bajo el epígrafe de *grabados de épocas históricas* sin profundizar debidamente en su estudio. En cualquier caso la cronología atribuida a las cruces inscritas, podomorfos, herraduras, etc., ha variado en a lo largo del siglo XX; los primeros investigadores como Cabré Aguiló, Carré Aldao, Hugo Obermaier, Sobrino Buhigas o Enmanuel Anati, coincidieron en consi-

derarlos prehistóricos aunque con distintas cronologías. En cambio Ferro Couselo, quizás movido por prejuicios anticelestistas propios de los inicios de la época franquista, atribuyó a todos los grabados al aire libre una cronología Medieval y Moderna. A pesar de que su tesis fuera en parte rechazada por la mayoría de los investigadores, su calado fue profundo en lo que a los motivos que ahora catalogamos como pertenecientes a la Edad del Hierro. Así los especialistas más prolíficos en los años 80 no dudaron en situar a todas las figuras cruciformes como petroglifos de término apoyándose en los argumentos de Ferro Couselo, quedando este tipo de petroglifos relegados de la investigación. No ocurrió así en Portugal, Baptista apartándose de los planteamientos de Vázquez Varela y Peña Santos defiende, a principios de los 80, que las *ferraduras*, algunas de las cruces, círculos y cuadrados con radios, entre otros, pertenecen a la Edad del Hierro, aunque lamentablemente no continuó profundizando en sus análisis. En la actualidad en Galicia todavía son consideradas estas insculturas como petroglifos de término, expresión empleada constante y acríticamente en la mayoría de las publicaciones.

En definitiva, los futuros trabajos sobre este nuevo grupo inscultórico aún pueden aportar grandes novedades, especialmente si tenemos en cuenta el estado inicial de los estudios. En cualquier caso, el continuo incremento del corpus de grabados Esquemático Atlánticos nos está permitiendo descubrir toda una fase artística posiblemente tan rica como la de la Prehistoria Reciente. Pero antes de entrar con detenimiento en el estudio de este estilo, será conveniente examinar las propuestas de los distintos investigadores en el ámbito del arte rupestre en el Noroeste Peninsular en lo que a este conjunto de grabados se refiere.

## 2. CONTROVERSIAS ACERCA DE LA CRONOLOGÍA DE ALGUNOS MOTIVOS

A lo largo de casi un siglo de investigación se han adoptado diversas posturas en torno a la cronología de algunos motivos, que numerosos investigadores no han dudado en encuadrar dentro del mismo grupo estilístico y cronológico, donde ha surgido la controversia es en qué estilo y en qué cronología han de ser situados. Se trata de las denominadas herraduras, cruces, figuras en phi griega, y herraduras. En mi opinión no cabe duda de que muchas de estas figuras constituyen un grupo que forma parte de un estilo y un marco cronológico determinado tal y como trataremos de demostrar en los sucesivos apartados. Pero es necesario aclarar que este estilo no se caracteriza únicamente por poseer dichos motivos, ya que como es sabido, diseños tan sencillos pueden estar presentes en diversas culturas y geografías a lo largo de la historia, más bien, como ya expusimos para el caso del Estilo Atlántico, un estilo se define por la suma de una serie de características

técnicas y especialmente por los aspectos formales y paralelismos en los distintos ámbitos de análisis: motivos, forma de construir el panel, distribución en el paisaje, emplazamiento, etc.

Pero antes de abordar el tema de la adscripción cultural, es necesario realizar una labor crítica sobre las distintas propuestas cronológicas más destacables en lo relativo a estos esquemáticos diseños. Creo necesario este ejercicio crítico para posibilitar el distanciamiento con respecto a algunas propuestas, que se han fosilizado en la tradición investigadora gallega, razón por la cual es imprescindible descubrir sus raíces.

La primera propuesta a la que podemos hacer referencia es la presentada por Obermaier en 1923 en su obra: *Impresiones de un viaje prehistórico por Galicia*, donde incluye las herraduras, las cruces y las cruces inscritas, excluyendo por lo tanto las figuras en phi, en el *Grupo Antiguo*, que atribuye al Epipaleolítico (Obermaier 1923: 20), situando las combinaciones circulares y los zomorfos a finales del Neolítico y en la Edad del Bronce. Es en definitiva Obermaier el que destaca la existencia de dos grupos claramente diferenciados.

Sobrino Buhigas en relación a este aspecto concreto, aporta pocas novedades y defiende una cronología similar a la propuesta por Obermaier. Sitúa las cruces inscritas en el "Primer Periodo" que lo relaciona con el megalitismo al encontrar similitudes con los grabados en dólmenes de las Islas Británicas. (Sobrino Buhigas 2000, reedición facsímil del original de 1935)

En 1952 Ferro Couselo, desconocedor en gran medida de los argumentos arqueológicos de sus colegas, sitúa en la Edad Media y Moderna todos los grabados al aire libre. Para ello aporta una serie de documentos donde se hace mención a la utilización de grabados y restos arqueológicos varios como hitos para la delimitación de propiedades y jurisdicciones. Dicho autor no repara en que en estos documentos se mencionan las *mámoas*<sup>91</sup>, rocas con cazoletas, cruces, círculos y herraduras como límites territoriales y no por ello atribuye la misma cronología a todos ellos. Por otra parte, en estos mismos documentos, aunque sí se dice que algunos grabados se usan como referencia fronteriza, en ninguno se afirma que hayan sido grabados por contemporáneos, muy al contrario, por ejemplo en uno de los apeos presentados por Ferro, concretamente el de Santa María (Verín) del siglo X, se dice que unas cazoletas fueran grabadas en un momento impreciso: "ubi burgarios construxerunt de antiquo tempore"; es decir, que ya en el s. X estos grabados son considerados como muy antiguos, habida cuenta de que los visitantes desconocen el origen de los mismos. Aunque la práctica totalidad de los arqueólogos contemporáneos y posteriores rechazaron esta propuesta cronológica, algunos de ellos sí

<sup>91</sup> Nombre que reciben en gallego los túmulos neolíticos.

aceptaron la adscripción medieval para las herraduras, todas las cruces simples e inscritas y algunos petroglifos con cazoletas como motivo único. Curiosamente, dichos autores aún se sustentan en los mismos argumentos de Ferro Couselo, aunque no explican porque dichos fundamentos son válidos para unos motivos y no para otros. Sobre este tema volveremos más adelante.

El primero en situar los motivos en phi y herraduras en la Edad del Hierro es Anati (1968), aunque esta propuesta la considero acertada en algunos aspectos, difiero en el procedimiento teórico y metodológico seguido, ya que se basa en un puro evolucionismo como motor de la transformación de los petroglifos más complejos y naturalistas hacia los más simples y abstractos.

González Reboredo (1969) atribuye a las cazoletas, cruces y herraduras una cronología amplia: desde el Neolítico con posibilidad de perdurar has la Edad del Hierro.

A finales de la década de los 70 e inicios de los 80 aparecen una serie de publicaciones que dividirán a los investigadores en dos corrientes, una que defiende el carácter histórico de estos diseños y otras que es partidaria de una cronología anterior.

Dentro de los que defienden una adscripción histórica destacamos las obras de Peña Santos y Vázquez Varela (1979) y García Alén y Peña Santos (1980). Sostienen que la inmensa mayoría de las cruces son de época histórica por haber sido realizadas con instrumento metálico, detalle no muy exacto, ya que considero que sino en la mayoría, sí en muchos de los casos, debido a la erosionada pátina que suelen presentar, no es posible apreciar la naturaleza del instrumento con el que fueron grabadas. Por otro lado, argumentan que las cruces aparecen en ocasiones superpuestas a motivos prehistóricos, lo cual sí ocurre en ocasiones, aunque esto tan sólo nos aporta una cronología relativa *post quem*, ya que no hay que olvidar que entre el final de la Edad del Bronce y la entrada del Noroeste en la órbita del Imperio Romano transcurren casi 1000 años, por lo que considero erróneo el pensar que si un grabado es posterior a la Edad del Bronce necesariamente ha de ser de época histórica. Dichos autores, datan muchos de los motivos por su asociación a herraduras y cruces, un ejemplo claro es el caso de los podomorfos que para Peña y Vázquez (1979: 99) pueden tener dos cronologías: Edad del Bronce para aquellos que se asocian a motivos prehistóricos, e históricos para aquellos que se asocian a las herraduras. Otra de las propuestas es la ubicación de las esvásticas y paletas en el Bronce Final. Básicamente la cronología que plantean para estos diseños coincide con nuestra hipótesis, aunque hay que tener en cuenta que a finales de los 70 la cronología de la Edad del Hierro era más tardía que la que hoy día plantean todos los especialistas, por ello, como ya se dijo anteriormente, las paletas y las esvásticas bien pudieran ser situadas en el Hierro I. Finalmente, consideran como único petroglifo de la Edad del Hierro los ofidios inscultrados en el interior de recintos castrexos.

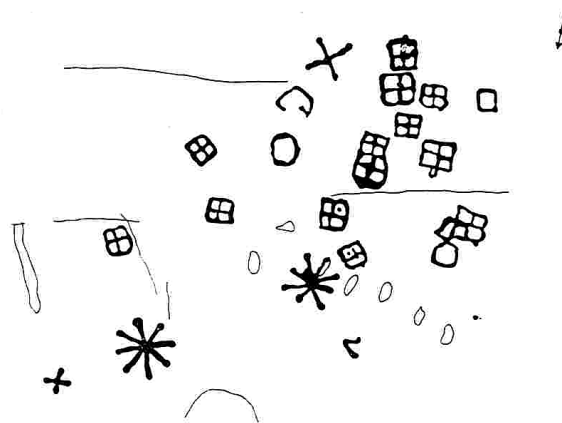


Fig. 6.1. Panel de la estación de Gião. (Baptista 1984).

En posteriores trabajos, tanto Vázquez Varela como Peña Santos han seguido defendiendo la misma cronología para las herraduras, cruces, cruces inscritas y figuras en phi, hasta el punto de que, en la práctica totalidad de sus trabajos, han dejado de ser cuestionados y sin más estos motivos son situados en épocas históricas, cuya finalidad sería la de delimitar jurisdicciones o cristianizar petroglifos anteriores. Esta misma línea ha sido seguida por Costas Goberna, de quien destacamos un trabajo concreto (Costas Goberna y Pereira García 1998). Estos autores siguen las propuestas planteadas por Peña Santos y Vázquez Varela al considerar a todos los cruciformes como pertenecientes a época cristiana, lo cual no deja de sorprender a sabiendas que dicha figura está presente en numerosos contextos culturales alejados del mundo de cultura cristiana o simplemente extintas antes de la llegada de ésta, lo cual no es extraño debido a la extrema sencillez de este motivo, que pudo haber sido utilizado por numerosos grupos culturales sin necesidad de contactos o difusiones. A pesar de ello Costas y Pereira comparan los cruciformes aparecidos en edificios medievales y los grabados al aire libre, que obviamente son muy semejantes, tanto como lo pueden ser, por poner un ejemplo, los círculos concéntricos gallegos y las mismas figuras grabadas en la América Precolombina. Otro de los argumentos son los ya empleados en su momento por Ferro Couselo, que si para muchos casos es válido pensar que fueron realizados en la Edad Media para delimitar jurisdicciones, especialmente en aquellos en los que aparecen acompañados de las iniciales de los dos territorios, no lo es tanto para explicar todos los cruciformes presentes en las rocas al aire libre. Lo mismo podríamos decir para el caso de la cruz inscrita y las figuras en phi, que si bien aparecen en construcciones medievales, cuando se encuentran al aire libre muy raramente comparten panel con cruces claramente cristianas como la Cruz de Malta, las rematadas en T, alfabetiformes modernos u otros signos medievales. De hecho, cuando la cruz inscrita o los círculos con radios comparten panel con motivos de época



histórica los surcos suele ser sensiblemente distintos. Sobre este tema quisiera destacar también el trabajo de Van Hoek (1998), que distingue entre cruces claramente cristianas como la cruz de malta, la cruz potenziada en T, etc., de aquellas que presentan una cronología dudosa debido a su gran simpleza. Este arqueólogo comprueba como las cruces de clara cronología histórica, siempre dentro del contexto de las Islas Británicas, muy excepcionalmente aparecen junto a motivos prehistóricos o en monumentos megalíticos a pesar de su gran abundancia, parece según Van Hoek, que las grabados cristianos evitan deliberadamente los monumentos prehistóricos, en cambio aquellas cruces más esquemáticas, incluyendo las inscritas en círculos o cuadrados, aparecen con más frecuencia junto a insculturas prehistóricas. Algo similar parece ocurrir en Galicia, donde en muchos petroglifos de término aparecen, por ejemplo, las iniciales de las parroquias o de los propietarios, las cruces tienden a presentar más detalles en su configuración o son de mayor tamaño, mientras que aquellas que comparten panel con motivos prehistóricos o con los que se podrían atribuir al Estilo Esquemático Atlántico, son muchos más sencillos y a menudo se acompañan de otros cruciformes con detalles antropomórficos. En todo caso no queremos decir con ello que todos los cruciformes sencillos sean prehistóricos, pero sí que muchas veces el motivo representado no nos asegura, con toda la certeza deseable, la cronología del panel.

También quisiera llamar la atención sobre dos motivos que Costas atribuye también a épocas modernas como son los podomorfos y las herraduras. De todos modos es necesario reconocer el esfuerzo de este autor por documentar numerosas rocas en las que, en algunos casos, sí ha conseguido demostrar su adscripción medieval o moderna, aunque nunca insistiremos lo suficiente en señalar lo que, en mi opinión, son los dos errores más frecuentes en los que caen los defensores de una cronología tardía para estos motivos al pensar que todos estos grabados, de tan extremada sencillez, son exclusivamente de épocas históricas y que lo que no pertenece a la Edad del Bronce es por fuerza medieval o moderno.

La segunda propuesta cronológica fue introducida por Martinho Baptista. El artículo titulado *A Arte do Gião* (1981) presenta un tipo de arte grabado al aire libre, que nada tiene que ver con el denominado Grupo Galaico-Portugués de Arte Rupestre (Fig 6.1 y 2). En una posterior publicación realiza un análisis del arte rupestre del norte de Portugal (Baptista 1984) donde reincide en la idea de que estamos ante un estilo de inscultura que difiere del caracterizado por la presencia de combinaciones circulares y zoomorfos. Dentro de este nuevo grupo de arte incluye estaciones como la ya mencionada de Gião (Arcos de Valdevez) y los conjuntos de Cachao da Rapa y Tripe (Chaves). Baptista define así lo que da en llamar Grupo II:

- Poseen surcos menos anchos y menos profundos, aunque esto admite excepciones.

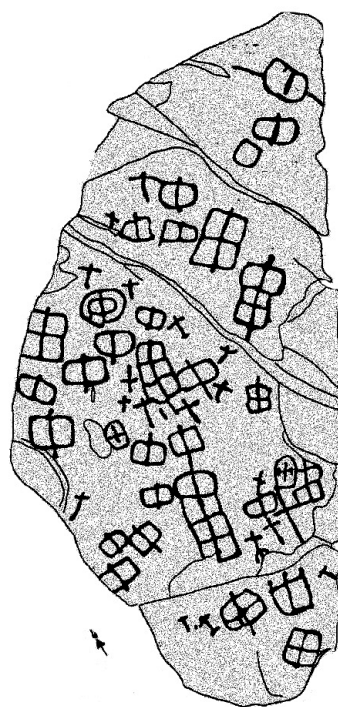


Fig. 6.2. Panel de la estación de Gião. (Baptista 1984).

- La técnica de grabado es por piqueteado y no por fricción.
- Predominio de antropomorfos esquemáticos, unos tipo phi griega, otros con brazos curvos y piernas en V, un tercer tipo con el tronco lineal y extremidades rectas y cruciformes.
- Cuadrados y rectángulos en ocasiones con esquinas redondeadas y segmentados en el interior por diámetros horizontales y verticales.
- Círculos simples con uno o dos diámetros
- Pequeños semicírculos (herraduras) con o sin cazoleta central.
- Cazoleta unida a una línea recta que curva en su extremo a modo de anzuelo.
- Pequeñas líneas rectas o quebradas.
- Alguna espiral, podomorfos, paletas, esvásticas, raramente zoomorfos.
- Combinaciones de los temas apuntados.
- Presencia de algunas piedras exentas grabadas.
- Área de expansión más continental que el del grupo I (Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Bronce).

Según este mismo autor, el origen de estos motivos habría que ubicarlo en el Bronce Final, teniendo su apogeo en la Edad del Hierro y perduraría hasta la Alta Edad Media. Como ya se dijo, Martinho Baptista disiente de las cronologías propuestas por Obermaier y sus colegas gallegos y compara el arte de Gião con el localizado en las rocas de Outerio Galiñeiro (Cuntis), Pena da Carballeira do Pombal (Campo Lameiro) y algunos motivos de Pedra Boullosa (Campo Lameiro).

Aunque coincido básicamente con la propuesta de Martinho Baptista, este autor no deja claro cuál es la base que sustenta su hipótesis cronológica. Si bien explica sus razones para pensar que se trata de un estilo nuevo, no sabemos por qué razón no es anterior a la Edad del Bronce, en todo caso suponemos que sus observaciones sobre la técnica de ejecución de los surcos, en los que en parte aún es observable el piqueteado llevó a pensar a este arqueólogo que eran más recientes. A lo propuesto para la zona de O Gião, hay que añadir la presencia de esvásticas y de podomorfos en otros contextos geográficos, como en la roca 23 de Vale da Casa (Foz Côa), donde estas figuras se asocian a una escena de caza y a una inscripción que el autor considera posiblemente inspirada en el alfabeto ibérico.

Por lo tanto, si bien hay que valorar la innovación de Baptista, es necesario subrayar que no presenta las razones que le llevan a proponer su hipótesis cronológica, de ahí, posiblemente, el escaso eco que tuvo entre sus colegas al Norte del Miño.

De la evolución de los distintos planteamientos presentados a lo largo del siglo XX, parece quedar claro que existe cierta coincidencia en considerar la existencia de dos grupos de grabados: unos de motivos más geométricos y sencillos y otro con motivos más complejos como son los cuadrúpedos y las combinaciones circulares. Si bien parece que este último grupo, con mayores o menores matices, suele ser encuadrado en la Edad del Bronce, el problema empieza a la hora de ubicar el grupo de grabados compuesto por cruces inscritas, herraduras, paletas, esvásticas, etc.

En los siguientes apartados trato de mostrar como en realidad existen razones e indicios para considerar este grupo de grabados como pertenecientes a la Edad del Hierro, que si bien no existen pruebas definitivas, sí considero como la propuesta más sólida y probable la inclusión de este conjunto de diseños en un momento posterior al desarrollo del Estilo Atlántico, posiblemente posterior al 500 a. C. y anterior a la cristianización.

### 3. DATOS CRONOLÓGICOS DE LOS DISEÑOS

Un diseño o motivo, cuando es demasiado simple, no puede ser adscrito a un periodo cronológico concreto sin más, es decir, sin tener en cuenta el contexto arqueológico y sin observar ciertas recurrencias en su emplazamiento, asociación a otros diseños, etc. Si esto ocurría con los círculos concéntricos, en el caso de los diseños de la Edad del Hierro esta cautela ha de tenerse en cuenta en mayor medida, ya que los grabados con los que nos vamos a encontrar son de una gran sencillez compositiva. De hecho, se trata de motivos que aparecen en culturas muy diversas. En definitiva,

estos diseños pueden ser divididos en dos grupos, *Grupo Abstracto* o sin referente conocido: cazoletas semicirculares, cazoletas hemcilíndricas, herraduras, círculos simples con y sin cazoleta central, círculos concéntricos, círculos con radios, esvásticas, trisqueles y piletas; y *Grupo Figurativo* con referente conocido: podomorfos, paletas y serpentiformes.

Como ya se dijo en la presentación de este capítulo, no todos estos motivos son datables del mismo modo ni con el mismo nivel de certeza. En los siguientes apartados considero que, con cierto nivel de certidumbre, es posible ubicar en la Edad del Hierro algunos de los motivos mencionados: cruces inscritas en círculos y cuadrados, figuras derivadas de éstas y serpentiformes, lo cual no quiere decir que todos los grabados con dichos diseños tengan siempre la misma cronología, sino que éstos podrían pertenecer a la Edad del Hierro en determinados contextos que luego explicaremos. Quedan pues fuera de estas consideraciones los restantes motivos: cazoletas hemcilíndricas, herraduras y podomorfos, ya que para estos diseños no encontraremos razones para incluirlos en la Edad del Hierro hasta que nos adentremos en el análisis de las estaciones y los modelos de emplazamiento que, una vez definidos, se comprobará que muchos petroglifos decorados con estos motivos solamente son comprensibles en el contexto de las estaciones del grupo de petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico. Por esta razón deberemos permitirnos cierta licencia, más expositiva que metodológica, ya que previamente a la explicación de las razones que nos llevan a incluir las cazoletas hemcilíndricas, herraduras y podomorfos de Estilo Esquemático Atlántico serán empleados estos mismos motivos en el apartado dedicado a la definición de dicho estilo.

Para la ubicación cronológica de las cruces inscritas y diseños derivados vamos a utilizar los siguientes procedimientos metodológicos:

- Estratigrafía horizontal
- Estratigrafía vertical
- Estudio comparativo del aspecto de la pátina de los surcos
- Observación del contexto arqueológico recurrente.

#### 3.1. ESTRATIGRAFÍA HORIZONTAL

La estratigrafía horizontal, en el caso de grabados sobre granito, sólo es aplicable en aquellos casos en los que existe inhibición por parte de unos diseños respecto a otros. Es decir, consideramos que un grabado se inhibe cuando modifica su forma original, bien deformándose bien apareciendo de forma incompleta, debido a la restricción de espacio producida por la presencia de un motivo grabado previamente<sup>92</sup>; aunque es necesario aclarar que para que este tipo de análisis tenga una aplicación

<sup>92</sup> No se considerará el principio de área de grabado preferente, que sostiene que las figuras que se sitúan en ciertas zonas de un panel suelen ser anteriores a las demás. Generalmente es el centro de la roca el área del panel que se suele considerar como preferente, pero si partimos del principio de que tanto en los petroglifos de la Edad del Bronce como de la Edad del Hierro existen toda una serie de principios compositivos y que en términos generales la gran mayoría de los grabados son realizados de una sola vez, no tiene sentido pensar que el artista tienda a empezar a grabar por el centro del panel y posteriormente este mismo artista u otros vayan añadiendo más figuras lateralmente.



Fig. 6.3. Detalle del panel de Chan da Lagoa.

significativa en arte rupestre, es necesario constatar que los motivos que aparecen relacionados pertenecen a distintos estilos, en caso contrario la separación cronológica entre ambos puede ser mínima. Otra de las técnicas de observación de la estratigrafía horizontal es la que podríamos llamar *asociación subordinada*, esto ocurre cuando dos motivos aparecen asociados, pero uno de ellos no es comprensible sin la presencia de otro, es decir, si encontramos una escena de un cazador persiguiendo un ciervo, la presencia del primero sólo se justifica con la del segundo y no a la inversa.

Los casos en los que la estratigrafía horizontal puede aportar información sobre la cronología de los estilos de arte rupestre gallegos es muy escasa, aunque no por ello debemos prescindir de su aplicación. Un ejemplo claro de estratigrafía horizontal lo tenemos en el petroglifo de Chan da Lagoa (Campo Lameiro). En esta composición una cruz inscrita se adosa a un laberintoide de Estilo Atlántico (Fig. 6.3), en dicha imagen es posible observar una clara inhibición de la figura periférica con respecto al laberintoide precisamente en la parte en la que se unen<sup>93</sup>.

En la figura 6.3 hemos indicado con diferentes tonalidades de gris la distinta profundidad de los surcos. Aunque nos afirmamos en lo dicho sobre la estratigrafía vertical en los grabados rupestres, hay que aclarar que en este caso se puede apreciar como la profundidad del surco de la cruz inscrita se prolonga sobre la figura del laberintoide, lo cual podría redundar en la idea de que la primera es posterior a la segunda. Aunque en todo caso sobre este extremo es difícil estar seguros.

Un segundo caso es el de Pedra da Chan da Gándara (Mondariz). Este petroglifo no ha sido estudiado directa-

mente, pero en varias fotografías publicadas por Sobrino (2000), se observa como una cruz inscrita en un círculo reaprovecha un surco perteneciente a una combinación circular de Estilo Atlántico.

Hay que ser consciente de que dos ejemplos de estratigrafía horizontal no resuelven el problema de forma definitiva, pero es necesario tener presente que ambos indicios apuntan en la misma dirección. En el capítulo dedicado a la definición del Estilo Esquemático Atlántico veremos como este tipo de figuras, (círculos con radios), es incompatible con los principios que rigen la construcción de figuras de Estilo Atlántico, por ello consideramos que las cruces inscritas forman parte de un grupo ajeno, por lo tanto podría ser interpretado como un elemento intrusivo en el panel de Chan da Lagoa. Por otra parte, en el capítulo dedicado a la definición del Estilo Esquemático Atlántico veremos también que las cruces inscritas conforman, junto con otros diseños, un grupo propio regido por principios estructurales coherentes por lo que un solo ejemplo, aunque tenga una importancia relativa, ha de tenerse en consideración si tenemos en cuenta que los motivos decorativos no funcionan aleatoriamente.

### 3.2. ESTRATIGRAFÍA VERTICAL

La estratigrafía vertical en grabados rupestres puede ser problemática, ya que, en la mayoría de los casos es difícil saber cual de los surcos es el que se superpone, puesto que la acción erosiva, normalmente, se ha encargado de borrar rastros indicativos de cual ha sido el último surco en ser realizado. En todo caso, en ocasiones es posible constatar dichas superposiciones, en uno de los casos que pasamos a analizar existe una neta diferencia en la pátina de los surcos, por lo que podemos saber qué figura es la que ha cortado al grabado anterior, en un segundo y tercer caso, una figura superpuesta simplemente destruye parcialmente una figura ya existente.

El primer caso se ha localizado en la estación de Chan da Lagoa (Campo Lameiro), (Fig. 6.4). En este panel existe una clara superposición de una cruz inscrita en un círculo a un cuadrúpedo de Estilo Atlántico del cual aún podemos apreciar sus cuartos traseros, pata trasera y parte del lomo.

El segundo caso también ha sido localizado en Campo Lameiro (Fig. 6.5). En este caso una cruz inscrita destruye el anillo exterior de una combinación circular de Estilo Atlántico, además debemos resaltar la diferencia en la pátina entre ambos motivos, ambas evidencias indican que la cruz inscrita es posterior a la combinación circular.

El tercer caso de estratigrafía vertical lo tenemos en el petroglifo de A Ferradura (Amoeiro) en el panel principal de esta estación se observa una superposición destructiva

<sup>93</sup> La posterioridad de esta figura con respecto al laberintoide como en el caso del trisquel de Laxe das Cruces ya fue observado por Fernández Pintos (1990: 225).



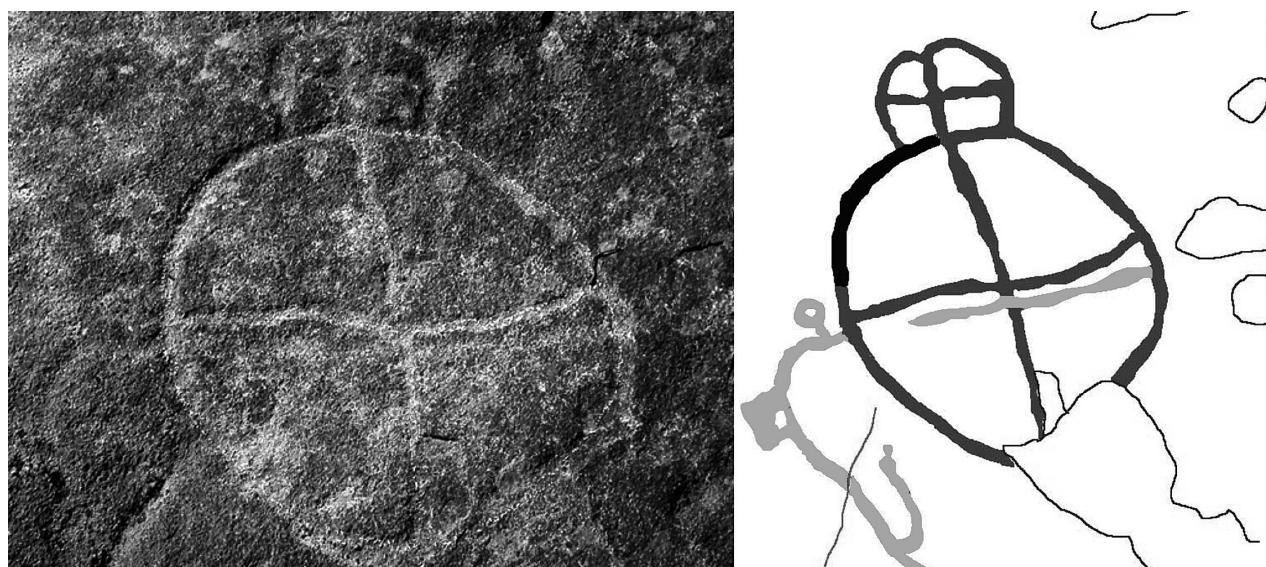


Fig. 6.4. Izquierda: detalle de un petroglifo de Chan da Lagoa. Derecha: calco del mismo petroglifo, el surco de tonalidad más clara indica el grabado más antiguo.



Fig. 6.5. Superposición de una cruz inscrita a una combinación circular en Campo Lameiro.



Fig. 6.6. Superposición de podomorfos a una combinación circular en A Ferradura (Ourense).

de dos podomorfos sobre una combinación de círculos concéntricos que presentan un surco más erosionado. Los citados podomorfos se superponen al anillo exterior de la combinación circular (Fig. 6.6). Por lo que, al menos en este caso, los podomorfos son posteriores a la figura geométrica típica del Estilo Atlántico.

### 3.3. ESTUDIO COMPARATIVO DEL ASPECTO DE LA PÁTINA DE LOS SURCOS

Actualmente se identifican tres paneles que, analizando el estado de su pátina, nos pueden ayudar a situar cronológicamente los cuadrados y círculos segmentados<sup>94</sup>, es decir,

comparando el estado de la pátina encontramos indicios sobre una posible datación *ante quem* en los dos primeros casos y *post quem* en el tercero. El primer caso al que me refiero es el petroglifo de Outeiro do Mar (Pazos de Borbén).

El estudio comparativo de los surcos es un procedimiento, que al igual que en la estratigrafía horizontal, nos puede aportar información sobre la cronología relativa de algunos grabados. Partimos de la hipótesis de que un motivo es anterior a otro si ha sufrido mayor desgaste. La erosión es observable en el aspecto del surco. Por regla general, los surcos en granito tienden, con el paso del tiempo, a hacerse más suaves y abiertos y a borrarse las marcas del instrumento usado para grabar. Para que el aná-

<sup>94</sup> A lo largo de este trabajo se utilizarán de forma indistinta los términos cruces inscritas, círculos o cuadrados con radios y círculos o cuadrados segmentados para referirnos al mismo tipo de figuras.





Fig. 6.7. Petroglifo de Outeiro do Mar según Alfonsín Soliño.

lisis comparativo de los surcos sea un instrumento válido hay que tener en cuenta dos factores: que los motivos a comparar se encuentren situados en la misma zona de la roca o muy próximos entre sí con el fin de descartar que las diferencias en la pátina sean debidas a una erosión diferencial, por esta razón también es necesario observar si, en casos puntuales, algunos grabados pudieran estar más protegidos o más expuestos tanto a agentes naturales (cursos de agua, viento, etc.) o artificiales (lugar de tránsito). El otro factor a tener en cuenta es que, si en toda la roca o en un sector de la misma la erosión ha sido más o menos uniforme, el aspecto de los surcos de los mismos tipos de grabados ha de ser similar entre sí y diferente a la de los otros tipos. Un claro ejemplo en el que podemos aplicar este procedimiento lo encontramos en el siguiente panel:

*Outeiro do Mar.* Si en los casos anteriores la disposición de los grabados podría indicarnos una datación *post quem*, en este panel podríamos estar ante un caso claro de cronología *ante quem*. En el panel de Outeiro do Mar observamos dos tipos de figuras: cruces y cruces inscritas en círculos (Fig. 6.7). Analizando la pátina de los distintos surcos se comprueba que mientras las cruces presentan una pátina áspera, en la que es posible distinguir los impactos producidos por un instrumento duro y punzante, en el caso de los círculos con radios, los surcos son mucho más suaves, y presentan una sección transversal más abierta y son menos profundos. La causa más probable que haya generado tan nítida diferencia en el aspecto de los surcos de ambos tipos de figuras, es la mayor antigüedad de los círculos con radios, ya que como se puede apreciar, éstos y las cruces aparecen entremezclados en la misma superficie, por lo que se descarta que sea producto de una erosión diferencial.

El segundo caso es el de un petroglifo recientemente catalogado en Fragas (Campo Lameiro), en él se observan dos grupos de figuras con un tipo de surco diferente, por un lado las cruces griegas o de brazos iguales y por otro el de las cruces inscritas y un soliforme (Fig. 6.8). Al igual que en el caso de Outeiro do Mar, las cruces de brazos iguales tiene un surco más definido y profundo que los restantes diseños. Todos los motivos aparecen



Fig. 6.8. Petroglifo de Fragas. La flecha superior indica la cruz inscrita, la de abajo la cruz posiblemente medieval o moderna.

ocupando un mismo espacio, por lo que, una vez más, debemos descartar a la erosión diferencial como la responsable de la diferencia en los surcos y, por otra parte, en este caso creo que podemos afirmar que la diferencia en el momento cronológico de ejecución de ambos grupos de grabados ha de ser notable, ya que la erosión tiende a uniformar los surcos de distintas épocas.

### 3.4. OBSERVACIÓN DEL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO RECURRENTE

En algunos casos concretos se ha observado una llamativa recurrencia en el emplazamiento de algunos motivos. No se trata, por el momento, de realizar un profundo análisis del emplazamiento de algunos grabados, sino de poner atención en que determinados diseños aparecen de forma insistente en contextos arqueológicos muy concretos, lo cual nos lleva a proponer una posible relación cronológica entre los estos grabados y su contexto. Este es el caso de los serpentiformes.

Con los datos disponibles podemos afirmar, con cierta seguridad, que existen nueve castros que presentan, generalmente en la acrópolis o en el punto más alto, una o varias representaciones de serpientes en el noroeste de la Península Ibérica, estos son: Castro de Penalba (Campo Lameiro) (Fig. 6.9), Castro de Troña (Pontearreas) (Fig. 6.21), Castro de Cedeira (Xunqueira da Ambia), Castro dos Remedios (Moaña), Santa Tegra (A Guarda), Monte do Castro de Negros (Redondela), Castro de Gargamala (Mondariz), Castro de San Martiño (Arbo) y Coto do Castro de Formigueiro (Amoeiro). Existen representaciones de ofidios que se encuentran alejados de cualquier recinto castrexo, como por ejemplo a Pedra Boullosa (Campo Lameiro) y Monte dos Vilares (Pontecesures), pero la tendencia a aparecer dentro de recintos castrexos parece clara. Debemos también mencionar la existencia de referencias en el norte de Portugal de serpentiformes en otros tres castros citados por Hidalgo Cuñarro (1981: 13),

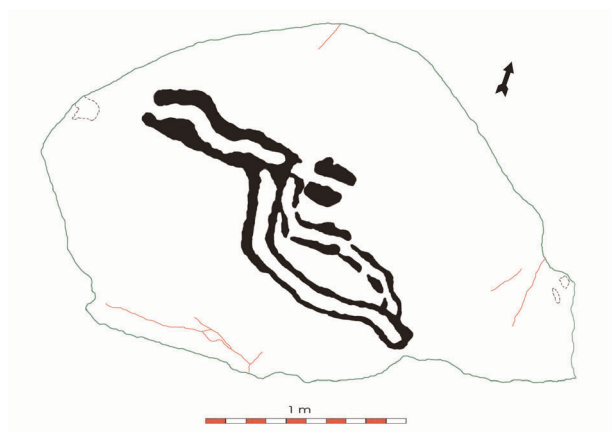


Fig. 6.9. Petroglifo del castro de Penalba, donde se observa la presencia de varias serpientes. Nótese la técnica propia del E. Atlántico, las figuras son las comprendidas entre los surcos.

aunque no fue posible su localización por parte de dicho autor, los yacimientos son: Castro de Baldoeiro (Tras-os-Montes), (Santos Junior 1931: 77) y Monte do Castro (Veira do Miño-Braga), (Teixeira y Rigaud 1979: 385-90). Existen también referencias en Sanfins, Monte do Castro (Beira do Miño-Braga).

La reiteración en el emplazamiento de este tipo de diseño, nos permite considerar que forzosamente debería de existir una relación entre los grabados de ofidios y los recintos castrexos. Por ello planteamos como hipótesis la posibilidad, aunque no demostrada sí más probable, de que dichos petroglifos pertenezcan a la Edad del Hierro. La razón de esta propuesta cronológica no solo se sustenta en el hecho de que los grabados de serpientes aparezcan en el interior de castros, sino también en el hecho de que los casos en los que fueron grabadas serpientes fuera de castros no son muy frecuentes. En todo caso podemos plantear la posibilidad de que estos serpentiformes pudieran tener una amplitud cronológica que pudiera abarcar desde el Hierro I hasta el Hierro II, ya que las técnicas empleadas para su ejecución varía sustancialmente. Así tenemos grabados como el del castro de Troña cuya técnica recuerda al del Estilo Esquemático Atlántico, es decir, una sola línea simple, mientras que en el caso del castro de Penalba, la técnica parece más propia del Estilo Atlántico, donde predominan las formas volumétricas.

### 3.5. RECAPITULACIÓN

Hasta aquí hemos comprobado que existe un grupo de grabados, las cruces inscritas, que por el momento carecen de un contexto claro, pero que en varios casos parecen posteriores a grabados de Estilo Atlántico y en otros anteriores a insculturas cristianas. En los siguientes apartados veremos que estos grabados poseen un conjunto de características de orden estilístico coherentes entre sí e incompatibles con las expuestas para el Estilo Atlántico.

Soy consciente de que los datos expuestos no demuestran suficientemente que los diseños mencionados pertenezcan a la Edad del Hierro, ya que, para el caso que nos ocupa esto sólo lo podría aclarar una definición clara de su contexto arqueológico. Pero debemos tener presente que todas las evidencias son coherentes con esta hipótesis cronológica, de este modo en dos paneles se puede apreciar que las cruces inscritas son posteriores a cruces de cronología medieval o posterior, en cuatro casos más las cruces inscritas son claramente posteriores a círculos concéntricos, un laberintoide y un cuadrúpedo y finalmente en A Ferradura los podomorfos son posteriores a una combinación circular. Analizados conjuntamente los siete casos, podemos decir que en dos de ellos las cruces inscritas son anteriores a grabados medievales y en los otros cinco, motivos típicos del Esquemático Atlántico como son las cruces inscritas y los podomorfos, son posteriores a motivos típicos del Estilo Atlántico: círculos concéntricos, laberintos y cuadrúpedos.

Este tema será abordado en el capítulo siguiente, donde veremos que los petroglifos pertenecientes a este estilo adquieren sentido cuando son inscritos en el paisaje de la Segunda Edad del Hierro. Una de las pretensiones de este trabajo, entre otras, es mostrar el análisis del paisaje como un instrumento útil para ubicar el registro arqueológico no sólo en el espacio sino también en el tiempo.

Hasta ahora solamente se ha hablado de indicios, y es necesario avanzar en la consolidación de nuestra hipótesis y definir qué características formales definen a este grupo de petroglifos; ya que sólo si consideramos a un conjunto de diseños grabados como pertenecientes a un mismo grupo estilístico será posible estudiar de qué modo contribuyen a construir un determinado paisaje y qué relación guardan con otros elementos del paisaje de cronología conocida. Para ello seguiremos el mismo procedimiento y metodología empleada en el capítulo dedicado al arte rupestre de la Edad del Bronce.

## 4. ANÁLISIS DEL ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO

### 4.1. ELEMENTOS FORMALES BÁSICOS

Los elementos básicos que forman los diseños geométricos y abstractos son muy similares a los definidos para el Estilo Atlántico: puntos, círculos y línea recta. La diferencia estriba en la forma de combinar estos elementos.

Si en el estilo anterior el punto (cazoleta) se usaba profusamente, en el Esquemático Atlántico aparece contadas veces en los paneles con motivos complejos y funcionando también como elemento complementario, aunque en este estilo no falten petroglifos con cazoletas como motivo único. Otra de las diferencias con respecto al Estilo Atlántico, es la variedad de formas que puede

adoptar este elemento, así tenemos numerosos ejemplos de cazoletas ovales, cuadradas y rectangulares, presentando tamaños más propios de piletas que de cazoletas propiamente dichas.

Respecto al círculo hay que decir que se simplifica, siendo muy escasos los ejemplos de círculos concéntricos, más bien predominan los círculos simples y a lo sumo círculos dobles dispuestos concéntricamente. De hecho existe cierta tendencia a generar espacios vacíos amplios en el interior de las figuras circulares.

La línea posee un mayor protagonismo con respecto a los otros dos elementos básicos. Es difícil encontrar algún diseño simple o complejo en el que no intervenga la línea, que al contrario del Estilo Atlántico, suele ser corta, regular y recta. Por otro lado, si en el Atlántico solía aparecer como apéndice sinuoso de las combinaciones circulares, en el Esquemático Atlántico casi siempre se encuentra en el interior de figuras cerradas, (círculos y cuadrados), dividiendo dichas figuras en partes iguales, bien con líneas radiales, paralelas o reticuladas.

En definitiva, las composiciones de Elementos Formales Básicos conforman los motivos geométricos básicos del Estilo Esquemático Atlántico. A partir de estos motivos se pueden generar otros más complejos o derivados. Así se pueden observar en algunos paneles círculos o cuadrados reticulados con apéndices simples o en forma de cruz, asimismo la cruz gamada o esvástica es una derivación de la cruz inscrita en un cuadrado.

Podemos formular, en definitiva, los siguientes principios compositivos para generar motivos geométricos:

1. el elemento formal básico con más presencia en la configuración de motivos es la línea,
2. la línea sólo se combina entre sí cruzándose en ángulos de 90°. Esto imposibilita la presencia de figuras como triángulos o poliedros.
3. El círculo y el cuadrado nunca se combinan entre sí y las figuras que conforman suelen guardar cierta analogía, como por ejemplo los círculos con cruz inscrita y cuadrados con cruz inscrita.
4. Tendencia a eliminar espacios interlineales desiguales. Esta puede ser una de las razones de la inexistencia de figuras compuestas por círculos y cuadrados.

Por último podemos afirmar que el punto, al contrario que en el E. Atlántico, participa muy poco como elemento formal básico y cuando lo hace se dispone de tal modo que evita romper el fuerte geometrismo, de hecho siempre aparecen en el centro de una combinación circular, en el centro de los sectores de una cruz inscrita o dispuestos geométricamente en el interior de una figura cuadrangular. Por otra parte el círculo, omnipresente en las figuras geométricas del E. Atlántico, en el Esquemático Atlántico es un elemento más que puede aparecer o no en la construcción de las figuras.

## 4.2. LOS DISEÑOS

En términos generales el arte rupestre de este estilo se define por un claro predominio de los diseños geométricos lineales sobre cualquier otra variante. Aunque también existen motivos geométricos donde se emplea el falso relieve y otras técnicas plásticas, éstos son minoritarios. Por otro lado, si en el Estilo Atlántico los motivos figurativos eran relativamente abundantes, en el Esquemático Atlántico son muy minoritarios, al menos en el no muy amplio registro que manejamos.

Los motivos, al contrario del Estilo Atlántico, no son el espacio comprendido entre surcos, sino que es el grabado mismo. Por eso, en algunos motivos figurativos, se emplea el vaciado u otros recursos plásticos en el caso de que sea necesario representar el espacio interno, por ejemplo en los podomorfos.

Para facilitar la descripción de los motivos podemos dividirlos basándonos en su grado de abstracción, en su nivel de complejidad y en la técnica que siguen para ser plasmados, de este modo tenemos los siguientes tipos de diseños:

- Geométricos simples o lineales
- Lineales irregulares
- Geométricos en relieve
- Figurativos esquemáticos
- Figurativos en rebaje

### 4.2.1. Los geométricos simples o lineales

El motivo más sencillo está formado por una cazoleta con una línea adosada formando una figura similar a la de un anzuelo. Este motivo no es muy frecuente, al menos en las estaciones estudiadas, aunque es citada por Baptista (1984) para los petroglifos del norte de Portugal.

El siguiente diseño en complejidad son las cruces simples, que generalmente adoptan la forma de cruz griega, de todos modos esta figura es bastante problemática debido a su extremada sencillez y a que es un motivo empleado a lo largo de la Edad Media y Moderna y, en ocasiones, su presencia en petroglifos esquemático atlánticos puede ser debida a ritos de cristianización.

Los más comunes y característicos entre los catalogados hasta la fecha son los formados por la subdivisión en partes iguales de figuras circulares o cuadrangulares. Así se incluyen en este grupo las cruces inscritas o círculos con radios, que generalmente son cuatro, los cuadrados con cruz inscrita que en ambos casos pueden o no tener cazoletas en los cuatro sectores. Si bien el motivo más común en el Oeste y Norte gallego es la cruz y el cuadrado con cruz inscrita, en Ourense y Portugal parecen muy numerosas las figuras derivadas de unir varios cuadrados con radios. Un diseño muy similar a estos últimos son los cuadrados y rectángulos divididos en dos, que cuando la línea central se prolonga fuera de la figura dan lugar a diseños en phi o similares. Otro de los grabados

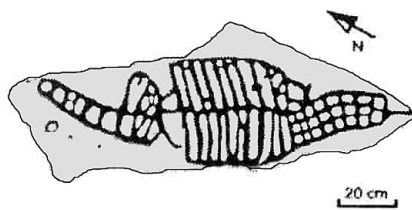


Fig. 6.10. Líneas irregulares en A Fieiteira (Corme)

con los que nos podemos encontrar son los denominados escaleriformes, que sin duda siguen el mismo principio constructivo que los antes mencionados<sup>95</sup>.

#### 4.2.2. Lineales irregulares

En este grupo se incluyen aquellos grabados formados por un conjunto de líneas entrecruzadas, que poseen cierta similitud con las cruces inscritas en cuadrados adosados debido a que casi nunca estas líneas se cruzan oblicuamente. Quisiera destacar un grabado localizado en el promontorio de Corme (Ponteceso) que cubre totalmente una piedra aparentemente exenta y que curiosamente se asemeja a la piel de un reptil, no sólo por la distribución de las líneas sino también por la forma del soporte (Fig. 6.10).

#### 4.2.3. Geométricos en relieve

Podríamos incluir a las cazoletas hemicilíndricas, que suelen poseer cierta profundidad y que frecuentemente aparecen agrupadas formando un curioso juego volumétrico y de claroscuros cuando son iluminados por la luz rasante del sol.

#### 4.2.4. Figurativos esquemáticos

Dentro de este grupo están los serpentiformes, las herraduras<sup>96</sup>, y los antropomorfos. Quizás el ejemplo más conocido de **serpentiforme** esquemático sea el que se sitúa cerca de la acrópolis del castro de Troña, la forma de ejecución es muy simple, se trata de una cazoleta figurando la cabeza y una línea sinuosa representando el cuerpo del ofidio. Este tipo de serpentiforme es el más frecuente con diferencia. Existe otra forma de representar las serpientes: usando el rebaje, como es el caso del castro de Penalba (Campo Lameiro), aunque ya hemos comentado que en este cabría encuadrarlo en el Estilo Atlántico.

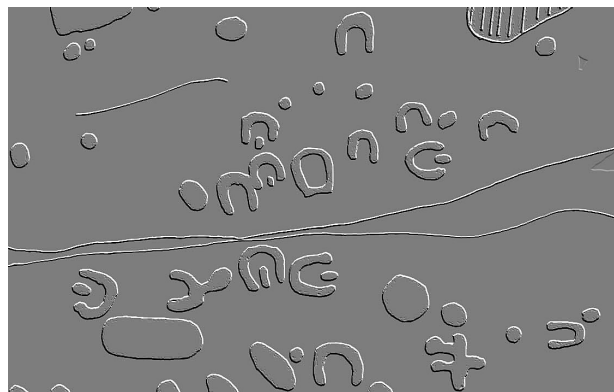


Fig. 6.11. Herraduras en el petroglifo de A Ferradura (Amoeiro) y cazoletas hemicilíndricas en la parte inferior izquierda.

Las **herraduras**, que con ciertas reservas podemos incluir dentro de los motivos figurativos, son uno de los motivos, después de las cruces inscritas y reticulados en general, más representativo de este estilo. Se trata de una figura extremadamente sencilla que puede tener la forma de un semicírculo o tres cuartos de círculo en la mayoría de los casos (Fig. 6.11). A veces presentan una cazoleta o una línea central, lo cual contribuye a que se asemeje más a la huella de un caballo que de hecho poseen una escotadura en la base. Debemos aclarar que en el caso de que se tratase de pisadas de équido, la forma en que aparecen grabadas bien pudiera tratarse tanto de una casco herrado como sin herrar, ya que, obviamente la forma de la pezuña es muy similar a la de la herradura. Es preciso tener esto último en cuenta ante la pretensión de datar estos grabados por la cronología de las herraduras que parecen haber sido introducidas en el Noroeste en época romana.

#### 4.2.5. Figurativos en rebaje

Dentro de este grupo tan sólo podemos identificar un tipo: los podomorfos.

Para el análisis de los **podomorfos**, ya que contamos con un estudio precedente que aborda el tema en detalle (García Quintela y Santos Estévez 2000). Tradicionalmente apenas existen estudios sobre grabados podomorfos en el arte rupestre gallego. Ello se debe a su rareza y a que algunos autores las hayan considerado relativamente modernas cuando se asocian a herraduras (Peña Santos y Vázquez Varela 1979, 99) o simplemente las consideran todas recientes (Costas Goberna y Pereira García, 1998,

<sup>95</sup> Es posible que dentro de este grupo fuese necesario incluir algunos de los reticulados regulares, tales como los denominados ajedrezados y tableros de juego (Costas Goberna y Fernández Pintos 1986), que si bien han pervivido hasta nuestros días, por su frecuente presencia en paneles con petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico, en arcos y estelas de época romana, es posible que su origen, si no es autóctono, si al menos pudiera haber sido introducido por los romanos, siendo incorporado por los indígenas sin romper con ello la estructura decorativa básica.

<sup>96</sup> En el tema de la herradura hay que tener presente cierta cautela, ya que, definirlos como figurativos es reconocer implícitamente que representan efectivamente herraduras, aunque una figura estructuralmente tan simple es arriesgado buscarle un referente. De hecho es muy posible que lo que estén representando sean las huellas de los cascos del caballo pero sin herraduras.



160-161), aunque tales afirmaciones no se argumentan. Para este trabajo nos basaremos en los diseños podomorfos que hemos podido observar sobre el terreno.

Antes de exponer dichos datos, explicaremos los criterios seguidos para considerar algunos grabados como podomorfos y a rechazar otros. Así juzgamos como características formales mínimas para considerar un grabado como podomorfo las siguientes:

1. Anchura creciente hacia la parte delantera del pie.
2. Parte delantera recta o ligeramente arqueada y parte del talón curva.
3. Parte anterior oblicua con respecto al eje longitudinal de la planta del pie, indicando así el tamaño decreciente de los dedos.

Además otros elementos añaden detalles a las figuras, como la presencia de dedos y que todos los pediformes estudiados son del tamaño de un pie adulto normal (25/30 cm).

Aplicados estos criterios, hemos decidido no incluir varios petroglifos catalogados como podomorfos, se trata de los petroglifos del castro de Santa Tegra en A Guarda (Sobrinho, 1946, 131-4), que a mi juicio son pequeños rebajes en una laja inclinada, cuya finalidad posiblemente sea facilitar el paso por dicha roca. Tampoco incluimos aquí el petroglifo de *Bosque de Cadro* en Marín (García Alén y Peña, 1981, 70) por ser dos rebajes que, muy probablemente, se traten de molinos rupestres, y por las mismas razones tampoco consideramos las estaciones de *O Espeirón* en Mondariz (Costas *et al.*, 1991, 85-116)<sup>97</sup>.

Por otra parte, son muy conocidos los podomorfos sobre una de las rocas hoy destruidas del santuario rupestre de Panoias (Vila Real). Estudios recientes divergen en cuanto a su interpretación. Para Alföldy (1997, 214-15) son marcas para el emplazamiento de una estatua de bronce o para indicar la colocación de los pies de un oficiante, para Rodríguez Colmenero (1999, 105-6 y 114-5) constituyen uno de los indicios de la existencia de un santuario prerromano en el lugar, aduciendo la presencia en parajes cercanos de otros podomorfos. En este sentido, los podomorfos de Panoias, claramente insertos en un monumento relacionado con los cultos orientales, responden a las necesidades de ese culto, aunque su origen sea prerromano. Por ello consideramos preferible excluirllos de nuestro examen.

La cronología de este tipo de diseños es el aspecto más problemático del tema. De todos modos, no impedirá abordar su estudio. Para aproximarnos a la cronología de los grabados se ha tenido en cuenta con qué motivos comparten panel, los diseños grabados en rocas adyacentes y los yacimientos situados en las inmediaciones, ya que un estudio formal de los podomorfos *per se* no parece ser rentable dado que no es posible apreciar diferencias

significativas en la factura de los mismos. En un contexto más general describiremos yacimientos que, sin estar próximos, pueden guardar relación con las huellas de pie, por ejemplo los yacimientos visibles desde la inscultura.

Partiendo de las consideraciones expuestas establecemos dos grupos:

- I. *Podomorfos de Estilo Atlántico*. Incluimos en este grupo los podomorfos que comparten panel con motivos pertenecientes a dicho estilo, como son las combinaciones circulares.
- II. *Podomorfos de Estilo Esquemático Atlántico*. Este tipo de figuras aparecen compartiendo panel o están en la misma estación que otro tipo de diseños: piletas hemisféricas, serpentiformes, herraduras, cruces inscritas, que en diversas zonas aparecen en contextos de la Edad del Hierro, asociados a castros o con inscripciones indígeo-romanas (Criado *et al.*, 1997, 11-9; Santos *et al.*, 1997, 61-80 y Parcero *et al.*, 1998, 159-76).

De todos modos la cronología no es tan fundamental como pudiera parecer. Ello se debe a que el paisaje arqueológico tiene la capacidad de agregar elementos de épocas precedentes incorporándolos y reinterpretándolos dentro de un sistema coherente. Con esto queremos decir, que la fecha de grabación del petroglifo (Edad del Bronce o anterior) no le impide formar parte de un paisaje o ser "usado" en la Edad del Hierro o más tarde. Tampoco hemos encontrado razones para considerar que las huellas de pie fueran realizadas en épocas más recientes.

Estamos ante una muestra de 18 podomorfos que reúnen las condiciones requeridas para ser considerados como tales. Destaca el predominio de pies izquierdos (12 frente a 6 derechos). En raras ocasiones forman parejas complementarias, es decir, grupos de dos podomorfos uno izquierdo y otro derecho. Tres de las cinco rocas sólo presentan un pie. En Monteferro encontramos tres pies izquierdos y uno derecho que no forman pareja, a no ser que reflejen una postura inverosímil. En *A Ferradura* localizamos al menos tres parejas de podomorfos complementarias y compatibles, con la particularidad de que en los tres casos solamente el derecho tiene dedos, dando a entender que uno de los pies está calzado mientras que el otro aparece desnudo.

Con respecto a la orientación de los motivos grabados tenemos datos significativos. En Monteferro los seis podomorfos están orientados de forma radial abarcando visualmente la práctica totalidad del espacio circundante. En el caso de *A Ferradura* de los 12 pediformes 9 se orientan hacia algún castro de la zona. Tanto en el caso de *San Martiño* como en el de *Pedra da Moura* las figuras no se orientan aparentemente hacia ningún lugar puntual, aunque

<sup>97</sup> Mención aparte merecen los petroglifos de Monte Naraio en Muros (Eiroa y Rey, 1984, 109) y los grabados de Coto Rapado y Os Olleiros (Suárez Otero, 1979, 101-127), que parecen ser pediformes. Esperamos completar con estudios personales in situ de estos y otros podomorfos la muestra que proponemos ahora. No hemos podido localizar la estación de Casa da Rapadoira (Pazos de Borbén), aunque, a juzgar por la fotografía publicada (García Alén y Peña, 1981, 187) no parecen representar podomorfos.

sí lo hacen hacia el lugar de mayor visibilidad sobre el valle. En cambio, el pie de *Chan de Matabois* da la espalda al valle orientándose hacia un pequeño rellano próximo.

### 4.3. TÉCNICA DE GRABADO

Continuando con el análisis de las características generales del Estilo Esquemático Atlántico, abordamos a continuación aspectos relacionados con la técnica de grabado.

Debido al grado de erosión es difícil, en la mayoría de los casos, el averiguar cual pudo ser la técnica de ejecución. En todo caso, existen varios indicios que nos llevan a pensar que, al menos en algunos conjuntos, se empleó la percusión indirecta con instrumento metálico (Fig. 6.12). Para conseguir la ejecución de figuras con un mínimo de precisión es necesaria esta técnica, aunque es muy posible que se practicara ulteriormente la uniformización del surco por abrasión.

Un ejemplo claro de empleo de la percusión indirecta lo tenemos en As Canles (Campo Lameiro), donde, con las condiciones de visibilidad adecuadas, todavía son observables las huellas de los impactos de un puntero, posiblemente metálico a juzgar por el tamaño de las percusiones, ya que un instrumento pétreo con una punta tan afilada no poseería la suficiente resistencia como para romper la superficie de la roca granítica, de lo cual podemos deducir, que al menos en este caso, no se practicó la uniformización del surco por abrasión. También hay que destacar que, al contrario de los petroglifos de Estilo Atlántico, no se aprecia la tendencia a la poligonalidad de los surcos que genera la técnica inscultricia de la abrasión.

La ausencia de esta acción erosiva pone en conexión este estilo de arte rupestre con el localizado en los Alpes Italianos y Franceses y en Escandinavia, donde las insculturas presentan una superficie rugosa, realizada por piqueteado, de forma muy similar a las cruces inscritas de As Canles.

En definitiva, si en periodos cronológicos anteriores no parecía probable el uso de instrumentos metálicos en los



Fig. 6.12. Cazoletas en Corme cuyo perfil y profundidad sugieren el empleo de instrumental de hierro.

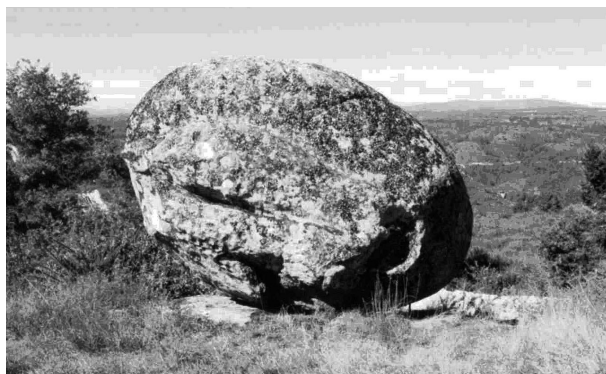


Fig. 6.13. Peñasco con cazoletas en A Ferradura

grabados, en el Estilo Esquemático Atlántico sí existen indicios del empleo de punzones metálicos, especialmente en los casos citados y en algunas figuras en falso relieve como los trisqueles de Laxe das Cruces (Ponte Caldelas) o en profundas cazoletas cuya realización sólo es posible con un instrumental de la dureza del hierro.

### 4.4. SOPORTE

Existe cierta variedad en la forma del soporte, que en la totalidad de los casos conocidos sigue siendo roca granítica, aunque no hay que desechar la más que posible aparición en un futuro de grabados en otro tipo de rocas, ya que este estilo de arte rupestre parece tener una dispersión geográfica más amplia que la del Estilo Atlántico. En concreto se definen cuatro tipos de soporte: superficie lisa horizontal o ligeramente inclinada, superficies muy inclinadas o verticales, grandes peñascos y abrigos. En general poseen una serie de características que les son comunes a la gran mayoría de los petroglifos esquemático atlánticos: son superficies muy lisas sin apenas protuberancias o irregularidades y destacan notablemente en el entorno próximo.

También debemos mencionar una característica que por el momento se desconoce si es casual o es un elemento buscado, y es que cierto número de estos petroglifos se encuentran bañados por manantiales próximos, como ocurre en A Regadiña, en varias rocas de As Canles, Monte do Calvo y en el castro de A Cividá en Cotobade. Todas estas rocas tienen en común la presencia de cruces inscritas y escaleriformes; en el arte rupestre escandinavo de la Edad del Bronce y Edad del Hierro, esta circunstancia es claramente intencional, ya que ocurre en un número muy elevado de casos y las figuras aparecen dispuestas en función del recorrido de estos pequeños flujos de agua.

Pero volviendo al tema de las formas de los soportes, hay que señalar que los horizontales o ligeramente inclinados suelen ser los de mayor tamaño; destacan los petroglifos de A Cividá<sup>98</sup> (Cotobade), Outeiro do Mar (Pazos

<sup>98</sup> También conocido como Eira dos Mouros como es llamado por Cabré (1916), pero en una visita al lugar este topónimo es ubicado por los vecinos en un castro próximo al de A Cividá.

de Borbén) y A Fieiteira (Ponteceso). Se trata de superficies generalmente muy lisas y de gran tamaño.

Las rocas verticales o muy inclinadas son las más frecuentes, ejemplos representativos son las superficies de Escorregadoira da Raposeira (Campo Lameiro), Outeiro do Galiñeiro (Cuntis), A Ferradura (Amoeiro) y A Regadiña (Corme-Ponteceso). Asimismo también poseen superficies muy lisas y de tamaño medio, pero su carácter monumental es evidente debido a su posición vertical.

Los grandes peñascos y aglomeraciones rocosas suelen poseer, en la gran mayoría de los casos, cazoletas como motivo único en la parte más alta de la roca (Fig. 6.13), especialmente en aquellos peñascos más notables aunque existen variantes, como ocurre en O Cepo (S. Cibrao das Viñas-Ourense) con cazoletas formando una línea ondulante en una cara vertical. También es posible encontrar otros motivos más complejos como cruces inscritas en Carballeira do Pombal (Campo Lameiro), Pedra Fita (Lugo) o Castro San Martiño (Arbo). Pero los ejemplos más característicos son los del llano de A Ferradura (Amoeiro).

Los abrigos suelen ser el tipo de soporte más minoritario y problemático en su adscripción cultural. Por el momento incluimos en nuestro análisis tres casos: dos abrigos en A Ferradura uno con cazoletas como motivo único y otro conocido como O Raposo con una figura en principio abstracta, y un tercer abrigo con diversos motivos complejos en Petón da Campaiña (Corme-Ponteceso). La razón para considerar los dos primeros casos es que parecen formar parte de un complejo de petroglifos incluibles en el Esquemático Atlántico, donde en un llano en altura encontramos reticulados, herraduras y podomorfos. Ambos abrigos, como veremos en su momento, forman parte de un sistema de delimitación simbólica formado por grandes peñascos con cazoletas. Aún más problemático es el caso de Petón da Campaiña (Fig. 6.14), situado en el promontorio de Corme en un destacado altozano; las razones que nos llevan a sospechar que se trate, al menos en parte, de grabados de esquemático atlántico, es la presencia de herraduras y cazoletas alargadas, así como la distribución en línea de los grabados formando un panel que en parte recuerda al del conjunto principal de A Ferradura (Fig. 6.15). Dentro de este mismo abrigo destaca una figura situada en el centro de la parte alta de la composición consistente en un antropomorfo con las piernas separadas y los brazos alzados sin mayores atributos, dicha figura está ejecutada en falso relieve y presenta una rara perfección en sus proporciones, las características formales de dicha figura nos llevan a introducir una nota de prudencia ya que no está clara su cronología<sup>99</sup>.



Fig. 6.14. Vista general del abrigo de Petón da Campaiña (Corme).

#### 4.5. PANEL

En la forma de construir el panel en el Estilo Esquemático Atlántico tienen lugar una serie de cambios. Una de las diferencias más reseñables respecto al Estilo Atlántico, es la desaparición de la figura principal. El panel tipo del Estilo Esquemático Atlántico, está formado por la reiteración del mismo diseño sin apenas variaciones en la forma y en el tamaño. Dichos motivos se disponen alineados vertical u horizontalmente, lo que genera un espacio equilibrado, sin centro de la composición y sin una figura que funcione como eje o como centro al no existir un diseño que destaque sobre las restantes, y al no estar el resto de las figuras dispuestas en función de un punto central, al contrario de lo que ocurría en la época anterior. Si en el Estilo Atlántico los motivos aparecían de forma interdependiente conectados por surcos y líneas, hasta el punto de que en ocasiones es difícil aislar los diseños, en el Esquemático Atlántico los motivos se disponen de forma independiente, **prima el motivo individual sobre el conjunto**, frente a la época anterior en la que el conjunto domina sobre cualquier otro motivo en particular.

Por otro lado, se buscan superficies lisas, con lo que se consigue una separación formal entre grabado y soporte, si en el Estilo Atlántico se aprovechaban las protuberancias naturales de la roca para dar volumen a las figuras y el relieve del panel funcionaba con cierto contenido topográfico, en el Hierro la roca es un mero soporte y no interviene, salvo raros casos, en la construcción de la composición. Se trata, en definitiva de crear un espacio bidimensional separando estéticamente el soporte del grabado.

A continuación analizaremos en detalle estas y otras características a las que, como es de esperar, caben ex-

<sup>99</sup> Este abrigo fue localizado durante las labores de evaluación y seguimiento arqueológico de la construcción del Parque Eólico de Corme. Durante estos trabajos pudimos comprobar que esta figura no era conocida por los vecinos, también se ha constatado la presencia de grabados más modernos como una cruz latina, que posiblemente sea contemporánea a una serie de agresiones que sufrió el panel y parte de la figura antropomorfa con intención de destruir los grabados. En definitiva, aunque no nos decantamos claramente por su adscripción cultural, aunque la mayoría de los grabados parecen ser ajenos a la cultura tradicional gallega, nos inclinamos a pensar que la figura humana pudo ser realizada entre la Edad del Hierro, en la Edad Media o simplemente ser obra de algún escultor ocioso u ocasional en momentos más recientes.





Fig. 6.15. Calco del del petroglifo principal de A Ferradura (Trasalba-Amoeiro).

cepciones a la regla en alguno de los aspectos que vamos a tratar, pero también es necesario decir que el estilo se define por sus rasgos claramente dominantes y no por los elementos anecdóticos.

#### 4.5.1. Visibilización del panel

En los paneles de Estilo Esquemático Atlántico, al igual que en el Estilo Atlántico, se pueden distinguir dos tipos de petroglifos en función de la forma en la que pueden ser contemplados. Por un lado tenemos los petroglifos menos complejos, generalmente en superficies horizontales, con motivos fundamentalmente geométricos, especialmente cruces inscritas, en este caso se genera un espacio *transparente*, es decir, que es posible contemplar desde cualquier punto el espacio situado detrás del petroglifo; de una forma más gráfica podríamos decir que un grupo de personas dispuestas en torno a la roca grabada tendrían una perfecta intervisibilidad. En cambio, por otra parte están los petroglifos complejos, de gran tamaño, normalmente en superficies inclinadas, que solamente son contemplables si el observador se sitúa frente al panel y el espacio situado detrás de la roca no es visible. Se genera entonces un espacio virtual orientado hacia una posición concreta. Por lo tanto, en los petroglifos complejos del Esquemático Atlántico se prima la visibilidad desde puntos concretos, siendo imposible la visualización de los grabados desde otros puntos.

La presencia de un lugar o zona restringida de visualización está incluso presente en muchos paneles horizontales, como por ejemplo el conjunto de A Fieiteira (Corme) o A Cividá (Cotobade). En el primer caso nos encontramos con un buen número de rocas al nivel del suelo que cubren una superficie de 100 m<sup>2</sup>, por lo que la única posibilidad de apreciar todo el conjunto es desde lo alto de

dos peñascos próximos, un individuo a nivel del suelo sólo tendría una visión parcial del conjunto (Fig. 6.16). Algo similar ocurre en el castro de A Cividá, se trata de una gran laja cubierta de grabados y situada en la ladera Sur de este asentamiento e inmediata al exterior del recinto de la acrópolis. Dicho emplazamiento impide el contemplar el panel desde otro punto que no sea la parte superior de la muralla de la acrópolis. Pero quizás el ejemplo más claro de zona restringida de visualización lo tengamos en el grabado del abrigo de O Raposo en A Ferradura que, debido al reducido espacio de la cavidad, el dibujo sólo es observable desde lugares muy concretos y por un reducido número de personas.

En todo caso, la reducción del espacio de visualización es posible que no se deba tanto a la intención de reducir el número de espectadores como a la de imponer un espacio visual dividido, puesto que al menos en los paneles verticales se hace una clara distinción entre la zona situada frente al panel, desde el que es posible su contemplación; y aquella situada detrás, desde la que no es posible ver los grabados.

#### 4.5.2. Distribución relativa de los motivos

No son muy numerosos los ejemplos en los que existen varios diseños distintos compartiendo un mismo panel. Lo cual en un principio, pudiera restar valor estadístico a un análisis de distribución relativa de motivos<sup>100</sup>, pero esto se ve compensado por el alto grado de cumplimiento de ciertas normas de distribución de los motivos en el panel.

Si algo llama la atención a primera vista en los petroglifos Esquemático Atlánticos es el claro predominio de las composiciones monotemáticas. La gran mayoría de los petroglifos, si exceptuamos los más complejos, están for-

<sup>100</sup> Recordemos que la posición relativa de cada motivo se define por su situación en relación a los restantes grabados de distinta tipología, mientras que la posición absoluta se define por su situación en relación al conjunto del soporte pétreo.





Fig. 6.16. A Fieiteira (Corme) con distribución compartimentada de los motivos.

mados fundamentalmente, por la reiteración del mismo diseño tanto en forma como en tamaño, esto se cumple especialmente en petroglifos con cruces inscritas en cuadrados o círculos, un claro ejemplo lo tenemos en la estación de As Canles (Campo Lameiro), donde un gran número de rocas repartidas por la ladera del naciente de una elevación rocosa poseen como único motivo: círculos con radios. Esto mismo ocurre en superficies como A Regadiña (Corme) o Escorregadoira da Raposeira (Campo Lameiro).

Por otro lado, en aquellas composiciones con motivos diversos se aprecia cierta tendencia a compartimentar el espacio. Así en la roca principal del conjunto de A Ferradura vemos como las herraduras se sitúan de forma concentrada en la parte superior de la roca, los podomorfos se ubican en la parte superior izquierda de la composición y los rebajes hemilíndricos se distribuyen por el resto del panel.

Uno de los escasos ejemplos de paneles con varios motivos lo tenemos en A Fieiteira (Corme-Ponteceso). Tenemos una composición principal y más compleja donde los motivos aparecen entremezclados generando cierta apariencia de caos, aunque los restantes paneles o bien son monotemáticos o bien presentan los diseños claramente divididos por sectores, en uno aparecen reticulados irregulares, en otro círculos con cazoleta, etc. Destacamos aquí la composición de uno de los paneles de A Fieiteira donde se observa una clara división en la distribución de los motivos: un reticulado en un extremo, a continuación cazoletas con cruces adosadas, luego figuras en phi y sucesivamente escaleriformes, nuevamente cazoletas con cruces adosadas y finalmente herraduras.

En definitiva debemos decir que el espacio compartimentado de los paneles es más claro en unos conjuntos que en otros, aunque éste es más apreciable en grupos formados por varios paneles en los que existe cierta especialización o tendencia a composiciones monotemáticas.

Por otro lado no parece existir, en principio, una tendencia clara a distribuir vertical u horizontalmente los distintos motivos como sí ocurría en el Estilo Atlántico cuando los paneles poseían diseños figurativos.

#### 4.5.3. Disposición de los motivos

Si algo distingue a los petroglifos Eaquemático Atlánticos de los de Estilo Atlántico es la existencia de cierta desintegración del panel. Cada diseño que compone un panel se representa de forma autónoma, son muy raros los ejemplos de tangencialidad entre grabados, muy al contrario, la norma general es que los diseños aparezcan separados a intervalos regulares. En los paneles compuestos por figuras geométrico-lineales la separación a distancias regulares, la reiteración del mismo motivo, da lugar a un espacio de la representación que podríamos calificar de diáfano. Frente a este tipo de paneles, existen otros donde se emplean recursos plásticos en los que los motivos forman conjuntos abigarrados con contrastes de clarooscuro con la alternancia de superficies lisas e iluminadas y superficies rebajadas y oscuras. En todo caso, en ambos tipos de paneles los motivos son perfectamente aislables, autónomos y en ningún caso se observa tangencialidad o superposición entre motivos y muy raramente unión mediante surcos.

Pero lo que une a estos dos tipos de paneles es la disposición de los motivos en líneas paralelas que pueden ser o bien verticales como en los petroglifos de Gião (Arcos de Valdevez) o bien horizontales como en el grupo principal de A Ferradura (Amoeiro) o en Outeiro do Galiñeiro (Cuntis), siendo la más frecuente esta última.

No faltan por otra parte, composiciones donde la distribución de los diseños, al menos en apariencia, es caótica como en el panel principal de A Fieiteira (Corme-Ponteceso) o incluso con una disposición circular como en un panel de As Canles (Campo Lameiro). Pero en todo caso son ejemplos muy minoritarios.

Dentro de los paneles ha sido posible identificar varios conjuntos de motivos que con relativa frecuencia suelen conformar grupos temáticos con características lo suficientemente recurrentes que permiten definir algunas composiciones.

#### 4.5.4. Composiciones temáticas más representativas

Aunque los temas representados en los petroglifos es más amplio, quisiera destacar tres en concreto: las cruces inscritas, los podomorfos y los serpentiformes. Sin duda existen más contenidos en los paneles del Esquemático Atlántico, pero son estos tres los más reiterados y los que nos permiten realizar valoraciones con un mínimo de solidez estadística.

##### *Cruces inscritas*

Es el tema más frecuente. Presenta algunas variantes dentro de la misma forma genérica, así existen cruces ins-

critas en círculos o círculos con radios, cruces inscritas en cuadrados y rectángulos, cruces inscritas en cuadrados adosados formando una especie de escaleriformes dobles.

#### *Cruces inscritas en círculos*

En la mayoría de los casos son motivo único, como en el caso de la práctica totalidad de los petroglifos de As Canles (Campo Lameiro) o en Carballeira do Pombal (Campo Lameiro). Suelen aparecer en superficies horizontales o inclinadas. También pueden ser motivo complementario como en A Fieiteira (Corme) o aparecer asociados a petroglifos de Estilo Atlántico como en Rotea de Mendo (Campo Lameiro). La denominación de cruces inscritas puede llevar a engaño acerca de su forma real, ya que en ocasiones pueden adoptar la forma de un aspa, o incluso que los radios adopten formas ligeramente sinuosas. La distribución de las figuras no tiende a adoptar una forma definible, aunque existe algún caso de disposición circular.

Como ya se ha dicho, en la mayoría de los casos son motivo único y rara vez se asocian a otros temas. Como excepción tenemos una de las rocas de As Canles, donde una de estas figuras aparece conteniendo un antropomorfo o en Fragos donde se observa una figura soliforme.

#### *Cruces inscritas en cuadrados*

Al igual que en el caso anterior, son motivo único en la mayor parte de las rocas y generalmente se encuentran en superficies verticales o muy inclinadas. Como ejemplos representativos tenemos los conjuntos de Escorregadoira da Raposeira (Campo Lameiro), A Regadiña (Corme) y Outeiro do Galiñeiro (Cuntis). En ocasiones son motivo minoritario como en Carballeira do Pombal y también pueden compartir panel con motivos de Estilo Atlántico como en Laxe da Forneiriña (Campo Lameiro). Una variante de este diseño se produce por el adosado sucesivo de este motivo dando lugar a escaleriformes dobles como los de A Laxiña (Amoeiro) asociados a herraduras o los portugueses del grupo de Gião (Arcos de Valdevez), que en este último caso se asocian a cruciformes y a un diseño cuadrangular.

Los paneles con cruces inscritas en cuadrados, como las inscritas en círculos, conforman los paneles a partir de la reiteración del mismo motivo en tamaño y forma, pero los cuadrados, a diferencia de los círculos, se distribuyen alineados en horizontal o en vertical, generando una composición más ordenada.

### *Podomorfos*

Aunque los petroglifos con podomorfos son poco frecuentes, se han incluido en este apartado por la presencia de fuertes coincidencias a la hora de construir el panel, dichas recurrencias han sido sistematizadas en el estudio



Fig. 6.17. Podomorfos en el petroglifo de Penizas Pequenas (Monteferro).

monográfico realizado por García Quintela y Santos Estévez (2000). A continuación analizaremos cada una de las rocas en las que han sido encontrados podomorfos<sup>101</sup>.

**Monteferro** (o Penizas Pequenas)<sup>102</sup> (Nigrán). Los grabados se localizan en una de las escasísimas rocas graníticas de la zona (Fig. 6.17). Está formada por una superficie ligeramente inclinada que ocupa las tres cuartas partes de la roca y una superficie horizontal en la parte superior. En la zona inclinada se encuentran un grupo de molinos rupestres de sección longitudinal navicular unidos por surcos.

En la parte superior horizontal encontramos varias combinaciones circulares formadas por figuras ovales concéntricas abiertas que contienen un grupo de cazoletas; también han sido localizados seis rebajes podomorfos con figuración de dedos. Se trata de cuatro pies derechos y dos izquierdos. Los izquierdos se orientan hacia el SSE y NE respectivamente y los derechos al S, SE, O y NO, es decir, que los podomorfos abarcan aproximadamente un arco de unos 270° desde el oeste al sur en el sentido de las agujas del reloj, con lo cual el campo de visión de un individuo con los pies sobre las huellas inculturadas abarca los cuatro puntos cardinales.

**Pedra Moura** (Vigo). Se localiza en el lugar de Fragoselo, al pie de la ladera nororiental de los montes de Coruxo, una de las zonas de mayor concentración de grabados rupestres de la comarca, en su mayoría de Estilo Atlántico (Fig. 6.18). Desde su emplazamiento se debió tener una panorámica sobre el entorno que se sitúa a menor altitud, aunque en la actualidad la repoblación forestal lo impide.

<sup>101</sup> No incluimos en este estudio los petroglifos de Os Olleiros (Cangas) y Casa da Rapadoira (Pazos de Borbén) ya que no ha sido posible su localización. De todos modos, gracias a los datos publicados por Suárez Otero (1979) para el caso de Os Olleiros se puede afirmar que este último petroglifo confirma las observaciones extraídas del estudio de los demás petroglifos con podomorfos.

<sup>102</sup> Agradezco a Xose Lois Vilar la información sobre la toponimia de la zona.

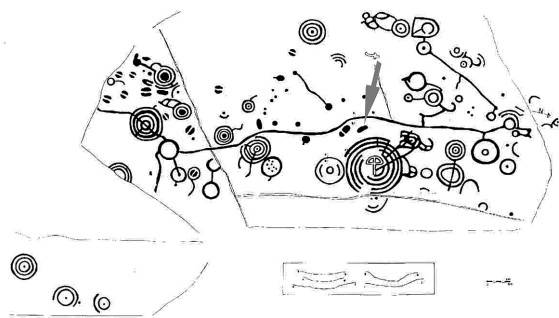


Fig. 6.18. Petroglifo de Pedra Moura en Vigo (Costas Goberna et al. 1985). La flecha indica la posición del podomorfo.

Se trata de una superficie abombada de 10,50 metros de largo por 4,50 metros de ancho que sobresale 0,50 metros. Entre los motivos insculturados predominan las combinaciones circulares, aunque también encontramos cazoletas y huellas de bóvido y un molino rupestre. Es necesario destacar la presencia de un curioso motivo superpuesto a la combinación circular de mayor tamaño y que consiste en una figura similar a la letra griega “phi” y de cronología incierta.

El podomorfo se sitúa en el tercio central / superior de la roca, se trata de un pie izquierdo donde no aparecen representados los dedos; la figura se orienta hacia la zona de más amplia visibilidad<sup>103</sup>. La visibilidad desde la roca no es muy amplia debido a la proximidad de montañas y altozanos y a lo angosto de los pequeños valles próximos. Con todo, en la última línea de horizonte son visibles los castros de Monte Alba y Chandebrito.

**Castro San Martiño (Arbo).** El petroglifo se encuentra en la acrópolis de un castro en una aglomeración rocosa que destaca notablemente en el paisaje. Se trata de un conjunto de diecinueve rocas (Fig. 6.19). Una de ellas, presenta un podomorfo correspondiente a un pie izquierdo orientado hacia el poniente, no aparecen representados los dedos a excepción de una cazoleta que coincide con la posición del pulgar.

En el resto de los paneles de la estación encontramos grabadas cazoletas, piletas de diversas formas y tamaños unidas por surcos, figuras ajedrezadas y serpentiformes. Fuera del castro se sitúa el *Chan dos Teceláns*, donde se localizan varias rocas con algunos motivos de cronología indeterminada y otros pertenecientes al Estilo Atlántico.

**Campo de Matabois (Campo Lameiro).** Los petroglifos de esta estación pertenecientes al Estilo Atlántico poseen todos los motivos típicos de este estilo: combinaciones circulares, cérvidos, armas, una figura laberintoide, etc., mientras que la roca con grabados de Estilo Esquemático Atlántico presenta un repertorio distinto, ya que, además de un podomorfo, se observa un posible puñal, cazoletas, improntas de cuadrúpedos (cérvidos o bó-



Fig. 6.19. Emplazamiento de los podomorfos del castro de San Martiño.

vidos), una cruz inscrita en un círculo y una cazoleta hemisférica. El único podomorfo del petroglifo es un pie derecho sin figuración de dedos y orientado hacia el Noroeste, dando la espalda, por tanto, al punto de mayor visibilidad, ya que desde la roca es visible la práctica totalidad del valle de Campo Lameiro situado al sudeste.

**A Ferradura (Amoeiro).** Los motivos que la decoran son un grupo de herraduras, varias combinaciones circulares, un numeroso grupo de rebajes de sección cilíndrica, cruces, cazoletas y varios grupos de podomorfos. La roca tiene 10 m de largo por 3,20 m de ancho y de alto mide 1,50 m. Pese a su tamaño, la roca no destaca sobre el terreno debido al gran volumen de los muchos afloramientos que ocupan el llano y atenúan su monumentalidad.

Estamos ante el grupo más numeroso de podomorfos de nuestro estudio (Fig. 6.20). Hay once figuras de pies y otras dos dudosas, distinguimos tres pares de pies izquierdo / derecho, presentando el pie derecho en los tres casos figuración de dedos. Además hay tres pies izquierdos sin pareja, uno de ellos con dedos, y un pie derecho suelto con representación de dedos. Los podomorfos están orientados del siguiente modo: de las tres parejas dos se orientan hacia el castro de *A Zarra* y una tercera hacia el castro de San Trocado. Los cuatro podomorfos izquierdos se orientan del siguiente modo: dos al Norte, uno al Noroeste y otro al Oeste (hacia el castro de *A Zarra*). El pie derecho se orienta hacia Sudoeste, hacia el gran castro de San Cibrán de Las. Por último las dos representaciones dudosas, posiblemente de pies izquierdos, se orientan hacia Sudeste y hacia el Sur.

Una vez observados los petroglifos con podomorfos en Galicia y analizando de forma conjunta la información de la que disponemos, podemos decir que la variedad de motivos que comparten panel o que se encuentran en superficies inmediatas a las que poseen podomorfos, es bastante limitada: combinaciones circulares, un puñal, molinos rupestres, piletas con surcos de desagüe, improntas de cuadrúpedos, cruces simples, una cruz inscrita, cazoletas hemisféricas, diseños en “phi” y surcos ondulados y serpentiformes.

<sup>103</sup> Según los vecinos en la roca hay “pegadas de boi, cabalo e cristiano” (Monteagudo García, 1943)





Fig. 6.20. Podomorfos en A Ferradura.

Quizás lo más llamativo sea la presencia de seis tipos de motivos que son escasos en el conjunto del arte rupestre gallego, pero que en cambio se repiten en las estaciones con podomorfos, éstos son las cazoletas hemisilíndricas que aparecen en las estaciones de *Castro de San Martiño*, *Matabois* y *A Ferradura*; las improntas de cuadrúpedos en *Matabois* y *Pedra da Moura*; las herraduras en *Matabois* y *A Ferradura*; los serpentiformes y surcos ondulantes en *A Ferradura*, *Pedra da Moura* y *San Martiño* y las piletas y molinos rupestres en *Monteferro*, *San Martiño*, *A Ferradura* y *Pedra Moura*. Como contraste, llama la atención la escasa o nula presencia de motivos mayoritarios en otros contextos como son las combinaciones circulares o los zoomorfos.

Es preciso señalar la reiteración de dos grupos de motivos: las piletas o molinos rupestres con desagües y las cazoletas hemisilíndricas. El primer grupo de grabados sugiere la idea de haber sido utilizados para derramar algún líquido, esta posibilidad parece bastante clara en *Monteferro* y *San Martiño* y más improbable en *A Ferradura* debido a la excesiva inclinación de la roca. El segundo grupo es el de las cazoletas hemisilíndricas que en cierto modo no dejan de ser pequeños recipientes, la mayoría en torno a 20 cm de largo y 8 cm y que al igual que los podomorfos, tienden a situarse en superficies elevadas y horizontales.



Fig. 6.21. Serpentiforme en el castro de Troña (Ponteareas)

### Serpentiformes

Es un hecho constatado que, la localización más común de los serpentiformes insculptados es en el interior de los recintos castrexos y más concretamente en su acrópolis. Por otra parte también suelen ser castros destacados en el paisaje aquellos en los que encontramos este tipo de grabados. Las representaciones de ofidios suelen tener, por lo tanto, una ubicación bastante destacada en el relieve, recordemos por ejemplo, los casos más conocidos como el de Penalba (Campo Lameiro) o el de Troña (Ponteareas), (Fig. 6.21). Aunque queremos insistir en la diferencia técnica entre ambos petroglifos, ya que como ya se ha explicado, el primero estará más acorde con el Estilo Atlántico y el segundo con el Esquemático Atlántico.

Los paneles presentan la particularidad de poseer, como único motivo, la figura de este reptil. Curiosamente, los paneles en los que sólo aparece una serpiente son aquellos de carácter más monumental y donde el grabados presenta un mayor grado de detalle, mientras que en los petroglifos con varios ejemplares en la misma roca, ésta suele ser más discreta y los animales se configuran a partir de una cazoleta con una simple línea ondulante adosada.

### 4.5.5. Conclusiones sobre las características formales de los paneles del Estilo Esquemático Atlántico

Observando conjuntamente los paneles analizados y a modo de síntesis, se pueden elaborar un listado de características formales comunes a los paneles, que en principio estamos incluyendo en el Estilo Esquemático Atlántico. Dichas características serían las siguientes:

1. Los elementos formales básicos de los diseños geométricos son el punto, el círculo y la línea.



2. Escasa presencia de la cazoleta como elemento complementario, pero que con frecuencia aparece como motivo único. Cuando la cazoleta es un elemento complementario de otros motivos evita romper el geometrismo de las figuras.
3. La figura del círculo se simplifica. Escasa variabilidad formal.
4. La línea es el elemento formal básico que más participa en la construcción de los diseños. Dicho elemento aparece casi siempre en el interior de figuras cerradas
5. Los diseños evitan generar en su interior espacios desiguales, por ello la línea recta sólo se combina entre sí cruzándose en ángulos de 90° y el círculo y el cuadrado no se combinan entre sí.
6. Predominio de diseños lineales *planos*, aunque también se emplea el falso relieve y el rebaje.
7. Los diseños son definidos por los surcos mismos y no por el espacio comprendido entre ellos. Se emplea el vaciado si es necesario representar el espacio interno.
8. Escasez de motivos figurativos. Esquematismo de las figuras. Complejización de los antropomorfos y aparición de detalles anatómicos.
9. Posible uso de instrumental metálico para realizar los grabados. Empleo del piqueteado, aunque es posible la existencia de otras técnicas.
10. Alta frecuencia de rocas verticales o muy inclinadas que generan una visualización limitada desde el entorno.
11. Ocasional aprovechamiento de pequeños corrientes de agua que cubren parcialmente las rocas en petroglifos con cruces inscritas.
12. Reducción del espacio de visualización del panel.
13. Búsqueda de superficies lisas que contribuyen a la separación entre panel y soporte. No se usan las formas naturales de la roca.
14. Desaparición de la figura principal, ausencia de un centro de la composición, preeminencia del motivo individual sobre el conjunto del panel. Inexistencia de tangencialidad o unión mediante surcos de los motivos.
15. Reiteración del mismo motivo y tendencia hacia paneles monotemáticos.
16. Tendencia a la compartimentación del panel.
17. Disposición de los motivos siguiendo líneas horizontales o verticales, aunque no faltan paneles con aparente distribución caótica de los grabados.

Una vez definidos los rasgos básicos de los grabados de este estilo, el siguiente paso es el análisis de los conjuntos de rocas grabadas, observar de qué modo construyen el espacio de la estación, si dicho espacio es coherente y si los principios que lo rigen son recurrentes en las distintas zonas estudiadas. Pero el análisis del paisaje no sólo sirve para detectar regularidades espaciales, sino también para comprobar si la adscripción cultural atribuida a estos petroglifos es compatible con el paisaje de la Edad del Hierro y de este modo afianzar la hipótesis cronológica.

Aunque previo al análisis del paisaje, del que pudieran formar parte los posibles grabados rupestres de la Edad del Hierro, es necesario conocer el espacio doméstico de las comunidades coetáneas que concibieron y usaron estos lugares, posiblemente como áreas rituales.

## CAPÍTULO 7. ARTE RUPESTRE Y PAISAJE

*La repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto la estructura del mito.*

C. Lévi-Strauss. *Antropología estructural*

## 1. EL PAISAJE DE LA EDAD DEL HIERRO

Para el análisis del paisaje de este período y su relación con el asentamiento doméstico, nos vamos apoyar fundamentalmente en los trabajos de Parceró Oubiña (2000), centrados especialmente en los asentamientos fortificados. Partiendo de un análisis formal de los castros, del emplazamiento de los mismos y de las formas de explotación del medio, define dos modelos esenciales de paisaje para la Edad del Hierro<sup>104</sup>. Estas dos formas de construir el paisaje se corresponden con sendas fases cronoculturales, una que denomina Hierro I, que abarcaría un periodo cronológico comprendido entre los s. IX-VIII a. C. hasta el s. V a. C., y una segunda fase denominada Hierro II iniciada en el siglo V y que finalizaría en el s. II-III de nuestra era.

A continuación presentamos de forma esquemática los resultados de la propuesta de Parceró Oubiña.

## 1.1. MODELO DE EMPLAZAMIENTO PARA LOS CASTROS DEL HIERRO I

1. Los asentamientos de este momento se sitúan en puntos muy prominentes, que destacan en gran medida sobre el entorno inmediato y especialmente dentro de un área más amplia. Son, pues, yacimientos con una altitud relativa siempre positiva tanto con respecto a los terrenos inmediatos como a los más distantes. Esta posición dominante permite disponer de un control visual bastante amplio y a larga distancia.
2. Este tipo de castro se sitúa en terrenos con predominio de suelos ligeros, poco profundos, bien drenados y en general de escasa pendiente. Son habituales las zonas de aprovechamiento escaso o improductivas.
3. Los sistemas defensivos y de delimitación de los castros de ocupación temprana excavados con cierta extensión, (Penalba, Torroso y Alto do Castro), suelen ser generalmente fosos, aunque éstos pueden aparecer acompañados de parapetos usualmente de tierra. Sin embargo estas estructuras 'positivas' parecen ser menos frecuentes y más puntuales si lo comparamos con los castros

del Hierro II. Lo más frecuente es que los fosos se complementen con aterrazamientos, que sirven para preparar las zonas de asentamiento. Los castros del Hierro I se caracterizan por su sencillez estructural. Esta simplicidad se refleja en la adaptación del asentamiento a una unidad orográfica natural. En casi todos los casos se registra la ubicación de estos poblados en pequeños cerros, que determinan y condicionan los límites de su extensión. En otras palabras, el poblado se adapta al lugar de emplazamiento.

## 1.2. MODELO DE EMPLAZAMIENTO PARA LOS CASTROS DEL HIERRO II

1. Los asentamientos domésticos de este segundo modelo ocupan posiciones que son dominantes sobre el entorno más inmediato, pero se muestran más discretas a medida que nos alejamos del castro, llegando incluso a poseer una altitud relativa negativa.
2. En los terrenos en los que se encuentran los castros del Hierro II, predominan las superficies de potencial aprovechamiento intensivo, suelos profundos y fértiles, con menor incidencia de la sequía estival, bajo riesgo de heladas y pendiente suaves. Los yacimientos están rodeados de terrenos con características que permiten el desarrollo de sistemas de explotación intensivos con ciclos de alternancia cortos.
3. Respecto a los aspectos constructivos, son las estructuras artificiales las que construyen nuevas formas de relieve, las que funcionan predominantemente como delimitadores del espacio, tanto para su habitación como, muy probablemente, para su explotación más directa e intensiva.
4. Encontramos un nuevo modelo de paisaje que se corresponde con el modelo hipotético 'paisaje cóncavo'.
5. En el Hierro II los castros ya no se adaptan de forma estricta a las condiciones del emplazamiento, sino que más bien éste es manipulado en función de las necesidades de la comunidad que lo ocupa. Los límites del área ocupada ya no están claramente mar-

<sup>104</sup> Parceró Oubiña también aborda las transformaciones ocurridas en los asentamientos de la Edad del Hierro en época romana, aspectos que no serán tratados en este trabajo.

cados por el terreno, sino que éste se modifica de forma notable. Frente a una delimitación fundamentada en estructuras negativas en el Hierro I, ahora se crean en todos los casos cuerpos arquitectónicos emergentes: los parapetos y las murallas. No sólo hay un cambio en la forma en que se delimitan los asentamientos, sino también en la intensidad con que se hace. Se multiplican las estructuras de cierre, se generalizan los antefosos y se complican sobre todo las zonas de acceso a los poblados.

6. El espacio interior del castro se fragmenta. El esquema más frecuente es un recinto central ubicado casi siempre en una cota ligeramente superior y delimitado por un parapeto, al cual se adosan sucesivos recintos a favor de pendiente, que aparecen a su vez cerrados por parapetos, desniveles, etc.

Los significativos cambios que tienen lugar en la ubicación de los asentamientos entre la Primera y la Segunda Edad del Hierro, se relacionarían con transformaciones en los modos de subsistencia, como son, por ejemplo las tecnologías de cultivo; que permitieron la búsqueda de condiciones edafológicas y ecológicas distintas. Dichos cambios en el emplazamiento estarían también relacionados con modificaciones en la forma de organización socio-política y de concepción simbólica de las comunidades reflejados, en primera instancia, en el incremento de las construcciones defensivas. Por lo tanto, entre la Edad del Hierro I y II tienen lugar transformaciones sustanciales, hasta el punto de que cabría esperar que dichos cambios se reflejen de un modo u otro en el ámbito ritual y muy posiblemente en el arte rupestre. Un fenómeno similar parece reflejarse en la escultura ibérica, según T. Chapa, existe un cambio iconográfico a partir del siglo V a. C. que parece corresponderse con importantes cambios sociales y económicos (Chapa Brunet 1993).

Con el análisis del espacio de las estaciones veremos como todas ellas siguen un modelo estructural bastante claro, no sólo en el tipo de elementos que las componen sino también en su disposición en el paisaje. Esto nos lleva a considerar que estos espacios rituales fueron concebidos y contruidos en una de las dos fases, ya que parecería un tanto forzado el pensar que un área ritual de la Edad del Hierro pudiera haber sido utilizada sin transformaciones a lo largo de los dos periodos protohistóricos. Los cambios producidos en el paisaje entre el Hierro I y el Hierro II deberían obedecer a cambios en el sistema de saber-poder, empleando el concepto foucaultiano (Foucault 1981), y por otra parte, siguiendo el principio estructuralista de la compatibilidad de códigos (Lévi-Strauss 1987) un cambio social, subsistencial y de concepción del espacio debería implicar su traducción en el aparato ritual, y aunque el rito no sea legible de forma literal en el registro arqueológico, sí deberíamos pensar que su transformación podría traer cambios en la configuración material de los lugares sagrados.

Como veremos más adelante, la información recogida nos permite plantear la posibilidad de que las estaciones

rupestres que estamos abordando, debieron estar en uso durante la Segunda Edad del Hierro, puesto que es en relación a los asentamientos de esta época cuando parecen cobrar mayor sentido y guardar cierta coherencia con el conjunto del espacio social. Por otra parte no debemos olvidar que la cronología de los últimos petroglifos de Estilo Atlántico, como por ejemplo Os Carballos, debió ser contemporánea a la ocupación de los castros del Hierro I, de hecho, si estamos de acuerdo con la existencia de estos dos modelos de emplazamiento para la Edad del Hierro, parece claro que el cambio entre el Hierro I y el Hierro II fue más importante que entre la Edad del Bronce y el Hierro I. Esta hipótesis sería coherente con la posibilidad de que un cambio de la misma magnitud se pudo haber dado en el arte rupestre. En el Estilo Atlántico parece haber habido cambios en la iconografía, conservando la esencia del estilo, dichos cambios iconográficos pudieron iniciarse con las combinaciones circulares más complejas, armas típicas del Bronce y a partir del Hierro I introducirse las representaciones de cérvidos, escenas de equitación, laberintos, etc., pero, reincidimos en que los cambios son simplemente de orden iconográfico, mientras que a partir de la segunda Edad del Hierro, el cambio es drástico, cambia completamente el estilo, de hecho un cambio igual de importante se da en el conjunto del paisaje al aparecer lo que conocemos como el "paisaje cóncavo", que se produce con la ocupación de las tierras bajas.

## 2. ESTACIONES COMPLEJAS

En el capítulo anterior habíamos visto como las estaciones de arte rupestre de Estilo Atlántico poseían una clara estructuración y que estos conjuntos no suponían, al igual que en los paneles, una mera agrupación de elementos. En los sucesivos apartados se observará que en las estaciones pertenecientes al Estilo Esquemático Atlántico volveremos a encontrar con el mismo fenómeno.

Nos centraremos en cuatro zonas por ser éstas las mejor documentadas y con el suficiente grado de complejidad como para permitir definir un modelo de emplazamiento y de distribución en el paisaje. En concreto analizaremos las estaciones de Caneda-As Canles en Campo Lameiro, de A Ferradura en Amoeiro, de Corme en Ponteceso y de Pedra Fita en Lugo (Fig. 7.1). Una de las ventajas que estas cuatro zonas presentan es la de estar distribuidas por las cuatro provincias gallegas, Pontevedra, Ourense, A Coruña y Lugo respectivamente, lo cual va a permitir hablar de estrechos paralelismos en buena parte del Noroeste Ibérico y descartar que dichas similitudes sean debidas a procesos excesivamente locales.

### 2.1. A FERRADURA (AMOEIRO)

La estación de A Ferradura fue localizada durante el Seguimiento y Control de Impacto Arqueológico de las obras de construcción del gasoducto de Galicia en el

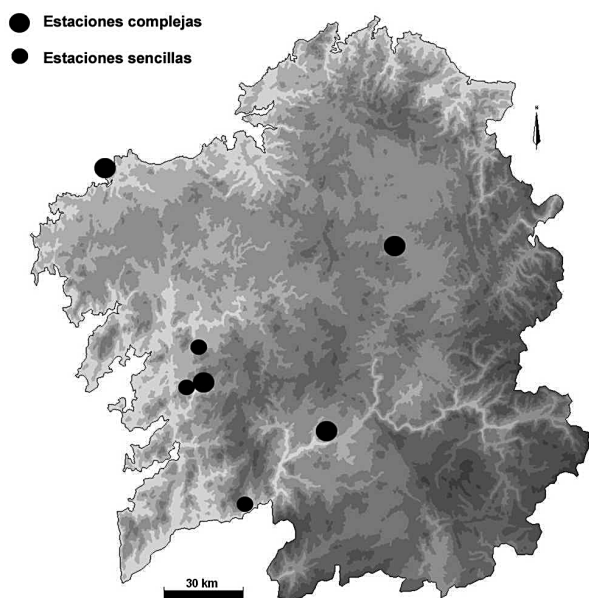


Fig. 7.1. Localización de las estaciones complejas y sencillas del Estilo Esquemático Atlántico.

tramo Pontevedra-Ourense. Se sitúa en la parroquia de Trasalba, ayuntamiento de Amoeiro (Ourense)<sup>105</sup>.

### 2.1.1. Descripción geográfica

El relieve general de la comarca de Amoeiro es el de una zona llana en altura, constituida por una superficie de erosión con una altitud media de 400 m.s.n.m. y que nunca sobrepasa los 480 m.s.n.m. y nunca inferior a los 250 m.s.n.m. Esta unidad fisiográfica es conocida como *Chao*

de Amoeiro. El *chao* se encuentra delimitado por encajonados cursos fluviales del río Barbantiño y el río Miño que funcionan como nítidas fronteras naturales.

La estación de A Ferradura se sitúa al sudoeste del Chao de Amoeiro (Fig. 7.2), en un rellano situado en uno de los bordes del mismo, más concretamente en el inicio de la caída del escarpe hacia el fondo del valle del Barbantiño. El lugar en el que se emplaza la estación rupestre estuvo en su día ocupada por cultivos de cereal, especialmente de trigo. De hecho en el llano de A Ferradura, según información de los vecinos, hasta hace relativamente poco tiempo, concretamente en los años sesenta, la zona era muy conocida por el cultivo de este cereal.

El llano de A Ferradura se encuentra perfectamente delimitado al oeste, como ya dijimos, por las paredes del encajonado río Barbantiño, al sur encontramos idéntico relieve también con fuertes pendientes que se precipitan al río Miño, al norte se interrumpe bruscamente el llano con la pequeña depresión del río Formigueiro y al Este se sitúa el cerro de Coto da Portela, elevación de escasa entidad pero suficiente para servir de barrera visual.

Pero el elemento más sorprendente desde el punto de vista geográfico es la división administrativa del municipio. En la que podemos observar que parte del llano en el que se encuentra la estación pertenece a Amoeiro y parte, aproximadamente un cuarto del chan de A Ferradura, pertenece al municipio de Punxín. Llama la atención el hecho de que el límite entre ambos municipios no sea el curso del río Barbantiño, rodeado de fuertes pendientes, ni siquiera lo es la línea de altozanos que delimita el llano, sino que la linde se adentra en A Ferradura, hasta casi la mitad de la estación<sup>106</sup>. Esta particular división entre municipios, y por lo tanto entre parroquias, recuerda a la existente

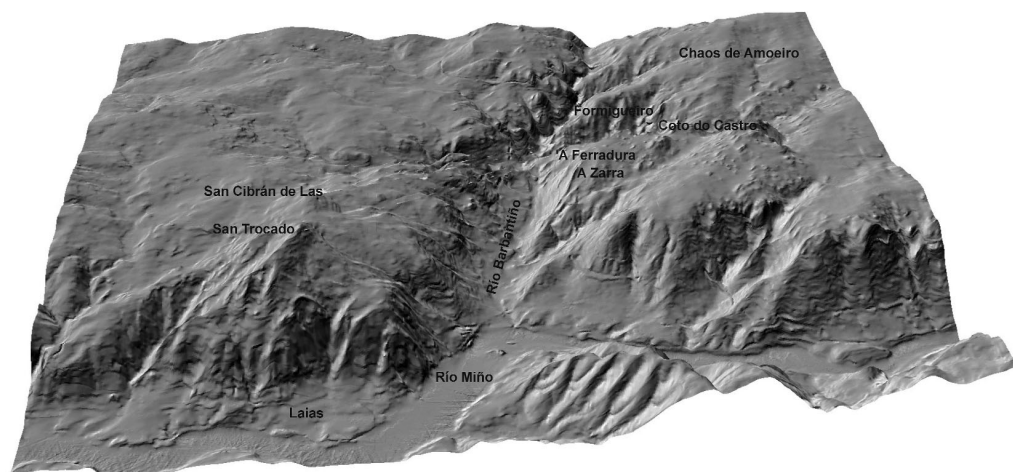


Fig. 7.2. Modelo tridimensional de la zona de Amoeiro<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Trabajo realizado por el Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais.

<sup>106</sup> Lo cual no sólo lo atestigua el plano del municipio, sino también la presencia de cruces de término cuya pátina nos revela su modernidad y el testimonio de vecinos de ambos ayuntamientos. Lo sorprendente de esta división municipal quedaba de relieve cuando los vecinos de la zona nos relataban las serias dificultades para acceder desde Punxín a Amoeiro ascendiendo por las escarpadas paredes que conforman la falla por cuyo fondo discurre el río Barbantiño.

<sup>107</sup> Los modelos tridimensionales del terreno han sido realizados por César Parcero y Pastor Fábrega.



entre los ayuntamientos de Cotobade y Campo Lameiro (Pontevedra) en la zona de Caneda-As Canles, así como en Cequeril (Cuntis), coincidiendo con conjuntos de grabados de la Edad del Hierro.

### 2.1.2. Contexto arqueológico

Contamos con abundantes datos sobre la presencia de restos arqueológicos en las cercanías de la estación. Sin duda los más conocidos son los del municipio de Punxín, como son los castros de San Cibrán de Las y San Torcuato, en el límite con San Amaro, y el asentamiento indígena-romano de As Laias, en cuyas inmediaciones fue descubierto y excavado el asentamiento castrejo del mismo nombre durante las obras de Seguimiento y Control de Impacto de la construcción de la Autovía de las Rías Baixas<sup>108</sup>. También eran conocidos los castros de Vilamoure y Sta. Mariña y así como una posible torre medieval o pequeño castillo en Formigueiro, que posiblemente se asiente sobre un castro preexistente. Durante las labores de corrección de impacto del gasoducto, fueron localizados los castros de Outeiro y un grupo de petroglifos situados en sus inmediaciones, formados por pequeños grupos de cazoletas y algún círculo sencillo. También durante el desarrollo del seguimiento arqueológico de la obra, se descubrieron los yacimientos de Coto do Castro y el Castro de A Zarra en la zona de A Ferradura. Posteriormente en la aldea de Formigueiro, concretamente en la capilla de San Sebastián fue localizado un relieve con toda probabilidad perteneciente a la Edad del Hierro (Fig. 7.3), con motivos geométricos y figurativos consistentes en un grupo de caballos, uno de ellos con jinete (Cobas et al 2000)<sup>109</sup>. Además de otros restos arqueológicos, destacamos la presencia de un ara romana dedicada a los Lares Viales y los posibles restos de una jamba castrexa en la ermita de San Xiago. Como podemos comprobar el entorno de A Ferradura es un área muy rica en restos arqueológicos no sólo en cuanto a asentamientos sino también en elementos de carácter no doméstico de época castrexa.

### 2.1.3. Descripción de la estación

Está formada por una treintena de rocas distribuidas en veinte grupos. En el extremo NE del *chan* de A Ferradura se halla el castro de la Edad del Hierro de Coto do Castro. Algo más de un 80 % de las rocas grabadas tienen como motivo único las cazoletas de diversas formas y tamaños, aunque también encontramos otros motivos: herraduras, podomorfos, figuras reticuladas, cruces, círculos concéntricos e incluso una inscripción alfabética en Coto do Castro. El soporte más habitual en el que se encuentran estos grabados son grandes peñascos graníticos, aunque también existen dos petroglifos en abrigos.



Fig. 7.3. Relieve de la capilla de S. Sebastián de Formigueiro.

Clasificaremos los grabados en función de su emplazamiento y por su contexto arqueológico. Hay que señalar que la inmensa mayoría de los petroglifos se encuentran en el rellano que da nombre a la estación, a excepción de los tres petroglifos con combinaciones circulares encontradas en el cerro de A Zarra y la inscripción que se sitúa en Coto do Castro.

En términos generales podemos describir la estación ateniéndonos a tres lugares: A Zarra, el Coto do Castro y el llano de A Ferradura.

**Castro de A Zarra.** Se sitúa en el extremo sudoccidental de la estación. Se trata de un cerro de reducidas dimensiones y emplazado sobre el escarpe del valle del Barbantiño. En una de las laderas meridionales se localizaron tres combinaciones circulares sobre tres rocas de pequeño tamaño y a ras del suelo. Por el tipo de soporte y sobre todo por la tipología de los diseños, podemos encuadrarlas dentro del Estilo Atlántico. Desde las rocas son perfectamente visibles la mayor parte del *chan* de A Ferradura y todo el valle del Barbantiño hasta su desembocadura en el río Miño. Por las características del emplazamiento en un pequeño altozano, en una zona muy elevada con respecto al entorno. Durante las obras de seguimiento del gasoducto fueron localizados fragmentos de cerámica del Hierro I, pero una detenida inspección del cerro no reveló la presencia de estructuras defensivas, muros o aterrazados, por lo que en principio cabe descartar que se trate de un castro.

**Coto do Castro.** Localizado en el extremo nororiental de la estación, se trata de un recinto castrejo de cierta amplitud, con un complejo sistema de terrazas. Se localizaron dos grabados de distinta tipología, muy próximos entre sí, situados en una terraza pero muy próximos a la acrópolis. Una de las piedras posee varias piletas naturales, y un surco ondulante que comunica una pileta natural con el lí-

<sup>108</sup> Excavación realizada por la empresa Terra Arqueos S. L.

<sup>109</sup> Agradecemos la comunicación de Susana Reboredo sobre la existencia de este relieve.

mite externo de la roca que recuerda a la figura de una serpiente. La segunda piedra posee seis alfabetiformes, aunque sólo alguno de ellos es identificable, concretamente los signos son los siguientes [·]EBA{. [·]}E. Es muy posible que esta inscripción fuese coetánea a algún momento de ocupación del castro. Siguiendo la propuesta de Parceró (2000), por el emplazamiento, cercano a la población tradicional actual y por el material recogido este castro<sup>110</sup>, con toda probabilidad fue ocupado durante la Segunda Edad del Hierro (s. V a. C. al s. III d. C. como fechas máximas).

**Chan de A Ferradura.** Se localizaron dieciséis conjuntos insculóricos de una a tres rocas cada uno. Los petroglifos se disponen circularmente en torno al llano, de hecho sólo las rocas situadas en la periferia de la estación presentan grabados, quedando las rocas situadas en el centro del chan sin decoración, excepto una, precisamente la que posee los motivos y el panel más complejo. La mayoría de los petroglifos se caracterizan por encontrarse en un batolito granítico, generalmente exento y de formas ovales y hemisféricas, normalmente los únicos motivos inscultrados son cazoletas unidas o no por surcos. Tan sólo cuatro petroglifos presentan otros motivos a parte de cazoletas, en concreto los A Laxiña; A Ferradura I y O Raposo.

**A Laxiña.** Se localiza en una aglomeración rocosa. La única roca con inscultruras es una amplia superficie casi vertical (Fig. 7.4). Los grabados se distribuyen de la siguiente forma: figuras en U invertida o herraduras, reticulados irregulares en la parte inferior y horizontal, en la parte vertical un alineamiento doble de cazoletas que desde el suelo ascienden hasta la parte superior y en la parte más alta de la roca aparece otra línea de cazoletas perpendicular a la anterior y que recorre buena parte de la cresta de la roca.

**A Ferradura I.** (Fig. 6.15 y 7.5). Es el panel más complejo y uno de los dos más interesantes. Los motivos re-



Fig. 7. 4. Detalle de un escaleriforme en A Laxiña. Fotografía retocada para destacar los surcos.

presentados son podomorfos, rebajes hemicilíndricos y cuadrangulares, cruces irregulares, herraduras, un serpentiforme, cazoletas, dos combinaciones circulares y otras formas irregulares. Verticalmente se pueden distribuir las figuras en dos grandes grupos: las figuras realizadas en rebaje (podomorfos, cuadrados y cilindros) y en la parte inferior y más inclinada; las herraduras en la parte superior. La distribución en sentido horizontal es la siguiente: las cazoletas y herraduras se sitúan en el centro de la composición, las formas rebajadas se distribuyen por casi toda la superficie excepto los podomorfos que sólo aparecen en uno de los márgenes del panel. La roca tiene 10 m. de largo por 3,20 m. de ancho y de alto mide 1,50 m. Pese a su tamaño, la roca no destaca sobre el entorno debido al gran volumen de los muchos afloramientos que ocupan el llano y atenúan su monumentalidad. Estamos ante el grupo más numeroso de podomorfos localizados hasta la fecha.



Fig. 7.5 Petroglifo principal de A Ferradura.

<sup>110</sup> Fue localizado un fragmento de molino circular.

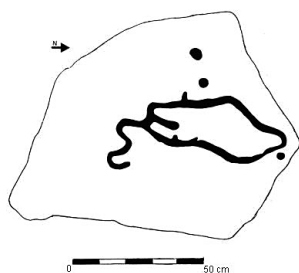


Fig. 7.6. Grabado del interior del abrigo de O Raposo.

*O Raposo*. Se trata de una aglomeración que sobresale en el terreno unos tres metros y medio y está formada por grandes rocas graníticas, en cuyo interior alberga un abrigo dentro del cual se sitúa una roca exenta con un grabado de forma irregular (Fig. 7.6). El petroglifo se encuentra a la entrada del abrigo en una roca exenta orientada hacia una abertura desde la que es posible contemplar un pequeño sector del horizonte sudoccidental<sup>111</sup>.

#### 2.1.4. Análisis de la distribución de los petroglifos

Como primer paso para el análisis formal podemos clasificar las rocas en cuatro tipos basándonos en su complejidad. Ésta es medida en función de lo destacado del soporte y por el número y variedad formal de los grabados. De este modo definimos tres tipos de petroglifos: sencillos, complejos y monumentales.

**Petroglifos sencillos:** Rocas que destacan notablemente sobre el terreno, algunas de ellas son rocas flotantes de forma ovoide con un número variable de cazoletas y en un caso un círculo simple en la parte más alta (Fig. 7.7). Generalmente se trata de rocas de gran tamaño, exentas o no, situadas en lo alto de una elevación rocosa. Una de ellas es un abrigo de reducidas dimensiones en cuya entrada posee un grupo de cazoletas unidas por surcos. Se sitúan en los bordes del llano de A Ferradura y generalmente no se asocian, al menos directamente, a ninguna vía de tránsito excepto en algún caso en el que aparecen al lado de alguna de las entradas al llano.

**Petroglifos complejos:** Son dos rocas situadas en el extremo meridional del llano. Una de ellas es conocida como A Laxiña, con herraduras, cruces inscritas adosadas a modo de reticulados o escaleriformes dobles y cazoletas. La segunda es un abrigo con una cavidad de reducido tamaño y conocido como O Raposo en cuyo interior está una roca exenta y con una figura irregular. Dicha roca grabada parece haberse desprendido de forma natural de uno de los laterales del abrigo, pero sin duda fue ligeramente desplazada de su posición original para que el gra-



Fig. 7.7. Ejemplo de petroglifo sencillo. Roca ovoide con cazoletas en la parte superior. Al fondo Coto do Castro.

bado quedase orientado hacia una abertura natural desde la cual se puede divisar un pequeño sector del horizonte sudoccidental. Por la orientación del grabado parece, casi con toda seguridad, que en el atardecer de los días próximos al 21 de Diciembre, es decir, en el solsticio de invierno, el sol ilumina un pequeño sector del abrigo que coincide con la ubicación de la roca grabada<sup>112</sup>.

**Petroglifo monumental o central:** Se trata del ya conocido petroglifo de A Ferradura instalado en una roca de tamaño medio y una superficie casi vertical cubierta de grabados consistentes en cazoletas convencionales, cazoletas de sección cilíndrica, podomorfos, cruces, herraduras, una combinación circular, un serpentiforme y otras figuras de forma atípica.

La ubicación en el paisaje de los petroglifos parece guardar una estrecha relación con la forma del soporte, de la complejidad de los grabados y del tipo de motivo que presentan tal y como veremos a continuación.

Estos tres tipos de petroglifos: sencillos, complejos y petroglifo central, se corresponden con una determinada ubicación en el conjunto de la estación. Partiendo de esta base podemos empezar a esbozar un modelo de emplazamiento para la estación que nos ocupa.

Nos encontramos entonces con un llano en altura perfectamente delimitable por su naturaleza fisiográfica, ya que por el Norte y Oeste aparece rodeado por fuertes pendientes que dificultan, en gran medida, el acceso por dichas zonas, por el Este existe una pequeña pero escarpada elevación, que cierra la visibilidad desde el llano en esta dirección y finalmente por el Sur, aunque también está delimitada por una ladera, la pendiente de la misma es de menor entidad, por lo que parece ésta la zona más apta para ser usada como acceso.

Esta delimitación natural del llano de A Ferradura parece estar remarcada por la presencia de los denomi-

<sup>111</sup> En una visita realizada el 21 de Diciembre de 2002, se pudo comprobar que el grabado era parcialmente iluminado por la luz del sol minutos antes de su puesta.

<sup>112</sup> Sobre el tema de la relación de este petroglifo con el solsticio de invierno hay un estudio más detallado en García y Santos (2004a y 2004b).



nados *petroglifos sencillos*, que como ya dijimos, están formados por grandes peñascos con cazoletas en la parte más alta. Si observamos la disposición de estas rocas grabadas vemos que se sitúan, aproximadamente, a distancias más o menos regulares rodeando la totalidad de la estación. Por otra parte, es posible comprobar que fueron aquellas rocas más conspicuas las elegidas para instalar las cazoletas; dichas rocas destacan por su emplazamiento, por tamaño o por su forma que suele ser ovoide y, en ocasiones, a modo de peñascos flotantes, por esta razón no es la decoración lo más destacado sino el propio soporte, en cierto modo las cazoletas remarcan algo que de por sí ya es llamativo. Con toda seguridad debemos descartar que esta distribución de los petroglifos sencillos sea aleatoria o forzada por la presencia de estos soportes monumentales, ya que, rocas con las características citadas se distribuyen por la totalidad de la estación, pero sólo aquellas situadas en los bordes del llano son las que presentan cazoletas. Podemos pues, plantear como muy probable la posibilidad de que al menos una de las funciones de las rocas con cazoletas como motivo único sea el de delimitar el espacio de la estación.

En el segundo tipo, el de los petroglifos complejos, habíamos incluido un reducido grupo de rocas, en concreto dos: A Laxiña y O Raposo; situadas en el extremo meridional de la estación, con un emplazamiento similar al de los petroglifos sencillos y también situados en rocas destacadas. Pero la diferencia entre estos dos petroglifos y los anteriores estriba en la complejidad de los motivos y en su ubicación en el contexto de la roca. En el caso de O Raposo observamos un motivo, en principio abstracto, en el interior de un abrigo, pero de fácil acceso, en A Laxiña encontramos un pequeño número de herraduras y figuras reticuladas formadas por el adosamiento de cruces inscritas en cuadrados, similares a las existentes en O Gião, y situados en la parte más baja del soporte, es decir, que en ambos casos, especialmente en el segundo, los diseños no se ocultan en lo más alto de las rocas por lo que es fácil advertir su presencia. Pero lo que es particularmente interesante es su relación con el tránsito por la zona. En ambos casos, aunque más claramente en el de A Laxiña, los petroglifos complejos se sitúan en el lugar de más fácil acceso al llano, ya que, si recordamos es la ladera meridional la de menor pendiente, sobre todo en la zona de A Laxiña. Con cierta cautela, podemos plantear que los petroglifos de complejidad media se sitúan en la entrada “natural” o al menos en la entrada más viable a la estación.

Por último, ocupando una posición aproximadamente central, se encuentra el petroglifo más complejo, la roca principal de A Ferradura. Se trata, en cambio, de una de las piedras que menos destacan sobre el entorno por su tamaño y emplazamiento. La particularidad de este petroglifo no sólo se define por el mayor número y variedad de grabados, sino también porque posee diseños únicos en el conjunto de la estación, como son los rebajes hemisféricos y especialmente los podomorfos, ejecutados

estos con especial detalle, ya que es posible distinguir los dedos en algunos de ellos. Hay once figuras de pies y otras dos dudosas, distinguimos tres pares de pies izquierdo / derecho, presentando el pie derecho en los tres casos figuración de dedos. Además hay tres pies izquierdos sin pareja, uno de ellos con dedos, y un pie derecho suelto con representación de dedos. Dichos podomorfos están orientados del siguiente modo: de las tres parejas dos se orientan hacia al cerro de A Zarra y una tercera hacia el castro de San Trocado. Los cuatro podomorfos izquierdos se orientan del siguiente modo: dos al Norte, uno al Noroeste y otro al Oeste (hacia el castro de A Zarra). El pie derecho se orienta hacia Sudoeste, hacia el gran castro de San Cibrán de Las Por último las dos representaciones dudosas, posiblemente de pies izquierdos, se orientan hacia Sudeste y hacia el Sur.

### 2.1.5. Organización del espacio de la estación

Ya en la descripción de las distintas estructuras que constituyen la estación de A Ferradura, y especialmente en la de los petroglifos y su distribución, se definía una estructuración intencional de los grabados rupestres. Vimos como en función de la forma del soporte y sobre todo en el tipo de decoración, los petroglifos ocupaban determinados lugares en el paisaje. Pero falta por definir cuáles son los fundamentos que estructuran la disposición de los petroglifos, su sentido y si éstos definen un todo coherente.

El conjunto rupestre de A Ferradura se ubica en un llano en altura, que destaca notablemente sobre el entorno por su emplazamiento y por la presencia de pequeños cerros con abundantes y sobresalientes aglomeraciones rocosas, aunque en todo caso esta posición dominante sobre el entorno se restringe visualmente al valle del río Barbantiño. El lugar de A Ferradura, ya de por sí supone un auténtico monumento natural.

Habíamos mencionado también otro aspecto sobresaliente que es la división territorial *antinatural*, que afectaba tanto a la división tradicional de la organización de las jurisdicciones eclesiástica (parroquias y arciprestazgos) como a la más reciente de los términos municipales. La división entre los arciprestazgos de Punxín y Amoeiro sigue el curso del río Barbantiño hasta llegar a la altura de la estación en la que, dicho límite sube hasta casi la mitad del llano para volver bruscamente al río. Quisiera llamar la atención sobre este aspecto ya que lo volveremos a encontrar en otras zonas con petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico.

En A Ferradura se localizaban algunos de los pocos grabados rupestres de Estilo Atlántico de la provincia de Ourense. Hay que señalar que la presencia de petroglifos de Estilo Atlántico en estaciones con petroglifos Esquemático Atlánticos es otro de los aspectos recurrentes, aunque destacamos que en pocas ocasiones comparten el mismo panel, ya que el tipo de soporte y los criterios que rigen su modelo de emplazamiento son diferentes.



Este factor cobra más relevancia en A Ferradura, puesto que en la zona oriental gallega, el arte rupestre de Estilo Atlántico es especialmente escaso<sup>113</sup>.

Pero ciñéndonos al análisis de los petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico, podemos decir que el espacio de la estación sigue una estructura clara que a continuación definimos. Los petroglifos sencillos, formados por cazoletas sobre grandes peñascos, se distribuyen por la periferia del llano desempeñando una función que definimos como delimitadora. Estas cazoletas rodean completamente la zona, eligiendo aquellas rocas más destacadas y ubicadas en los límites naturales del llano. La decoración de estas rocas no parece ser lo más destacable, ya que poseen los motivos más sencillos y se ubican en la parte más alta de la roca, quedando en ocasiones, ocultos a la vista del que se encuentra al pie de las mismas. Por otro lado se han definido los petroglifos complejos, que en términos generales poseían una ubicación similar, es decir, en los bordes naturales del llano, pero que se distinguían de los anteriores en que poseían motivos más complejos y de más difícil visibilidad. Esta característica se ajusta especialmente al petroglifo de A Laxiña con herraduras, cazoletas y con figuras reticuladas formadas a partir de la unión de cruces inscritas en la parte más baja de la roca. Este petroglifo se sitúa en el lugar de acceso más factible desde el valle del río Barbantiño, es decir, en cierto modo marca la entrada a la estación. Por último tenemos el petroglifo más complejo que se ubica en una posición más o menos central y que reúne una gran variedad de motivos, de donde destacamos un grupo de podomorfos ejecutados con extraordinario naturalismo. A pesar de tratarse de una de las rocas que menos destacan en el paisaje, los grabados cubren la práctica totalidad de la roca.

Podríamos sintetizar el espacio de la estación de A Ferradura con el siguiente esquema:

	Lugar central	Acceso	Límite
Petroglifos	Petroglifo monumental	Petroglifo complejo	Petroglifos sencillos
Motivos	Podomorfos, cazoletas alargadas, serpentiforme, herraduras, rebajes y cruces.	Cruces inscritas y herraduras.	Cazoletas
Soporte	Roca poco destacada	Laja inclinada	Peñascos

En el análisis de A Ferradura, se ha propuesto un modelo de estructuración del espacio para dicha estación, pero ésta sólo es una propuesta provisional, ya que, de ser válida, el modelo propuesto ha de ser encontrado, con las lógicas variaciones, en otras estaciones de similares

características. El modelo propuesto solo adquirirá su sentido y utilidad real cuando sea contrastado en otras zonas con arte rupestre del mismo estilo, ya que, solamente con un análisis comparativo es posible, aunque no descubrir, sí acercarnos al modelo de emplazamiento de la estaciones Esquemático Atlánticas. Procedamos entonces con el estudio de los restantes conjuntos insculturicos.

## 2.2. CORME (PONTECESO)

El descubrimiento de este área de arte rupestre inédita fue propiciada por la construcción de un parque eólico y los consiguientes estudios de evaluación y seguimiento del impacto arqueológico. La gran mayoría de los grabados rupestres fueron catalogados durante la fase de evaluación<sup>114</sup>. Finalmente los trabajos de seguimiento<sup>115</sup> de las obras, y de las remociones de tierra en particular, posibilitaron la ampliación del catálogo de los restos arqueológicos de Corme.

### 2.2.1. Descripción geográfica

El promontorio de Corme se sitúa en el sector occidental del término municipal de Ponteceso, formando parte del frente costero de la comarca de Bergantiños y situándose en la zona más septentrional de la Costa da Morte.

Esta zona N del ayuntamiento de Ponteceso se caracteriza por poseer un relieve abrupto, pues a pesar de que las cumbres más altas del promontorio de Corme no superan los 192 m de altitud, nos encontramos con fuertes pendientes pedregosas que en ocasiones forman acantilados que descienden ininterrumpidamente desde las cimas de los altozanos hasta la costa. En cambio en la ladera meridional las pendientes son menos acusadas, donde se forman cubetas más o menos amplias y protegidas de los

vientos marinos y donde encontramos las entidades de población en las inmediaciones de la línea costera (Fig. 7.8). Así esta pequeña península, forma una entidad geográfica, cuya parte central se sitúa el *Alto das Vixías*, de 187 m, un cerro desde el que se domina todo el entorno, alrededor del

<sup>113</sup> Aunque el número de petroglifos se ha incrementado en los últimos años (Barandela y Lorenzo 2004), el inventario actual sigue revelando una evidente escasez de petroglifos de Estilo Atlántico.

<sup>114</sup> Realizada por el Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais de la Universidade de Santiago de Compostela bajo la dirección de Barreiro Martínez entre Abril y Junio de 1997. Código de proyecto CI02A 97/640.

<sup>115</sup> El seguimiento arqueológico fue realizado, bajo la dirección de Santos Estévez entre Agosto de 1998 y Marzo de 1999, por el Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Instituto de Investigacións Tecnolóxicas, Universidade de Santiago de Compostela. Código de proyecto CI02A 98/073-0.

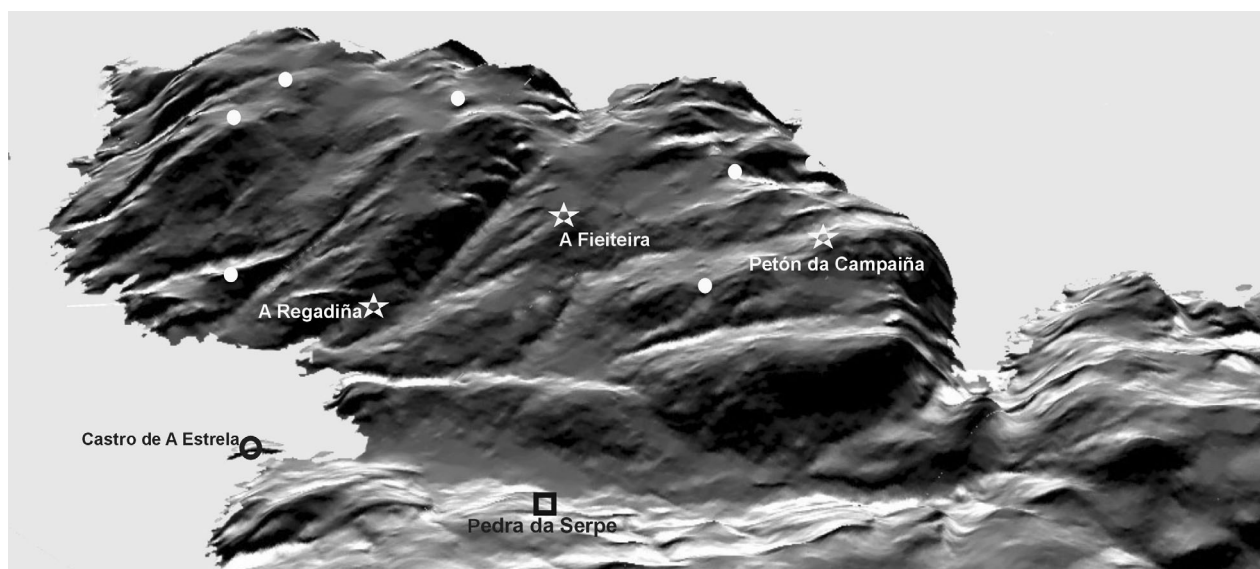


Fig. 7.8. Modelo tridimensional del promontorio de Corme. Las estrellas representan los petroglifos más complejos y los círculos los más sencillos.

cual se desarrolla un relieve muy irregular y compartimentado con numerosas elevaciones graníticas.

### 2.2.2. Contexto arqueológico

En la ensenada de A Barda en el extremo occidental y al pie del promontorio de Corme, fue publicada por Rodríguez Casal (1975: 144) la existencia de un castro, aunque parece improbable la presencia de dicho asentamiento debido a las reducidas dimensiones de su hipotético emplazamiento y a las condiciones del entorno. En efecto, este lugar se halla rodeado de altos acantilados por lo que resulta un lugar extremadamente umbrío, a esto hay que añadir la inexistencia de una extensión mínima de tierras cultivables, por otro lado no se ha observado ninguna estructura visible que nos pueda hacer pensar que se trate de un yacimiento castrejo, salvo un sector de muro que parece cumplir la función de contención de tierras, aunque no podemos asegurar que no se trate de un castro preferimos no considerarlo en nuestro estudio como medida de precaución.

Sin embargo, en los alrededores de esta zona, y relacionados con el valle que se forma al sur del promontorio, contamos con algunas noticias bibliográficas relativas a elementos arqueológicos, aunque en su mayoría son escasas y puntuales, aluden fundamentalmente al monumento más conocido de la zona: la Pedra da Serpe de Gondomil<sup>116</sup>. En 1875 Barros Sivelo publicó, en *Antigüedades de Galicia*, la primera referencia sobre este monumento, que posteriormente es publicado por García de la Riega (1904) en su *Galicia Antigua* atribuyéndole, como el autor anterior, una cronología prehistórica. Más tarde en 1929 López Cuevillas

y Bouza Brey en *Os oestrimnios, os saefes e a ofiolatría en Galicia*, aunque no llegan a localizarla, apuestan por el carácter protohistórico como el más probable. Rodríguez Casal (1974: 145, 1975:22) la considera posiblemente romana o incluso más tardía, pero que estaría reflejando un culto ofiolátrico anterior. La cuestión cronológica de esta escultura sigue siendo muy problemática, de todos modos no descartaría una posible adscripción protohistórica (Edad del Hierro), que es cuando se registran esculturas con unas características técnicas similares, aunque en su inmensa mayoría localizadas en el sur de la Gallaecia, pero no se debe descartar su pertenencia a la Edad Media o ser fruto de un artista de hace pocos siglos. En todo caso, llama la atención el hecho de que en tres de las cuatro grandes estaciones que estamos analizando en este capítulo, aparezca alguna representación ofídica. En el caso de A Ferradura y de Caneda-As Canles parece clara su relación con la Edad del Hierro por su estrecho vínculo a asentamientos de la época. En todo caso, independientemente de su cronología, cabe la posibilidad de que la serpiente de Corme esté vinculada a antiguas tradiciones que posteriormente fueron integradas a la cultura tradicional cambiando su sentido original.

También conocemos la existencia de un petroglifo que se situaba en las inmediaciones de Corme-Aldea que “se encuentra en una roca, al pie de un cruceiro, un petroglifo de tipo idolíform, constituido por un rectángulo coronado por un semicírculo, en su base hay dos *coviñas*”<sup>117</sup> (Rodríguez 1974:145).

Por último hay que señalar la presencia de un castro en la isla da Estrela, que presenta los restos de un muro

<sup>116</sup> Se trata de una escultura en relieve en un afloramiento natural que representa una serpiente alada.

<sup>117</sup> En una visita al lugar y gracias a la información de los vecinos de A Aldea, el equipo de seguimiento de la construcción del parque eólico pudo comprobar que este petroglifo había sido destruido durante unas obras de acondicionamiento del camino vecinal.

en el lado E<sup>118</sup>. Este asentamiento fortificado parece ser el único de la zona o al menos no ha sido posible localizar ningún otro a pesar de las prospecciones extensivas realizadas en la parroquia de Corme por el equipo de seguimiento del parque eólico. Por las características que presenta, situado en una zona baja, próximo a las tierras de valle y aplicando el modelo propuesto por Parcero Oubiña (2000) se trata de un modelo de emplazamiento denominado por este autor Hierro II.

### 2.2.3. Descripción de la estación

En los trabajos de evaluación y seguimiento de las obras fueron localizados un total de 17 puntos arqueológicos, de los cuales 8 son grabados rupestres al aire libre, 5 son grabados en abrigos y otros 4 son conjuntos de líticos trabajados. A continuación procedemos a describir someramente los hallazgos clasificándolos según su tipología y emplazamiento.

#### *Grabados al aire libre*

Así, tenemos los petroglifos de Monte Carboeiro, A Gurita, O Meixoeiro y A Zapateira con cazoletas como motivo único. Por otro lado están los conjuntos insculóricos de A Fieiteira y A Regadiña, con motivos más complejos que pasamos a describir:

**A Fieiteira.** Conjunto de 15 lajas planas y horizontales de las cuales, una de ellas destaca por su tamaño (Fig. 7.9). Este conjunto se encuentra comprendido entre dos grandes peñascos. Entre los motivos decorativos encontramos escaleriformes, figuras arriñonadas (óvalos ligeramente arriñonados y divididos por líneas transversales), cazoletas, círculos simples con cazoleta central y excéntrica, figuras en phi y cruces inscritas en círculos irregulares. Se distribuyen del siguiente modo: los arriñonados se concentran en la roca principal, los círculos simples y con cruces inscritas en las rocas situadas al Oeste del conjunto principal, las figuras en phi se localizan al sudoeste del mismo. No es descartable que algunas rocas grabadas fueran movidas o traídas de alguna zona próxima. Las dimensiones aproximadas del panel principal son de 6 m de longitud (eje N-S) y 2,5 m de ancho (eje E-W). Los surcos miden entre 2 y 3 cm de ancho y entre 1 y 2 cm de profundidad. El conjunto de rocas ocupa una superficie aproximada de 20 por 20 m. La pátina de los surcos, fuertemente erosionada, parece indicar que estamos ante grabados de bastante antigüedad.

En la siguiente figura se puede apreciar un calco completo de todas las rocas grabadas de este conjunto, como se puede apreciar existe una laja principal en torno a la cual se disponen otras de menor complejidad:



Fig. 7.9. Conjunto de paneles de A Fieiteira. En algunos sectores se indica la figura en la que se dispone de una ampliación de la imagen.

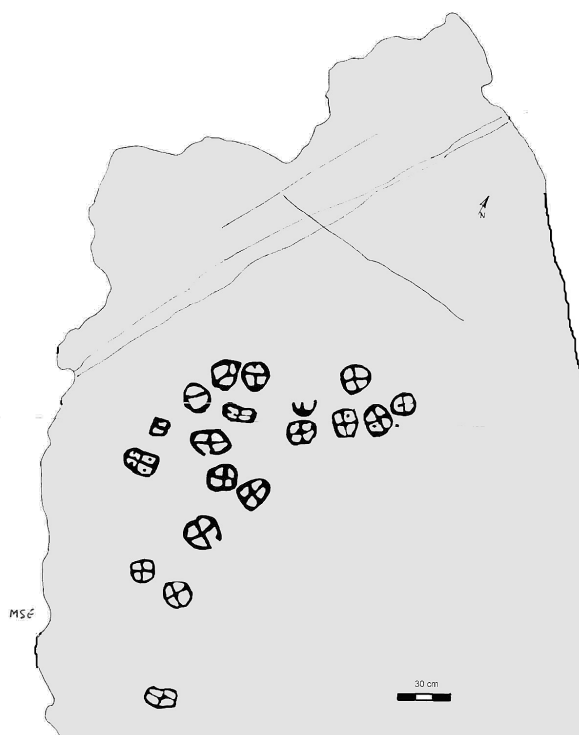


Fig. 7.10. Calco de los grabados de A Regadiña.

**A Regadiña.** Panel situado en la parte superior-media de una laja lisa inclinada unos 30°. Se distinguen unos 19 motivos que consisten en círculos y cuadrados divididos interiormente en cuatro, tres y dos sectores. Algunas de las figuras poseen cazoletas en su interior (Fig. 7.10). Las medidas del panel son de 1,50 m N-S y 1,50 m E-W. En las

<sup>118</sup> Precisamente en la Illa da Estrela, Saralegui en 1918 emplaza un conjunto de círculos líticos, de los que, si existieron en algún momento, hoy en día no se conserva ninguna evidencia. Respecto a este asunto nos parece muy poco probable que hubiese existido tales círculos líticos en un islote ocupado en la práctica totalidad por un asentamiento castrejo.

Según la tradición que este mismo autor recoge: "Na illa e pola praia vivían unhas xentes que tiñan un rei, e un día viñeron os mouros e destruíron a súa cidade, botándolle pedras dende o monte de enriba."

proximidades de este petroglifo, en el lugar de O Cairo, existe otro con una cruz sencilla y otra inscrita en un círculo. En ambos casos la antigüedad de los grabados parece probada a juzgar por la pátina erosionada que presentan.

*Grabados en abrigo*

De los cinco abrigos con grabados cuatro presentan como motivo único cazoletas, estos son: Pedras Miudas, Agra do Cairo, Alto das Vixias y O Castro. Generalmente se trata de aglomeraciones graníticas con una pequeña cavidad con cazoletas en la entrada de la misma o en el interior próxima a ésta. En el conjunto de los abrigos del promontorio de Corme destaca sin duda el de **Petón da Campaíña**, situado en una posición claramente dominante sobre el entorno. La entrada al abrigo mide (en su eje W-E) 4,80 m., la altura es de 2 m. Presenta una serie de grabados de adscripción crono-cultural incierta (Fig. 7.11). En concreto se trata de grupos de cazoletas de diversos tamaños, líneas entrecruzadas, reticulados irregulares, líneas ondulantes, herraduras, óvalos, círculos simples, diversos rebajes y una curiosa figura humana en relieve de unos 25 cm. de alto. Aproximadamente la mitad de la pared del abrigo presenta grabados, algunos bastante deteriorados por la acción de piqueteado que hizo desaparecer parte de los diseños. También aparece una cruz más reciente, que al contrario del resto de los diseños presenta una pátina más viva y poco erosionada.

2.2.4. Análisis de la distribución de los petroglifos

El emplazamiento de los conjuntos inscultróricos parece guardar estrecha relación con los motivos decorativos que poseen y con su complejidad como ya viene siendo comprobado en otras estaciones de con petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico y de otras cronologías.

Así, los petroglifos con cazoletas como motivo único se sitúan preferentemente en la periferia del promontorio, concretamente en las elevaciones que separan los acantilados costeros del interior de dicha unidad fisiográfica, contribuyendo de este modo a señalar aquellos elementos geográficos, que delimitan visualmente los rellanos interiores y el promontorio en general. Su disposición es claramente análoga a la de las rocas con cazoletas que delimitan el rellano en altura de A Ferradura. La delimitación del promontorio se ve completada, en su extremo noroccidental, por el abrigo de Petón da Campaíña y en su ex-

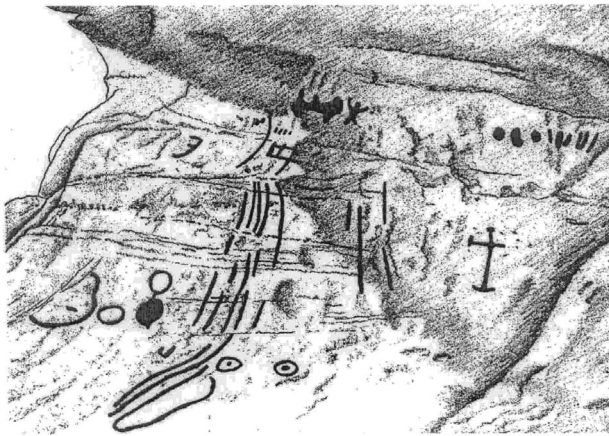


Fig. 7.11. Interior del abrigo de Petón da Campaíña.

tremo meridional por el petroglifo de A Regadiña, aunque el emplazamiento de este último difiere en algunos aspectos del resto de las rocas citadas, ya que se encuentra en un lugar poco destacado, en una roca a ras del suelo y asociado a una línea de tránsito que desde la costa asciende al interior del promontorio.

Como contrapunto al conjunto de petroglifos delimitadores y al panel de A Regadiña, que marca uno de los accesos a la pequeña península, se encuentra el conjunto de grabados más complejo de la estación, estamos hablando de los grabados de A Fieiteira, que contrastan en el tipo de soporte, en la decoración y en el emplazamiento (Fig. 7.12). Si los petroglifos delimitadores se encontraban en peñascos sobresalientes con motivos sencillos, es decir, cazoletas sobre peñascos, los grabados de A Fieiteira se sitúan en lajas a ras del suelo con gran variedad y complejidad de diseños, dejando sin decoración precisamente los afloramientos más destacables. Por otro lado, si los petroglifos sencillos se sitúan en los bordes de la estación, el conjunto principal se sitúa en el centro de la misma.

Podemos recordar aquí la analogía espacial que proponíamos para las estaciones de de Estilo Atlántico entre el espacio arquitectónico y el paisaje rupestre. Entonces dividíamos el espacio de las estaciones en lugar central, accesos y límites del espacio; pues bien, en Corme, como en A Ferradura, la analogía es casi inmediata, tenemos un conjunto de grabados que funcionan como claro centro del espacio, un petroglifo que marca el acceso a este espacio que aparece delimitado por un sistema de peñascos con cazoletas. Esquemáticamente el modelo se podía expresar en la siguiente tabla:

	Lugar central	Acceso	Límite
Petroglifos	Conjunto monumental formado por petroglifos complejos.	Petroglifo complejo	Petroglifos sencillos
Motivos	Herraduras, círculos, cruces inscritas, vermiformes, reticulados irregulares, figuras en phi, etc.	Cruces inscritas	Cazoletas
Soporte	Rocas a nivel del suelo rodeadas de peñascos	Laja inclinada	Peñascos



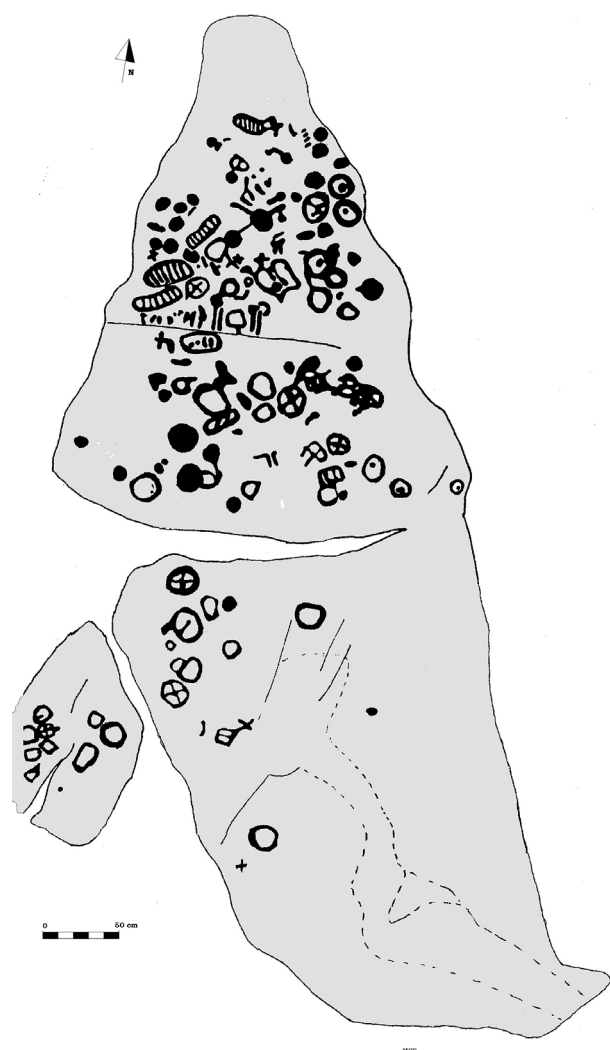


Fig. 7.12. Panel principal de A Fieiteira.

Pero el emplazamiento y distribución de la estación también puede ser definida en función de los asentamientos supuestamente coetáneos. El único castro localizado en las proximidades del promontorio es el situado en la isla de A Estrela, en la cual existió una ermita cuya advocación da nombre a la isla. Actualmente aún es posible apreciar el muro defensivo semioculto por la maleza. Si nos situamos en dicho asentamiento y dirigimos nuestra mirada hacia el promontorio, podremos apreciar que el límite de visibilidad desde el mismo coincide con el emplazamiento de los petroglifos con cazoletas, con el conjunto de A Fieiteira, con el abrigo de Petón da Campaíña y con el Monte de Nosa Sra. de Faro donde se ubica otra ermita.

Una vez descrita la estación de Corme, continuamos con un tercer conjunto situado en la provincia lucense.

## 2.3. PEDRA FITA (LUGO)

Este interesante conjunto arqueológico se sitúa en el ayuntamiento de Lugo concretamente en la parroquia de Adai al Oeste de dicho término municipal y próximo a la margen izquierda del río Miño<sup>119</sup>. Los elementos arqueológicos de la zona se sitúan por la ladera del naciente del monte Pena do Rei y concretamente en el llano situado a media altura y que recibe el nombre de Pedra Fita. La existencia de los grabados y estructuras que procedemos a describir y analiza, aunque ya eran conocidas desde mediados del siglo pasado (Vázquez Seijas 1957), pasaron prácticamente desapercibidas a los ojos de la investigación arqueológica posterior.

### 2.3.1. Descripción geográfica

La orografía general de la zona presenta numerosas pendientes y cierta compartimentación natural del espacio por la presencia de numerosos cerros, aunque de todas las zonas estudiadas es la de relieve más suave, propio de las tierras centrales de la provincia lucense. La parte más alta de la estación es una zona llana de 500 m de longitud en sentido E-W y 300 N-S. Desde la que se percibe una amplia panorámica hacia el Norte y Este. Actualmente este llano se dedica especialmente a pasto para el ganado y en las áreas marginales a repoblación forestal de pinos. Este lugar en concreto se encuentra perfectamente delimitado por la presencia de nítidas rupturas de pendiente al Norte y Oeste y por los altozanos situados al Oeste y Sur.

### 2.3.2. Contexto arqueológico

Si algún monumento arqueológico destaca en la comarca de Lugo es sin duda la ciudad romana y en particular la muralla de la antigua *Lucus Augusti*, situada a unos 3 km. del lugar de Pedra Fita; en todo caso es una tarea compleja la de analizar la relación que pudo haber existido entre dicho asentamiento romano, uno de los tres más importantes de la antigua Gallaecia, y el lugar de Pedra Fita (Fig. 7.13). Por el momento no podemos determinar si esta posible área ritual estaba en funcionamiento cuando *Lucus Augusti* era ya un asentamiento romano. Por otra parte no hay que olvidar la propia etimología del topónimo *Lucus*, que en opinión de varios autores parece hacer referencia a un santuario silvestre (Le Roux 1977, García Quintela 2006). Por otro lado, no sería descabellado contemplar la posibilidad de que este *Lucus* no coincidiese en su emplazamiento con la misma ciudad y que su nombre lo recibiese por la proximidad al hipotético santuario; no olvidemos que la posición de Lugo en relación a Pedra Fita, situadas ambas en las márgenes opuestas de un curso fluvial, es la misma que la del castro de San Cibrán de Las con respecto al área ritual de A Ferradura o, la del

<sup>119</sup> Publicado por Vázquez Seijas (1957). Agradezco a Rosa Brañas la comunicación de la existencia de este lugar. Juan F. Núñez y Laura Rodríguez publican en un suplemento del periódico *El Progreso* un artículo sobre esta zona, en el que afirman que fueron recogidos abundantes fragmentos de cerámica en el pastizal inmediato, una azuela fragmentada y un disco perforado de pizarra (*El Progreso* 21/01/1987).

Castro de la Sividá con respecto a la estación de Caneda-As Canles como veremos más adelante, aunque no se pretenda comparar un asentamiento castrejo con una ciudad romana. Pero, en definitiva, parece existir cierta similitud, al menos en tres de las zonas estudiadas, entre la ubicación de un área ritual compleja y la localización de un asentamiento fortificado de cierta importancia en el lado opuesto de un río. Aunque el estudio de este tema se escapa al propósito de este trabajo, volveremos sobre él de forma sucinta en un apartado posterior. En todo caso para una mejor comprensión de este aspecto y en concreto sobre la posible relación entre Lucus Augusti y Pedra Fita, recomiendo la consulta del trabajo de García Quintela (2006) donde se aborda con mayor profundidad este aspecto del tema.

La comarca en la que nos situamos y en concreto el entorno de los montes de Pena do Rei existe una detallada catalogación de los asentamientos de la Edad del Hierro (González Fernández y Ferrer Sierra 1996). En las cercanías de dicha sierra contamos con un conjunto de castros, todos ellos situados al sur de la formación montañosa, que parece actuar como una auténtica barrera delimitadora de la distribución de la población en esta época, ya que al norte de la misma, no se ha localizado ningún castro hasta recorridos 5 km., fenómeno, que como recordaremos se detectaba en el área de A Ferradura, pero en este caso, el vacío poblacional se situaba al Este de dicho enclave<sup>120</sup>.

De los castros de la zona destacaríamos el más próximo al área de Pedra Fita: el castro de Penarrubia. La información de los trabajos de excavación han revelado que fue ocupado durante la Primera Edad del Hierro. Por otro lado, hay que destacar la localización de un ara posiblemente proveniente de este castro en la que sólo es posible leer: *ex voto* (Arias Vilas 1979), que en principio debería ser hasta cierto punto sorprendente, ya que si el castro es abandonado mucho antes de la presencia romana, llama la atención la existencia de un ara, que como muy temprana debió ser colocada en fechas próximas al cambio de Era. Este conjunto de hechos nos lleva a plantear la posibilidad de que algunos asentamientos del Hierro I fueran objeto de sacralización en tiempos posteriores a su abandono, como así lo parece atestiguar la presencia de elementos rituales como petroglifos o ermitas en estos castros antiguos en posiciones destacadas en el paisaje. No obstante el asentamiento de Penarrubia, es uno de los restos arqueológicos más visibles y conspicuos, siendo un elemento omnipresente en el horizonte visible desde Pedra Fita.

En lo que respecta a los restos arqueológicos situados en el interior de la sierra de Pena do Rei, durante varias visitas realizadas en la zona, ha sido localizada una cámara megalítica en las proximidades de Pedra Fita, un túmulo de grandes proporciones en la cima de la sierra



Fig. 7.13. Vista desde el Oeste del llano de Pedra Fita. La flecha indica la situación de la estructura con 18 hoyos.

donde se localiza el topónimo que da nombre al conjunto montañoso y un recinto de reducido tamaño (20 x 20 m), con un emplazamiento poco destacado, con una pequeña muralla y un foso perimetral como única defensa en las inmediaciones del llano de Pedra Fita. Esta última estructura, conocida como O Castrillón (Fig. 7.14), está catalogada como castro, pero por sus condiciones de emplazamiento, tan poco apropiadas para la defensa, (hay zonas circundantes inmediatas que están a mayor altitud que la muralla del recinto), la escasa altura de las presuntas defensas y sobre todo el reducido tamaño de su interior lleva a plantear serias dudas sobre la posibilidad de que se trate de un castro<sup>121</sup>.

Además de estas estructuras, se localizaron dos petroglifos muy similares consistentes en sendas figuras circulares atravesadas, en el primer caso, por una línea rematada en dos semicírculos en ambos extremos y, en el segundo caso, atravesadas por dos líneas con remates idénticos. Por la factura de los surcos de estos grabados, estrechos y profundos, indudablemente realizados con un percutor metálico y por el aspecto de la pátina no parecen ser muy antiguos, por lo que consideramos que pueda tratarse de petroglifos de término realizados en tiempos medievales o modernos con el fin de delimitar varias parroquias.

### 2.3.3. Descripción de la estación

Está formada por tres rocas grabadas y una estructura con diversos rebajes y orificios que más adelante describiremos. En las inmediaciones del llano de Pedra Fita se encuentra el ya mencionado recinto conocido como O Castrillón, consistente en un único recinto rodeado por un parapeto. Asimismo en el arranque de la subida al llano se localiza un monumento megalítico mencionado anteriormente, que conserva la cámara, aunque no así el túmulo ni la piedra de la cubierta.

<sup>120</sup> Aunque sobre este aspecto volveremos en un ulterior apartado, recomiendo los trabajos sobre una aproximación a la sistematización de los espacios sagrados de Parcerio, Criado, y Santos (1998).

<sup>121</sup> Conv. Pres. César Parcerio.



Fig. 7.14. Vista aérea de O Castrillón. Foto de Arias Vilas. ([www.aaviladonga.es/e-castrexo/es/mec-ym.htm](http://www.aaviladonga.es/e-castrexo/es/mec-ym.htm)).

En lo que a la estación rupestre se refiere. Los motivos grabados en los petroglifos son fundamentalmente cazoletas, cruces inscritas en círculos y pequeños rebajes aproximadamente cuadrangulares muy similares a los encontrados en el petroglifo central de la estación de A Ferradura. En todos los casos los grabados se sitúan en peñascos de grandes dimensiones y de formas generalmente abombadas, lo cual posibilita que destaquen notablemente en el terreno. También en esta estación, al igual que en las anteriores, volvemos a encontrar un pequeño abrigo rocoso próximo a grabados situados en rocas adyacentes.

En el caso del conjunto de Pedra Fita, en lugar de hablar de tipos de petroglifos, será más apropiado utilizar el término de estructura pétrea, ya que no todos los elementos que configuran el área ritual son grabados rupestres. Por lo tanto dichas estructuras arqueológicas pueden ser clasificadas en función de su complejidad y del tipo de soporte. De este modo tenemos tres tipos de estructuras: estructuras sencillas, estructuras complejas y estructura central. El primer tipo está formado por un petroglifo y una piedra hincada sin decoración, el segundo tipo lo constituye un petroglifo y el tercer tipo lo forma una gran laja con diversos orificios y un petroglifo, a este último conjunto lo denominaremos monumento central.

**Estructuras sencillas.** Son en concreto dos. La primera consiste una peña de grandes dimensiones, 2 m. de altura y 5 de longitud. Posee como único motivo: dos hileras de ocho y seis cazoletas respectivamente, situadas en la parte superior del soporte, que al igual que en A Ferradura, dichos grabados no son visibles por un observador situado a nivel del suelo, por lo que es necesario ascender a lo alto de la roca para su visualización. Dichas alineaciones de cazoletas tienen una orientación E-W. Esta roca se sitúa en el extremo sudoriental del llano por lo que, a pesar de su ubicación marginal, debido a su tamaño y a la forma plana del terreno, ésta es divisible desde cualquier punto del llano.

La segunda estructura se localiza en el límite nororiental del llano en un lugar conocido como A Penela, dicho topónimo posiblemente haga alusión a la piedra que a continuación describimos. Se trata de una laja hincada, muy próxima a un sendero que desde el valle comunica con el

llano de Pedra Fita. Tiene 1, 60 m. de altura, 1, 80 m. de ancho y 0, 38 m. de grosor. No posee ningún grabado pero se incluye en este estudio, ya que, una observación detenida nos revela que fue hincada intencionalmente y en principio desestimamos que pueda tratarse de un límite de fincas ya que se encuentra totalmente aislada, por otro lado es improbable que marque un término parroquial ya que no coincide con ningún límite de este tipo<sup>122</sup>.

**Estructuras complejas.** En realidad tan sólo se ha localizado un petroglifo, situado en la ladera sudoriental por la que actualmente discurre un sendero que desde el valle o la aldea de Adai se dirige a Pedra Fita siguiendo una línea de tránsito natural. Está formada por un petroglifo instalado en un gran peñasco de forma abombada, de 2, 50 m. de altura (Fig. 7.15). Esta piedra posee un escalón a media altura en la que se encuentran grabadas 17 cruces inscritas, 2 círculos simples, 1 cruz y siete piletas alargadas y de escasa profundidad unidas por un surco a una pileta natural, dichas piletas son muy similares a las situadas en la piedra central de A Ferradura.

**Estructura central.** Se sitúa aproximadamente en el centro del llano y es concretamente donde se localiza el topónimo de Pedra Fita y que da nombre a la zona de la estación. Está compuesto por dos estructuras muy próximas entre sí.

La primera estructura está formada por una aglomeración rocosa de 3 metros de altura, es la más destacada en altura de todo el llano. En el lado oriental del conjunto de peñascos aparece un abrigo natural con una cazoleta en el interior y en la parte superior de la roca más alta se localiza una figura muy erosionada de una cruz inscrita en un círculo y muy próxima a una pileta natural.

A unos 25 metros al Este se encuentra el segundo conjunto formado por una gran laja al nivel del suelo de algo más de 10 m. de longitud por 6, 25 m. de anchura<sup>123</sup>. Esta superficie pétrea presenta 17 orificios rectangulares de 0, 45 por 0, 25 m. con una profundidad media de 0, 32 m., dichos agujeros se distribuyen por la periferia de la roca rodeándola completamente y situándose a distancias regulares, a la roca le fue extraída una parte en su extremo oriental, donde, a juzgar por las distancias regulares a las que se encuentran los mencionados orificios rectangulares, debemos suponer que se encontraría otro orificio más, de hecho parece apreciarse parte en el borde de la roca la mitad del orificio que falta, por lo que debemos pensar que el número total de hoyos de esta estructura sería de 18 (Fig. 7.16). Entre cada uno de los orificios se encuentran unos pequeños rebajes, también rectangulares, pero de menor tamaño y profundidad, comunicados por surcos de 0,07 m. de anchura. En el centro de la roca se localiza una profunda pileta de sección cilíndrica y de 0, 35 m. de diámetro y 0, 30 m. de profundidad y una se-

<sup>122</sup> Al no coincidir con un límite parroquial también se desestima la posibilidad de que se trate de un límite de territorial de otro tipo, ya que, la parroquia es la unidad básica cuya agrupación constituye las otras formaciones territoriales en Galicia (Municipios, arciprestazgos, señoríos jurisdiccionales, etc.)

<sup>123</sup> Desconocemos la longitud exacta de la piedra por encontrarse parcialmente enterrada.

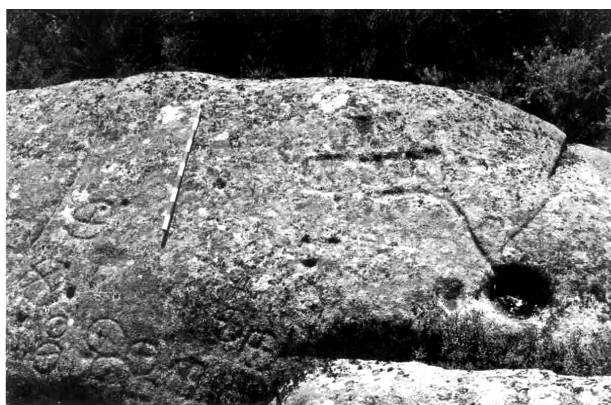
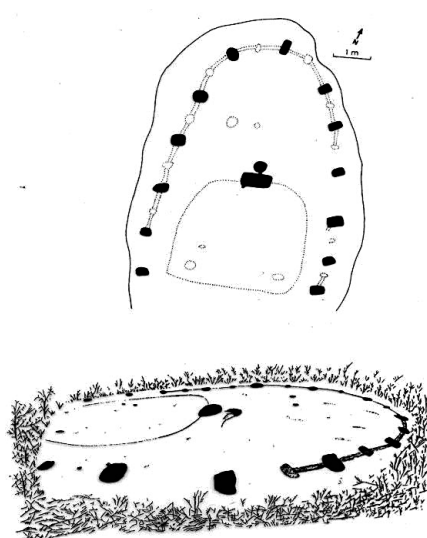


Fig. 7.15. Petroglifo con cruces inscritas y otros motivos en Pedra Fita.

gunda pileta alargada de 0,35 por 0,80 m. y 0,26 m. de profundidad. Finalmente, en la mitad oriental de la roca se encuentra un rebaje de forma rectangular que cierra una superficie de 3 por 3,50 m.

Es difícil interpretar la funcionalidad y sentido de esta estructura, ya que desconocemos cualquier paralelo en todo en Noroeste Peninsular. A juzgar por la sección cuadrangular de los hoyos y por su profundidad, podrían haber servido para colocar algún tipo de estructuras a modo de postes, que presentarían una disposición circular encerrando por completo la roca en la que se ubican. Esta hipótesis parece estar avalada por la presencia de unos rebajes, también cuadrangulares, cuya escasa profundidad contribuye a contrarrestar la inclinación natural de la roca. Asimismo, los hoyos y estos pequeños rebajes están comunicados de forma ininterrumpida por anchos surcos cuya forma recuerda a una superficie preparada para asentar un estrecho murete. Por otra parte, en la parte meridional de la roca existe un rebaje aproximadamente ovalado con un trazado que, asimismo parece estar haber sido realizado para contrarrestar la inclinación de la superficie sobre la que se asienta, por lo que esta posible estructura quedaría en el interior de la formada por los presuntos postes hincados. Aunque esta posibilidad no deja de ser una hipótesis carente de la suficiente contrastación a falta de un estudio más detallado, podría estar respaldada por la existencia de estructuras similares a la propuesta aquí, nos referimos a dos construcciones, una en Irlanda y otra en Francia. El santuario de Gournay-sur-Aronde presenta una estructura en cierto modo similar a la encontrada en Pedra Fita, este yacimiento galo está formado por una fosa ovalada rodeada por nueve hoyos distribuidos en semicírculo (Brunaux 1986). El tamaño de dicha construcción es similar al del yacimiento gallego, aunque la diferencia entre ambos reside en la presencia de un gran foso rectangular que cierra una superficie de unos 35 metros de lado, en cualquier caso es posible que en Pedra Fita existiesen más estructuras y que en la actualidad se hallen enterradas. Un segundo ejemplo paralelizable lo podemos encontrar en Knokaulin (Kildare-Irlanda), consiste en una estructura cir-



7.16. Estructura principal en Pedra Fita.

cular de unos 10 metros de diámetro formada por postes hincados, a su vez esta construcción se encuentra rodeada por dos construcciones concéntricas, una de postes hincados que forman un círculo de unos 25 metros de diámetro y por una serie de fosos que cerrarían todo el conjunto. Este tipo de monumentos, por su tamaño y configuración guardan también cierta similitud con la estructura de O Castrillón, que como ya dijimos, posiblemente no se trate de un castro.

En definitiva, lo que se pretende al mencionar estos santuarios irlandeses y galos no es más que orientar futuros trabajos con la finalidad de documentar e interpretar las posibles funcionalidades de estas áreas rituales.

### 2.3.4. Análisis de la distribución de los elementos arqueológicos

En el estudio de las distintas estaciones de arte rupestre estamos comprobando como existe una relación entre la complejidad de los elementos arqueológicos y su ubicación. En los anteriores conjuntos de grabados se observaba que, aplicando una analogía entre espacio de la estación y espacio en arquitectura se obtenían interesantes resultados, siendo estos incluso más evidentes, si cabe, en estaciones de Estilo Esquemático Atlántico.

En los casos concretos de los sitios Esquemático Atlánticos, nos referimos a los estudiados hasta el momento: A Ferradura y Corme, veamos como los petroglifos más sencillos servían como delimitadores del espacio de la estación, los petroglifos con cruces inscritas como indicadores de los accesos y el petroglifo más complejo se localizaba en una posición central.

El conjunto de Pedra Fita repite el mismo esquema organizativo, aunque con algunas diferencias, que en el nivel estructural podríamos calificar de matices. El caso que nos ocupa es el de menor tamaño pero sus componentes son



los mismos. Tenemos un petroglifo con cruces inscritas en círculos que indican uno de los accesos al llano en altura desde el naciente, curiosamente en los tres casos estudiados hasta el momento, este tipo de grabado, cruces inscritas, se encuentra en la ladera que comunica el río con la supuesta área ritual, en el caso de Corme se sitúa en la ladera que muere en la línea de costa. Aunque por el momento desconocemos si este aspecto relativo a la distribución de las cruces inscritas es significativo, será necesario tenerlo en cuenta en futuros hallazgos ya que, como veremos en el caso de Caneda-As Canles, una vez más las cruces inscritas se sitúan en la vertiente que comunica el conjunto de grabados con el río Lérez<sup>124</sup>.

El segundo tipo de estructuras, las denominadas *sen-cillas*, en el caso de Pedra Fita, no aparecen rodeando todo el llano, sino que se localizan en dos extremos del mismo, al Sureste y al Noreste, precisamente coincidiendo con las dos líneas de tránsito que comunican el valle con el llano. Otra de las diferencias es que en uno de los límites del área, en lugar de estar remarcado por un peñasco con cazoletas aparece una piedra hincada<sup>125</sup>, que en todo caso no deja de ser una estructura sencilla en comparación con las otras que configuran el sitio.

Finalmente en el centro se sitúa el elemento más complejo del conjunto, nos referimos a la gran aglomeración rocosa a cuyo pie se sitúa la extraña estructura con los 18 hoyos (Fig. 7.17). La proximidad entre ambas y su orientación hacia el sur, debería producir un efecto escénico bastante llamativo para aquel que entrase siguiendo la ruta señalada por las cruces inscritas y el peñasco con cazoletas, ya que parece estar orientado para ser contemplado desde el sur<sup>126</sup>.

Esquemáticamente la estructuración espacial del sitio de Pedra Fita se podría expresar como en esta tabla:

	Lugar central	Acceso	Límite
Estructuras	Estructura monumental	Petroglifo complejo	Petroglifos sencillos y piedra hincada
Decoración	Rebajes, hoyos, cazoletas y 1 cruz inscrita	Cruces inscritas	Cazoletas
Soporte	Laja a nivel del suelo y aglomeración rocosa	Peñasco	Peñascos

Por lo tanto, una vez más estamos ante una estación con grabados posiblemente pertenecientes a la Edad del Hierro, con una estructuración espacial muy semejante a las de las

estaciones anteriormente descritas. Dicha estructuración se resume en un lugar central ocupado por una estructura compleja, situada en un llano delimitado por peñascos escasamente decorados y con un acceso principal indicado por la presencia de un petroglifo con cruces inscritas.

A continuación vamos a pasar a describir y analizar el cuarto y último ejemplo de estación monumental de la Edad del Hierro, que si bien guarda estrechos paralelismos, también presenta ciertas diferencias con respecto a los anteriores, aunque guardando, en lo fundamental, la misma estructuración.

## 2.4. CANEDA-AS CANLES (CAMPO LAMEIRO)

No nos detendremos excesivamente en la descripción topográfica del sitio ya que la estación de Caneda-As Canles coincide geográficamente en gran medida con la de Caneda-Fentáns, estudiada en el capítulo anterior cuando se abordaba la estación de petroglifos de Estilo Atlántico<sup>127</sup>. Como ya se dijo en su momento estamos en la que pueda ser la mayor concentración de grabados rupestres gallegos, ya que, a la estación de grabados de Estilo Atlántico más compleja del Noroeste Peninsular hay que sumarle la mayor concentración de grabados de Esquemático Atlánticos localizada hasta la fecha.

El área de Caneda Fentáns ya había sido detalladamente prospectada como así demuestran los numerosos trabajos publicados. Las primeras investigaciones importantes corrieron a cargo de arqueólogos vinculados al Museo de Pontevedra, con A. García Alén a la cabeza (García Alén y Peña Santos, 1980) y fueron continuadas por Peña Santos y Álvarez Núñez, concentrándose en los grabados rupestres de Estilo Atlántico (Álvarez Núñez y Velasco Souto 1979; Peña Santos et alii, 1993). Más re-

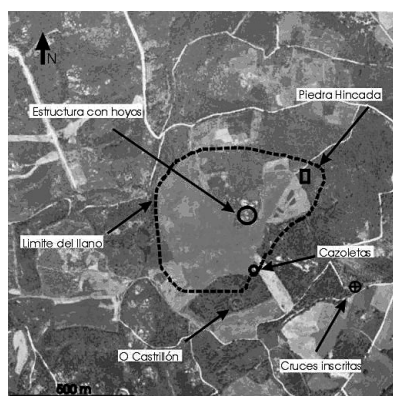
cientemente fue una de las zonas elegidas por el equipo formado por Bradley, Fábregas y Criado para, entre 1991 y 1994, para estudiar el emplazamiento de los petroglifos

<sup>124</sup> Aunque es pronto para aseverar la importancia de la orientación de las entradas a las estaciones con petroglifos Esquemático Atlánticos, al menos tenemos una muestra relativamente significativa para empezar a sospecharlo. Por otro lado hay que tener en cuenta en futuros hallazgos, que existe la lógica imposición del relieve de la zona que sin duda puede ser determinante a la hora de trazar los accesos.

<sup>125</sup> Se recuerda que no es posible asegurar que esta piedra guarde relación con el resto de los elementos arqueológicos, aunque por su ubicación en el límite del llano y por razones ya aducidas en este apartado me inclino a pensar que así sea.

<sup>126</sup> Suponemos este efecto escénico ya que, actualmente no puede ser observado empíricamente por hallarse esta estructura rodeada de espesa vegetación arbórea.

<sup>127</sup> Se ha creído conveniente usar dos denominaciones distintas para la estación de Estilo Atlántico (Caneda-Fentáns) y Esquemático Atlántico (Caneda-As Canles) para evitar la posible confusión entre ambas puesto que, se solapan geográficamente en sus dos terceras partes.



7.17. Vista aérea de la zona de Pedra Fita y distribución de los elementos arqueológicos.

dentro de un proyecto de trabajo que pretendía revisar este fenómeno desde la perspectiva de la Arqueología del Paisaje (Bradley et alii, 1994a, 1994b, 1995).

En el año 1993 zonas próximas a Caneda son atravesadas por el Oleoducto Coruña-Vigo. La participación de un equipo arqueológico en todas las fases de este proyecto implicó la realización de una completa serie de trabajos que van desde la prospección superficial al seguimiento de la construcción<sup>128</sup>. Estos trabajos intensivos tuvieron su prolongación en otros proyectos relacionados con la catalogación de los castros de la Edad del Hierro, estudio del arte rupestre tanto del Bronce como del Hierro dando lugar a una serie de publicaciones donde se abordaba el análisis de un posible espacio sagrado de prolongada pervivencia en la zona de Caneda-As Canles. (Santos Estévez et al 1997, Criado Boado et al 1998 y Parcero Oubiña et al 1999). Es a finales de los 90 cuando un pormenorizado análisis de los diferentes estilos de arte rupestre de la zona empiezan a abrir la posibilidad de la presencia de un arte grabado al aire libre en la Edad del Hierro (Parcero Oubiña et al 1999) y su influencia en el poblamiento de los castros del área que nos ocupa (Parcero Oubiña 2000)<sup>129</sup>.

#### 2.4.1. Descripción geográfica

La zona se localiza en las tierras prelitorales de la provincia de Pontevedra, concretamente en el conjunto de sierras cercanas a la costa y que ejercen de transición con las comarcas interiores. El relieve es en general abrupto, de altitudes absolutas no muy importantes (por debajo de 600 metros) pero de fuertes pendientes y escasez de superficies llanas.

El elemento fisiográfico más determinante es, sin duda, el río Lérez, que cruza la zona a través de acentuados meandros y que desemboca en la ría de Pontevedra. El río Lérez discurre notablemente encajado, formando un pro-

fundo cañón con escarpes laterales que superan, en algunos casos, los 100 metros de desnivel. Esto limita las zonas de vadeo a varios puntos muy localizados, cuyo uso como tales está históricamente documentado desde antiguo. De forma semejante los pequeños arroyos tributarios del Lérez se encierran en cursos igualmente encajados, aunque de menor entidad. De esta forma el río se erige como un límite natural muy claro, que de hecho sirve como frontera no sólo de parroquias sino también de los términos municipales de Campo Lameiro y Cotobade, salvo en un lugar específico en el cual la parroquia de S. Xurxo de Sacos se adentra ligeramente al Norte del río.

Hacia el Norte se abre la zona de relieve más tendido, sobre la que se asienta la mayor parte de la población y núcleos habitados del municipio de Campo Lameiro; esta zona aparece cerrada por sucesivas líneas de divisoria, que la aíslan de otras áreas de valle vinculadas ya a unidades diferentes. Al Sur, sin embargo, las pendientes a partir del Lérez son mucho más fuertes, lo que hace que las tierras ocupadas se limiten a una estrecha banda localizada a media ladera o bien a las zonas superiores de la línea de montes.

Podemos recordar brevemente las unidades de relieve que se describían más detalladamente en el apartado dedicado a los petroglifos de Estilo Atlántico de esta misma zona:

**Unidad 1:** vertientes escarpadas. Se localizan en ambas márgenes del río. Los condicionantes que imponen las fuertes pendientes y los suelos muy ligeros limitan su aprovechamiento a área de bosque.

**Unidad 2:** escalón de relieve más suave, tierras propiamente de valle. Este tipo de tierras bajas y abiertas son poco frecuentes y se reparten de forma muy localizada. En ella se concentran actualmente las tierras de labradío y uso intensivo, así como la práctica totalidad del poblamiento.

**Unidad 3:** escarpes laterales de sierra. Este terreno rodea y encierra al anterior en casi toda la zona de trabajo. Se trata de laderas por lo general bastante abruptas, aunque de pendiente variable; ésta es la típica localización de terrenos de monte con escaso aprovechamiento.

**Unidad 4:** superficies planas en los interfluviales en las que se acumula la humedad y que dan lugar bien a brañas, bien a simples cubetas húmedas. Son áreas de reducida extensión y localización puntual, aunque relativamente frecuentes. Una localización alternativa viene dada por divisorias de agua de menor entidad. Los suelos húmedos, permanentes o semipermanentes, limitan el aprovechamiento de estas áreas, aunque las hacen lugares idóneos para la reserva de pasto en la estación seca.

**Unidad 5:** cimas de las divisorias de aguas principales, de las líneas de montes que cierran la zona de trabajo en casi todo su perímetro. Son lugares rocosos, con

<sup>128</sup> Trabajo desarrollado por el Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais de la Universidade de Santiago de Compostela.

<sup>129</sup> Sobre los patrones de emplazamiento de los castros en el valle medio del Lérez se recomienda la consulta de la tesis doctoral de César Parcero titulada: La construcción del paisaje en la Edad del Hierro del Noroeste Ibérico. Leída en Mayo de 2001 en la Facultade de Xeografía e Historia de la Universidade de Santiago de Compostela.

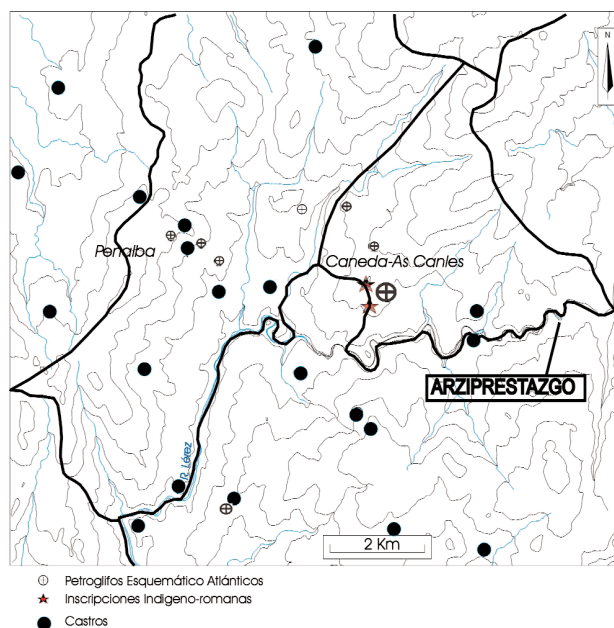


Fig. 7.18. Yacimientos de la Edad del Hierro y petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico en el entorno arqueológico de Caneda-As Canles (Campo Lameiro).

suelos muy ligeros o inexistentes y de aprovechamiento extensivo (pastoreo semilibre, monte bajo o incluso repoblaciones) o nulo. En algunos puntos estas cimas no son tales, sino que se abren en áreas de altiplanicie con abundancia de cubetas húmedas propias de la Unidad 4.

Como ya comentamos en el capítulo anterior los petroglifos de Estilo Atlántico se localizan en la Unidad 4 en su práctica totalidad. En cambio los grabados de Estilo Esquemático Atlántico, que como veremos no guardan una relación tan estrecha con las brañas y se vinculan de un modo distinto al tránsito, se distribuyen desde la parte más alta de la Unidad 2, a lo largo de la Unidad 3 y de forma muy puntual en la Unidad 4. Es decir, frente a una preferencia por las zonas llanas o cóncavas en el Estilo Atlántico veremos como en Caneda-As Canles los petroglifos Esquemático Atlánticos buscan terrenos más escarpados y se distribuyen de forma vertical en el paisaje.

#### 2.4.2. Contexto arqueológico

Si observamos la distribución de los castros en la zona, llama la atención la clara concentración en un área concreta, frente a la existencia de importantes y significativos vacíos en otros lugares. Frente a una presencia frecuente de castros en los terrenos propios de la Unidad 2 o en el límite entre éstos y los de la Unidad 3, se constata una ausencia absoluta en la Unidad 1 y en las tierras más escarpadas de la Unidad 3. En las dos restantes unidades (4 y 5) existen algunos ejemplos de castros, aunque su presencia es menos habitual.

Por otra parte es quizá más llamativa la absoluta concentración de yacimientos de la Edad del Hierro en al Oeste

de Caneda-As Canles, mientras que una vez que pasamos al Este de este lugar la ausencia de asentamientos se reduce drásticamente hasta casi desaparecer (Fig. 7.18).

El número total de castros localizados supera la veintena, de los cuales posiblemente sólo 6 pertenezcan al Hierro I. Es necesario señalar un aspecto relacionado con la visibilidad y por lo tanto con el paisaje de la zona, cabe indicar que desde los castros del Hierro I el lugar de As Canles no deja de ser una loma más, perdida en cierto modo entre los numerosos altozanos de la zona, mientras que desde los castros del Hierro II, situados en el valle, el perfil de As Canles se recorta en el horizonte, funcionando como una perfecta frontera visual, es decir, parece que el área donde se localizan los petroglifos de la Edad del Hierro pudo haber sido un elemento mucho más significativo en el Hierro II que en el Hierro I.

#### 2.4.3. Descripción de la estación

Sabido es que Campo Lameiro es una de las zonas con mayor densidad de grabados rupestres al aire libre. Pero a raíz de la catalogación de los posibles petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico la cantidad y variedad de diseños inscultrados se ha incrementado notablemente. En concreto en el área de Caneda, en el capítulo dedicado a los petroglifos de Estilo Atlántico, habíamos visto entonces como una alta concentración de grabados se distribuían, fundamentalmente, en torno a dos cuencas comunicadas por un sistema de líneas de tránsito. Se trataba de las cubetas de Chan da Lagoa y Chan da Balboa los lugares centrales en torno a los cuales gravitaba todo un sistema de conjuntos de petroglifos.

Centrándonos en el arte rupestre Esquemático Atlántico, no podemos obviar la existencia de grabados más antiguos, ya que como comprobamos en A Ferradura y en Pedra Fita y como veremos en otras estaciones menos complejas, es prácticamente una constante en estaciones rupestres Esquemático Atlánticas la presencia de elementos rituales de épocas anteriores. Pues bien, si en el Estilo Atlántico las insculturas se organizaban en torno a cuencas, los Esquemático Atlánticos se sitúan preferentemente en cerros, es decir, frente a unos petroglifos que buscan espacios cerrados y de visibilidad limitada, las rocas grabadas del Hierro se sitúan en espacios abiertos y de amplia visibilidad.

Concretamente se han localizado 20 rocas con grabados que podemos considerar como pertenecientes al Estilo Esquemático Atlántico, que en líneas generales se caracterizan por la presencia de lajas de medio y gran tamaño con cruces inscritas, escaleriformes y figuras derivadas. Para la descripción de dichos conjuntos inscultrados se dividirán en cuatro grupos. Los dos primeros de características y emplazamiento muy similar, situados ambos grupos en la ladera sudoriental y oriental de As Canles respectivamente (Fig. 7.19), a continuación tenemos las rocas de Monte do Calvo, aislados de la zona nuclear de la estación,

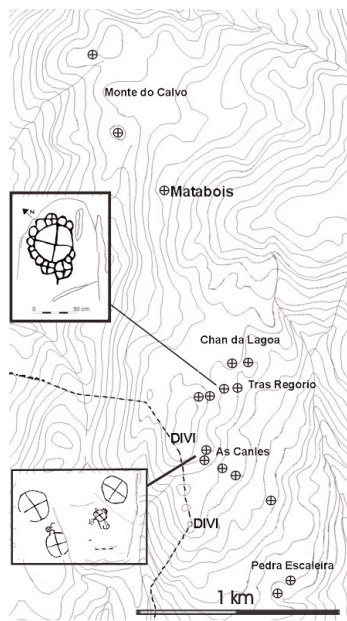


Fig. 7.19. Distribución de los petroglifos Esquemático Atlánticos en la estación de As Canles.

los grabados de Campo de Matabois con motivos completamente distintos y por último las dos inscripciones de Outeiro do Gallo y Outeiro do Couto.

#### *Ladera sudoriental de As Canles*

Conjunto formado por 8 rocas con cruces inscritas en círculos como motivo principal (Fig. 7.20). Los petroglifos se distribuyen a lo largo de unos 750 m. de un tramo en pendiente que desde la base del cerro llega casi hasta su cima, en concreto entre el petroglifo situado a menor altitud, 270 m., y el situado en el punto más alto, 385 m., les separa una altura de más de 100 m. Se trata, por lo tanto, de un recorrido no desprovisto de cierta dificultad. Si observamos el plano correspondiente, se muestra evidente la disposición lineal de este conjunto, esta línea parte desde casi el borde o ruptura de pendiente que separa las vertientes escarpadas de la margen del río Lérez de un pequeño rellano previo a la base del cerro de As Canles, llamado Pedra da Escalreira, que podría hacer alusión a alguna de las rocas grabadas. Superado este rellano, la pendiente se incrementa a partir del tercer petroglifo, formado por cruces inscritas en círculos de gran tamaño dispuestas circularmente en el panel; si seguimos ascendiendo hasta el siguiente rellano o escalón llegamos a Chan de Abelleira donde se sitúa un conjunto de cuatro rocas, tres de ellas muy sencillas, con cazoletas y un reducido número de cruces inscritas de pequeño tamaño y

una cuarta roca con cruces inscritas en círculos irregulares, óvalos divididos por líneas paralelas y transversales, círculos simples y un diseño en phi<sup>130</sup>. Por último, en el escalón o rellano de mayor altitud se encuentra uno de los petroglifos más peculiares de la estación, se trata de un grupo de cruces inscritas en círculos dentro de una de las cuales se encuentra un antropomorfo con los brazos en cruz rematados en sendas manos de largos dedos, curiosamente esta figura humana reaprovecha en parte los surcos de la cruz inscrita, con lo que genera cierto juego de ambigüedad formal con lo que, según desde qué ángulo se contemple la composición, el antropomorfo puede quedar mimetizado siendo sólo apreciable con claridad la figura geométrica a la que se asocia.

#### *Ladera oriental de As Canles*

Es un conjunto de similares características al anterior. Está formado por 6 rocas, también dispuestas longitudinalmente a lo largo de una de las laderas de As Canles. El recorrido empieza en el sitio conocido como Chan da Lagoa. Entre el primer petroglifo y el último hay una distancia de 350 m. y la diferencia de altitud entre ambos es de 25 m. Al igual que en el caso anterior el recorrido que describen los petroglifos es marcadamente lineal y se desarrolla por un fuerte pendiente que separa el llano de Chan da Lagoa de la cima de As Canles.

Los primeros grabados aparecen formando parte de petroglifos con motivos pertenecientes al Estilo Atlántico. En concreto han sido localizados dos paneles con petroglifos de dos estilos distintos, así en Chan da Lagoa tenemos una representación incompleta de un cévido estilizado de Estilo Atlántico compartiendo panel con un círculo con radios. Si nos desplazamos hacia el Oeste, a escasos metros se encuentra el petroglifo más complejo de Chan da Lagoa estudiado en el capítulo dedicado al Estilo Atlántico de la zona de Caneda, en esta roca se han grabado dos círculos simples segmentados o cruces inscritas con cazoletas en cada uno de los sectores interiores, una de ellas claramente asociada a una figura laberíntica, donde es posible apreciar cierta inhibición del surco de la cruz inscrita, lo cual parece demostrar su posterioridad a pesar de la similitud en la pátina de ambos motivos<sup>131</sup>.

Si continuamos nuestro recorrido hacia poniente llegamos al petroglifo de Tras Regorio donde se sitúan dos pequeñas rocas próximas entre sí, una con figuras cuadrangulares con cruces inscritas y otra con un círculo con cuatro radios y rodeada por doce círculos menores, tres de ellos con cruces inscritas, que junto con un apéndice le confiere un vago aspecto de flor (Fig. 7.21).

<sup>130</sup> Esta figura parece tratarse, muy probablemente, de una cruz inscrita en un círculo incompleto.

<sup>131</sup> La semejanza en el aspecto de la pátina de estos dos diseños, laberíntico de Estilo Atlántico y cruz inscrita no deja de ser un indicio más de la gran antigüedad que posee este último diseño, ya que sería muy difícil pensar que un grabado prehistórico pudiera sufrir una erosión similar a la de un grabado que algunos autores no dudarían en situar en la Edad Media, habida cuenta de que, en caso de ser cierta una cronología tan reciente para este círculo segmentado, entre una insculptura y otra habrían transcurrido al menos 2.000 años.





Fig. 7.20. Ladera sudoriental de As Canles.

Ascendiendo por la ladera llegamos casi al punto más alto donde se sitúan otras dos rocas. Una de ellas con un cuadrado segmentado o con cruz inscrita con un pequeño escaleriforme. A escasos metros se sitúa una gran laja con cruces inscritas en círculos que se sitúan por las márgenes de la roca disponiéndose circularmente y dejando la parte central del soporte sin grabar.

Hemos visto, por lo tanto dos conjuntos muy similares, donde predominan los ya clásicos diseños de cruces inscritas que parecen marcar sendos caminos ascendentes desde la base de As Canles hasta la cima de dicho cerro. Hay que decir, que a lo largo dichos recorridos también aparecen petroglifos de Estilo Atlántico con cuadrúpedos y combinaciones circulares, pero que sólo en casos excepcionales llegan a compartir la misma roca.

A continuación describimos otros tres conjuntos que difieren en la disposición sobre el terreno y, en algunos casos, en los motivos grabados.

### Monte do Calvo

Zona muy próxima al conocido petroglifos de armas de la Edad del Bronce de O Ramallal. En la cima de dos lomas separadas por 500 m. de distancia se encuentran sendas rocas a ras del suelo. La primera de 9 metros de largo y 7 de ancho aparecen repartidas por toda la roca y de forma aparentemente anárquica grupos de cazoletas, surcos irregulares, cruces y cuadrados segmentados de forma irregular, la lectura del panel se hace muy difícil debido al alto grado de erosión que presenta, dicha erosión se debió ver favorecida por la tendencia a encharcarse la superficie grabada (Fig. 7.22).

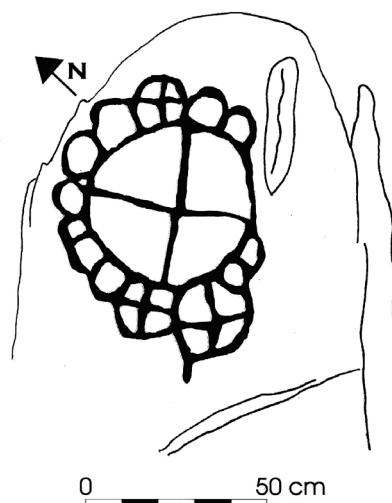


Fig. 7.21. Petroglifo en Tras Regorio.

La segunda roca, situada más al sur, posee unos 14 metros de largo por 5 de ancho, aunque únicamente una superficie de 2 por 2 m. aparece con insculturas. Los diseños que podemos ver son escaleriforme dobles, cruces inscritas, círculos y cuadrados divididos por la mitad y otros surcos irregulares y de difícil lectura.

### Campo de Matabois

El petroglifo está en una aglomeración rocosa en un estrecho rellano a media altura de una escarpada ladera, se trata de una zona de entrada obligada para el que accede desde el Norte de la estación. Contemplada desde el

valle, la aglomeración rocosa se recorta perfectamente en el horizonte. Se sitúa a 250 metros al Sudeste del conjunto de Monte do Calvo.

La estación es muy conocida por el gran número de grabados rupestres publicados en numerosos trabajos. Podemos destacar dos grandes grupos de petroglifos. Por un lado, los pertenecientes al Estilo Atlántico: combinaciones circulares, zoomorfos y armas. Por otro, los encuadrables en el Esquemático Atlántico, que se sitúan en una única roca con un podomorfo, una cruz inscrita en círculo, herraduras y cazoletas hemisilíndricas; en todo caso en esta roca también se localiza algún grabado muy posiblemente perteneciente al Estilo Atlántico, como un posible puñal y huellas de ungulado.

Sin duda esta roca, situada en Campo de Matabois posee una serie de características que la diferencian del resto de las descritas hasta el momento. En primer lugar, se distingue en la forma del soporte, la práctica totalidad de las restantes rocas con grabados Esquemático Atlánticos se situaban en rocas lisas, a nivel del suelo, Matabois, en cambio se sitúa en una roca abombada que destaca sobre el terreno circundante. Por otra parte los motivos también son distintos, frente a paneles generalmente monotemáticos, donde los únicos motivos eran cruces inscritas y diseños derivados tales como escaleriformes y reticulados, con la salvedad de un antropomorfo en la ladera sudoriental de As Canles; Matabois presenta cierta profusión de cazoletas ovaladas, un posible puñal<sup>132</sup>, surcos lineales, herraduras, una cruz inscrita, huellas de ungulados y un podomorfo. Este tipo de diseños coinciden en cierta medida con los encontrados en la roca central de A Ferradura.

Otro aspecto a destacar es la técnica del grabado. Si en los petroglifos con cruces inscritas las figuras son planas y carentes de volumen, en Campo de Matabois predominan los recursos plásticos y los rebajes. Esta misma diferencia se registra en otras piedras que venimos denominando centrales o monumentales con respecto a las restantes de sus respectivas estaciones, como en A Fieiteira, en Corne y en A Ferradura.

### *Outeiro do Gallo y Outeiro do Couto*

Se trata de dos inscripciones de cronología en principio indeterminada, pero por la presencia de alfabetiformes, sin duda han de pertenecer a épocas históricas. Se localizan en sendos cerros situados en el extremo occidental de la dispersión de los petroglifos de la Edad del Hierro, coincidiendo asimismo con la división entre las parroquias de Cotobade y Campo Lameiro en la colina de As Canles.

Outeiro do Couto se sitúa en lo alto de un cerro, en una roca de forma aproximadamente cuadrangular ubicada en lo alto de una aglomeración rocosa muy próxima al Chan



Fig. 7.22. Detalle de un panel de Monte do Calvo.

da Abelleira, donde se han localizado los petroglifos de cruces inscritas de la ladera sudoriental de As Canles. Las letras fueron grabadas sobre una superficie inclinada y sin lugar a dudas realizada con un instrumento metálico. En dicha inscripción se leen las siguientes letras: DIVI y está orientado hacia el poniente.

Al norte de esta roca se encuentra el llamado Outeiro do Gallo, se trata del punto más alto de la estación y destaca notablemente en el paisaje, siendo visible recortado en el horizonte desde cualquier punto del valle de Campo Lameiro constituyendo un verdadero hito espacial comparable al castro de Penalba situado en el lado opuesto de dicho valle. La inscripción se sitúa en la parte más alta de un peñasco ovoide y exento, ubicado en lo alto de una aglomeración rocosa, lo cual le confiere, si cabe, una mayor monumentalidad. La superficie sobre la que se grabó está ligeramente inclinada hacia el sudoeste y la inscripción como en el caso anterior es igualmente DIVI, pero en este caso con la D invertida y con las letras distribuidas de arriba hacia abajo y no de izquierda a derecha como en el caso anterior; por otro lado el grabado parece haber sido hecho por abrasión con una piedra a juzgar por lo suave de su pátina y por el ancho del surco (Fig. 7.23).

Su lectura e interpretación no son por el momento claros, pues se trata de casos para cuyo contenido no hemos encontrado paralelos. A pesar de desconocer su sentido exacto, las semejanzas de estilo y emplazamiento con otras inscripciones rupestres del Noroeste (Rodríguez Colmenero 1993) y el hecho de estar presumiblemente en latín<sup>133</sup> son argumentos en favor de su adscripción a época romana como hipótesis más verosímil. De todas formas esta adscripción debe matizarse, pues en cualquier caso no se trata obviamente de inscripciones latinas "clásicas" u "oficiales", sino más bien de la obra de indígenas que imitan, con distinta suerte, una práctica ajena a su cultura. Por lo tanto no podemos interpretarlas desde los paráme-

<sup>132</sup> No es del todo seguro que se trate de un arma, ya que su forma es muy irregular, pero en todo caso podría tratarse de un puñal de la Edad del Bronce, puesto que en las inmediaciones de esta roca se encuentran varios petroglifos con armamento de esta época.

<sup>133</sup> Podría tratarse de iniciales o abreviaturas de otras palabras no latinas, pero por el momento no nos parece la suposición más plausible.

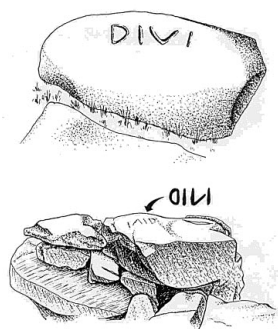


Fig. 7.23. Arriba: Outeiro do Couto. Abajo Outeiro do Gallo. (Dibujo de Anxo Rodríguez).

tros romanos sino más bien tratar de entenderlas como una expresión indígena revestida de formas “latinas”. Esto da lugar a un producto que no es totalmente indígena ni romano, pero que quizá convenga más interpretar desde los parámetros culturales indígenas.

#### 2.4.4. Análisis de la distribución de los petroglifos

Si en las tres estaciones analizadas hasta el momento observábamos un modelo estructural bastante claro y aparentemente rígido, en Caneda-As Canles este modelo espacial aparece de forma menos evidente. Por ello debemos deconstruir el paisaje natural de la zona y definir sus elementos esenciales para luego observar su relación con los tipos de petroglifos o entidades arqueológicas que definamos en función de su decoración, complejidad y forma del soporte.

Tanto en Corme, como en Pedra Fita o A Ferradura habíamos definido un modelo espacial o de emplazamiento consistente, a grandes rasgos, en un llano a media altura, delimitado por peñascos de formas generalmente ovoides con cazoletas en la parte más alta, con un acceso o accesos señalados por petroglifos con cruces inscritas y una piedra en posición central con un tipo de soporte y decoración diferente y más compleja.

La zona de Caneda-As Canles presenta un espacio muy compartimentado con abundantes cerros y pequeños llanos, estas características morfológicas hacen que el acceso al sitio esté limitado a un reducido número de puntos, bien a través de su extremo Sur o bien por el más septentrional, aunque lógicamente se podría entrar en la zona a través de otros más escarpados y dificultosos. Es precisamente en estos dos puntos donde se encuentran los dos grupos de petroglifos con cruces inscritas; Monte do Calvo al Norte y As Canles al Sur, coincidiendo con el trazado del camino actual que une las aldeas de Fentáns y Caneda. En todo caso, debemos detenernos en la particular distribución de los petroglifos de este último grupo.

Los grabados de la ladera sudoriental y oriental de As Canles no marcan el recorrido más cómodo para unir ambos extremos de la estación, muy al contrario parece tratarse de dos tránsitos que convergen en la cima de As Canles donde se sitúa la inscripción de Outeiro do Gallo, cabría esperar, por lo tanto, que la cima sería el punto de llegada de ambas líneas de petroglifos con cruces inscritas y que en dicha cumbre debería situarse la piedra central o estructura monumental como ocurría en las tres zonas estudiadas precedentemente (Fig. 7.24). En principio debemos rechazar la posibilidad de que dicha estructura central se situase en la parte más alta de As Canles, ya que, en este sitio sólo ha sido localizada la inscripción, que por su posición y morfología del soporte parece corresponderse más con un marcador del límite del área ritual<sup>134</sup>. Cabe por lo tanto la posibilidad de que se trate de un solo recorrido que se inicie en la parte inferior de la ladera sudoriental, ascienda hasta casi la cima y descienda por la ladera oriental hasta el llano de Chan da Lagoa, para luego, una vez atravesada esta llanada se dirige a Campo de Matabois, donde efectivamente encontramos grabados con una decoración muy distinta a la del resto de los petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico.

Aunque nuestro propósito es comprobar de qué modo se refleja el modelo estructural propuesto para las anteriores estaciones rupestres Esquemático Atlántico, no ignoro que queda por aclarar la razón por la que las cruces inscritas describen un recorrido tan poco rentable. En todo caso, debo aclarar que estamos hablando de un modelo interpretativo y que la estructura real de estas áreas rituales la desconocemos y sólo podemos acceder su velado reflejo en el registro arqueológico.

Hemos visto que, en cualquier caso, es posible recorrer toda la zona de As Canles-Caneda siguiendo el camino marcado por las cruces inscritas hasta el petroglifo de Campo da Matabois, grabado rupestre que reúne algunas de las características de las estructuras que denominamos centrales o monumentales, que para este caso son las siguientes: posee motivos distintos a los de los restantes petroglifos, los grabados están realizados con una técnica diferente como es el rebaje, aparece grabado un podomorfo, (que también lo localizábamos en el petroglifo central de A Ferradura y que guardan similitud con algunas figuras arriñonadas de A Fieiteira en Corme) y se sitúa en una posición dominante sobre los valles donde se localizan los asentamientos de la Segunda Edad del Hierro, aunque la figura del pie se orienta de espaldas al valle y apunta hacia el monte más alto visible desde la roca y que es conocido como Monte de Gregos<sup>135</sup>. Esta última es una de las posibles razones que explique por qué el petroglifo de Campo de Matabois no se sitúa en el centro del llano de Chan da Lagoa, ya que éste se halla rodeado de cerros que limitan

<sup>134</sup> Aunque no se debe desechar la posibilidad de que se trate de un delimitador territorial de época indígena-romana o posterior.

<sup>135</sup> En la ladera opuesta de Monte de Gregos se encuentra otra estación de grabados rupestres de la Edad del Hierro en la zona de Outeiro do Galiñeiro.



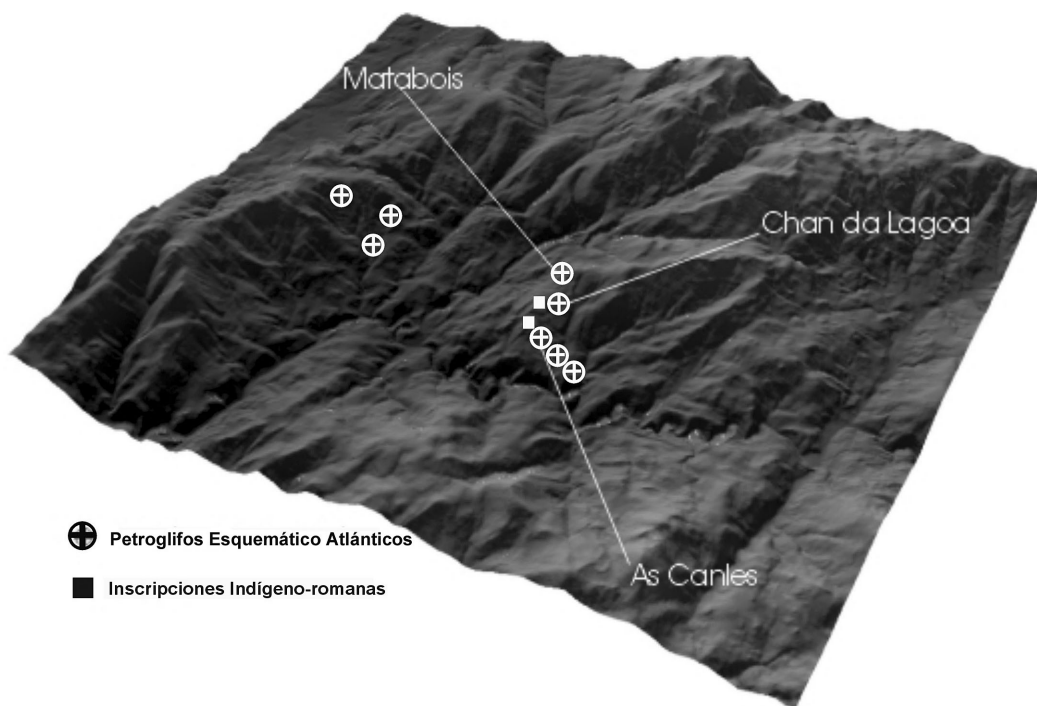


Fig. 7.24. Modelo tridimensional de la zona de Caneda-As Canles.

notablemente su visibilidad, siendo solamente observable a larga distancia el área oriental donde, por el momento, no ha sido posible localizar ningún castro a pesar de las diversas prospecciones y de que este tipo de yacimiento es muy visible en el paisaje, por lo que nos inclinamos a pensar que esta área debería estar deshabitada.

El hecho de que en As Canles-Caneda, el modelo espacial no se refleje de forma tan rígida, lejos de crear confusión nos puede ayudar a arrojar luz sobre los principios que rigen la construcción del paisaje en un área ritual de estas características. Veamos pues cuáles son las coincidencias entre la zona que nos ocupa y las restantes:

1. En los cuatro casos estudiados las estaciones se sitúan en torno a un llano a media ladera, en el caso de As Canles-Caneda sería Chan da Lagoa,

los asentamientos de la Edad del Hierro a escala comarcal.

3. La estructura monumental posee características formales distintas al resto de los petroglifos.
4. Desde la estructura monumental es divisable el valle y una amplia zona a larga distancia.
5. Los petroglifos con cruces inscritas marcan el acceso al llano o a la estructura central.
6. En los márgenes del área ritual se sitúan grandes peñascos con decoración simple, que en el caso de As Canles-Caneda podría tratarse de las dos inscripciones con la palabra DIVI.

Por lo tanto podríamos sintetizar el modelo espacial de As Canles-Caneda siguiendo la misma tabla aplicada a las otras tres estaciones:

	Lugar central	Acceso	Límite
Petroglifos	Roca decorada con motivos complejos	Petroglifo complejo	Petroglifos sencillos
Motivos	Herraduras, círculos, cruces inscritas, podomorfo, cazoletas ovaladas	Cruces inscritas y 1 antropomorfo	inscripciones
Soporte	Roca sobresaliente sobre el terreno	Laja inclinada a nivel del suelo	Peñascos

- que se recorta en el horizonte si lo observamos desde el valle, es decir, desde el emplazamiento de los castros del Hierro II.
2. La zona donde se localizan las estaciones se sitúa en un extremo del área de distribución de

Definidas las características básicas de la estación de Caneda-As Canles y establecidos los estrechos paralelismos con las otras tres restantes estaciones complejas, estamos en posición de afirmar que hemos avanzado en la definición de un modelo estructural que organiza el es-



pacio en las estaciones con grabados de Estilo Esquemático Atlántico. En el curso de prospecciones, muchas de ellas vinculadas a labores de control arqueológico en obras públicas, han sido localizados otros grupos de petroglifos, que conforman conjuntos de no tan notable complejidad, pero que presentan muchas de las características anteriormente expuestas.

En el siguiente apartado analizaremos brevemente tres estaciones, que por el reducido número de paneles no nos permiten profundizar en la definición de su estructuración espacial, aunque una vez analizadas las estaciones complejas, contamos con la ventaja de disponer un modelo previo que nos posibilita el aplicarlo en mayor o menor medida y observar si es compatible con los aspectos fundamentales que se puedan registrar en estas estaciones menores.

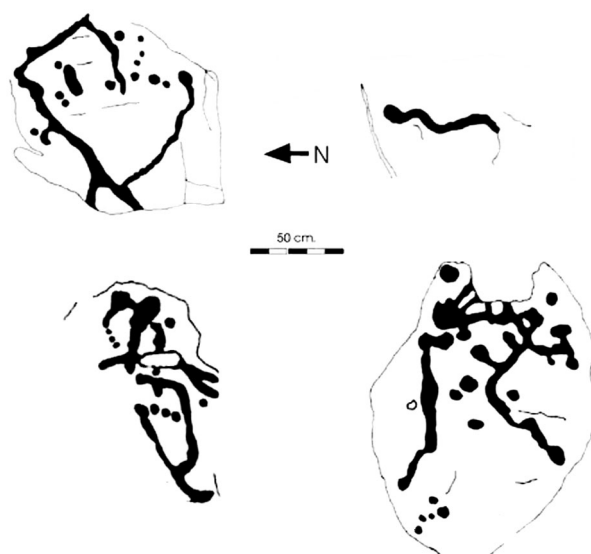
### 3. ESTACIONES SENCILLAS

Además de las cuatro estaciones complejas de grabados rupestres, se han localizado otros muchos petroglifos que han sido incorporados en el análisis del Estilo Esquemático Atlántico. Algunas de estas estaciones y petroglifos aislados, los conocemos de referencias bibliográficas, aunque como es habitual, se les ha atribuido una cronología medieval o moderna. En las siguientes líneas se describen y estudian tres grupos de petroglifos que ha sido posible visitar y por lo tanto abordar los distintos aspectos referentes al estilo y al paisaje. Se trata de tres zonas situadas en el sudeste gallego, concretamente en la región comprendida entre el río Miño y el Umia. Como veremos, aunque carecen de la complejidad de las cuatro grandes estaciones, presentan una serie de características estructuralmente coincidentes.

#### 3.1. CASTRO DE SAN MARTIÑO (ARBO)

Se sitúa al Sudeste de la provincia de Pontevedra en el valle del Miño, en un cerro que sirve de límite entre los ayuntamientos de As Neves y Arbo. El monte de *San Martiño* forma parte de la estribación meridional del monte de Paradanta, elevación situada en el extremo sur de la Dorsal Meridiana Gallega. El petroglifo se encuentra en la acrópolis de un castro, concretamente en una aglomeración rocosa que destaca notablemente en el paisaje. Si nos situamos en la cima de la aglomeración rocosa la visibilidad abarca, además de las tierras portuguesas, los amplios valles occidentales y se domina un llano en altura situado en las inmediaciones. Es por lo tanto un auténtico monumento natural, que destaca notablemente en el paisaje y desde el que se percibe una amplia panorámica.

Se trata de un conjunto de diecinueve rocas en las que encontramos grabadas cazoletas, piletas de diversas formas y tamaños unidas por surcos, figuras ajedreza-



7.25. Calcos de algunos paneles del grupo principal de Castro San Martiño. Los podomorfos aparecen sin relleno en el calco.

das<sup>136</sup> y serpentiformes (Fig. 7.25). Dos de ellas presentan sendos podomorfos. El primero se encuentra en una roca pequeña y semioculta correspondiente a un pie izquierdo orientado hacia el poniente, no aparecen representados los dedos a excepción de una cazoleta que coincidiría con la posición del pulgar; el segundo es un pie derecho, se sitúa en el punto más alto del afloramiento y se orienta hacia el naciente.

La estación se localiza en las inmediaciones de un llano, conocido como Chan dos Teceláns, ubicado a media altura de la sierra y al pie del monte conocido como O Drago. La zona de Castro de S. Martiño reúne todas las características fisiográficas de este tipo de estaciones, puesto que se encuentra en un lugar destacado en el paisaje e inmediato a un llano en altura situado al pie de una elevación montañosa destacada.

En el aspecto puramente arqueológico, el castro reúne las características formales y de emplazamiento correspondientes a los asentamientos del Hierro I según la propuesta de Parcero Oubiña (2000). Estamos posiblemente ante un castro antiguo datable entre el 900 y el 500 a. C. como fechas extremas. La presencia de castros con patrones de emplazamiento, que en Parcero Oubiña (2000) se categorizan como de la Primera Edad del Hierro, parece ser un elemento significativo a juzgar por su localización en las zonas de Pedra Fita (castro de Penarrubia) y en A Ferradura (Castro de A Zarra).

Por otra parte la técnica de ejecución de los grabados, donde predominan los rebajes, líneas irregulares, piletas y podomorfos, situados en una posición dominante desde el valle lo acercan formalmente a los petroglifos denominados como monumentales o centrales.

<sup>136</sup> Este tipo de figuras reticuladas se corresponden con las estudiadas por Costas Goberna y Fernández Pintos (1986) y que son interpretados por dichos autores como tableros de juego de épocas históricas.

Fuera del castro se sitúa el llano de *Chan dos Teceláns*, donde se localizan varias rocas con algunos motivos de cronología indeterminada tales como círculos simples y líneas irregulares y otros pertenecientes al Estilo Atlántico con combinaciones circulares. Ambos petroglifos se localizan en el extremo septentrional del Chan dos Teceláns. Una vez más nos encontramos con otro de los elementos, que por su recurrencia, hay que considerarlo como significativo y es la presencia de monumentos rituales anteriores a la Edad del Hierro. Petroglifos de Estilo Atlántico fueron catalogados en A Ferradura y en As Canles-Caneda, y como veremos en las siguientes estaciones este elemento vuelve a estar presente.

Como diferencias a destacar con respecto a las anteriores estaciones rupestres, hay que indicar que no han sido localizados en los alrededores, y especialmente en los accesos, uno de los elementos que las restantes estaciones poseían sin excepción, esto es la presencia de petroglifos con cruces inscritas. En todo caso, por el número de características espaciales que reúne la zona de Castro de San Martiño, creo que se puede afirmar que este área debería corresponderse con las del mismo tipo analizadas anteriormente, a dichos paralelismos habría que añadir la coincidencia en los tipos de motivos tales como: serpenti-formes, podomorfos, piletas circulares y rectangulares con desagües, etc.

A continuación pasamos a describir una segunda estación, con un registro arqueológico, concretamente, con grabados muy distintos a los de S. Martiño, pero que sí presenta una configuración que la emparentan con las anteriores.

### 3.2. OUTEIRO DO GALIÑEIRO (CUNTIS)

Se localiza en el valle medio del río Umia en la mitad Norte de la provincia de Pontevedra. El área en cuestión limita al norte con el río Umia y al sur con el monte Cádavo, situado en las estribaciones occidentales de la Dorsal Meridiana Gallega. Esta zona, de la parroquia de Sta. María de Cequeril, a pesar de situarse al sur del río Umia administrativamente se corresponde con el término municipal de Cuntis, cuando cabría esperar que perteneciese al de Moraña, ya que, ambos ayuntamientos tienen el río Umia como límite territorial, con la excepción de esta zona en concreto, donde la frontera después de seguir dicho curso fluvial, a la altura de la citada parroquia, atraviesa el río y engloba toda la parroquia. Esta curiosa delimitación



7.26. Outeiro do Galiñeiro (Cuntis). La fotografía está retocada para resaltar algunos surcos.

se corresponde también con la administración eclesiástica, puesto que Cequeril pertenece al arciprestazgo de Cuntis y no al de Moraña. Como recordaremos, esta delimitación territorial anómala, también la encontrábamos en otras dos zonas con petroglifos Esquemático Atlánticos: As Canles-Caneda y A Ferradura. Por lo tanto es la tercera ocasión en la que una división *antinatural* del territorio, y en concreto de los límites de arciprestazgos tan antiguos y conservadores en el tiempo, se relaciona con la presencia de grabados de este estilo<sup>137</sup>.

En la estación se localizan tres petroglifos, dos con cruces inscritas y un tercero con combinaciones circulares típicas del Estilo Atlántico pero con cruces inscritas en su interior. La visibilidad dominante desde la estación se restringe a un pequeño sector del valle del Umia situado al norte de la parroquia, percibiéndose un paisaje presidido por el monumental Castro Sebil<sup>138</sup>.

Los petroglifos se distribuyen en la ladera meridional del monte Cádavo por encima de la aldea de Cequeril. Su ubicación se corresponde con el tramo medio de una línea de tránsito, aprovechada en este punto por un camino forestal, que desde el río asciende hasta un llano en altura conocido como Chan da Armada. Entre el primer petroglifo y dicho llano media una distancia de 800 m.

La primera roca, conocida como Laxe dos Homes, ofrece algunas dudas sobre su antigüedad, esta roca presenta dos figuras humanas, una posiblemente femenina y la otra masculina, las cabezas están formadas por círculos con cruces inscritas, ambas poseen piernas, pero sólo la femenina presenta brazos, representados éstos por

<sup>137</sup> Esto podría ser interpretado como un indicio de que los grabados sean en realidad medievales, pero ante este argumento hay que indicar que, si bien en los casos estudiados estos límites no usan un referente tan nítido como un río de cierto caudal como es en este caso el Umia, sí usan otros referentes a veces menos señeros como peñascos o altozanos. Tanto en Outeiro do Galiñeiro, como en A Ferradura y As Canles existen cruces simples, latinas o griegas con una pátina evidentemente menos erosionada, que coinciden con los límites parroquiales, pero en ningún caso estos límites coinciden con los petroglifos que venimos incluyendo en el Estilo Esquemático Atlántico. Si la finalidad de los petroglifos que consideramos como protohistóricos fuese el delimitar las parroquias, dichos límites deberían coincidir con el emplazamiento de los petroglifos.

<sup>138</sup> Castro Sebil es el accidente natural más destacado de toda la comarca, desde él no sólo se domina la estación de Outeiro do Galiñeiro, sino también buena parte del valle del Umia hacia el Oeste y hacia el Este, así como el valle del río Gallo donde se sitúa el municipio de Cuntis. En la cima de este castro existe una roca sobre la que se dice que se colocó el Apóstol con su caballo, en dicha piedra no fueron localizados grabados aunque sí piletas naturales (información recogida por la asociación Amigos dos Castros de Cuntis).

cruces, la figura femenina tiene además cuernos y orejas. Los surcos de los grabados aparecen menos erosionados y de pátina más viva que la de los restantes petroglifos de la zona. Ante estas evidencias se nos plantean tres posibilidades, la primera es que se traten de figuras de Estilo Esquemático Atlántico retocadas con cincel con posterioridad, la segunda que sólo las cruces inscritas pertenezcan a esta cronología y que posteriormente se le añadieron los demás elementos antropomórficos y ulteriormente fue retocado el conjunto o, en tercer lugar, que simplemente se trate de un petroglifo moderno o medieval que se inspiró en las cruces inscritas existentes en la zona para grabar estos curiosos antropomorfos. En todo caso, ante la controvertida adscripción de Laxe dos Homes preferimos dejar esta roca en *cuarentena* hasta que se realicen análisis más detallados sobre la misma.

La segunda roca se sitúa en el sitio conocido como Outeiro dos Campiños, se trata de un conjunto de combinaciones de círculos concéntricos y de círculos con radios, algunos de los cuales aparecen en el interior de las combinaciones circulares. El aspecto del surco es similar entre cruces y círculos, aunque aquí parece que estamos ante una situación similar a la de Laxe dos Homes. El hecho de que la pátina sea idéntica en ambos tipos de diseños no significa necesariamente que ambos posean la misma cronología. De hecho son los círculos concéntricos con cruces los que presentan un surco más profundo que los de aquellos que no tienen tal figura inscrita. Esto puede ser debido a que estemos ante un panel realizado en dos fases cronológicas, una más antigua, perteneciente al Estilo Esquemático Atlántico en la que se grabaron los círculos concéntricos y una fase más reciente en las que se añadieron las cruces inscritas y se retocaron aquellos diseños anteriores a las que se asociaron directamente.

Si seguimos ascendiendo nos encontramos, al lado del camino que lleva a Chan de Armada, con el petroglifo de Outeiro do Galiñeiro (Fig. 7.26). Se sitúa en una aglomeración rocosa que presenta una superficie vertical orientada hacia poniente. En esta superficie fueron grabados alrededor de una veintena de figuras, en su mayoría de forma rectangular, dividida en cuatro sectores y coronada por una cruz simple. Además de estos motivos aparece algún círculo con radios y líneas irregulares. El panel tiene unos dos metros de alto por cuatro de ancho y se encuentra decorada en su mayor parte. Cerca de esta roca existió otra con cruces inscritas publicada por Sobrino Buhigas (2001: 67; edición facsímil del original de 1935).

A partir de esta roca los grabados desaparecen o al menos no han sido localizados en una prospección extensiva, aunque no es descartable que en futuras visitas, en trabajos más intensivos, se localicen más elementos arqueológicos, especialmente en Chan de Armada y su entorno.

En la zona de Outeiro do Galiñeiro volvemos a encontrarnos con una serie de elementos arqueológicos y topográficos que coinciden significativamente con las estaciones de arte rupestre de Estilo Esquemático Atlántico.

En primer lugar tenemos la frontera *antinatural* que atraviesa un río y que se introduce como una cuña hasta un llano en altura. En segundo lugar tenemos una línea de tránsito que comunica este llano con el río y que aparece marcada por petroglifos con cruces inscritas. Faltaría por confirmar la posible existencia de una piedra central, que en principio podría localizarse en Chan de Armada, aunque esta tarea será labor para futuros trabajos.

No quisiera terminar la descripción de esta zona sin mencionar que el Monte Cádavo se sitúa en la estribación occidental del Monte de Gregos, formación montañosa que supera los 800 m. sobre el nivel del mar y por su configuración destaca notablemente en el paisaje a larga distancia, este monte forma parte de la misma sierra en cuyas laderas se sitúa la estación de As Canles-Caneda, pero en la vertiente opuesta. Esto nos sugiere la idea de la existencia de un posible vínculo de ambas estaciones de grabados rupestres con la misma formación orográfica o monumento salvaje funcionando a modo de eje, no olvidemos que el podomorfo de Campo de Matabois está orientado hacia el Monte de Gregos.

En el siguiente apartado describiremos una última estación vecina de la de As Canles, y por lo tanto en el mismo término municipal de Campo Lameiro.

### 3.3. CARBALLEIRA DO POMBAL-PENALBA (CAMPO LAMEIRO)

Esta estación se sitúa en la ladera opuesta del mismo valle que el conjunto de As Canles, por lo que existe una perfecta intervisibilidad entre ambos sitios. Se sitúa en el extremo occidental del término municipal muy cerca del límite con el ayuntamiento de Moraña. Los petroglifos se sitúan a lo largo de la pronunciada ladera del nacimiento de la sierra que limita ambos municipios y que se orienta en sentido Norte-Sur.

El conjunto de grabados se distribuye desde el valle, en una zona próxima a la capital municipal, hasta la ermita de San Antonio situada en la cima de un castro del Hierro I, se trata del conocido Castro de Penalba excavado en su día por Álvarez Núñez (1986b). La estación está formada por ocho rocas de diversas formas y tamaños con cruces inscritas como motivo predominante. El conjunto de Carballeira do Pombal-Penalba, y As Canles en el extremo opuesto del mismo, constituyen dos grupos de petroglifos Esquemático Atlánticos, en los que, todas las rocas con círculos radiados se orientan hacia el nacimiento y se distribuyen a lo largo de escarpadas laderas. En el caso que nos ocupa, los petroglifos de Carballeira do Pombal-Penalba se distribuyen a lo largo de una fuerte pendiente que en 600 m. asciende desde los 280 m. hasta los 443 metros sobre el nivel del mar, es por lo tanto una ladera de costoso recorrido, aunque también es, a pesar de ello, el camino más factible entre el valle de Campo Lameiro y el llano en altura de Roza de Mateo ya que, para evitar el escarpe, sería necesario un rodeo excesivamente largo.

La roca situada a menor altitud es la conocida como Pena da Carballeira do Pombal situada al pie del monte (Fig. 7.27). Se trata de un peñasco ovoide cubierto casi completamente por diseños de cruces inscritas en círculos simples y dobles, con o sin cazoletas en el interior, cruces inscritas en cuadrados, etc. Es uno de los petroglifos de cruces inscritas más complejos y llamativos de los catalogados hasta la fecha. Ascendiendo por la ladera encontramos en rocas, horizontales unas y casi verticales otras, petroglifos con cruces inscritas como motivo único que van marcando la ruta de ascenso a la sierra hasta que llegamos a la Laxe da Rotea de Mendo, situada casi en el punto más alto del recorrido y próxima a la cubeta de Roza de Mateo. Este petroglifo está formado, principalmente, por grabados de Estilo Atlántico, donde se puede observar una escena de caza de ciervos a la que le fueron añadidos cinco círculos con radios, uno de ellos instalado en el interior del cuerpo del ciervo principal. A partir de este petroglifo el itinerario se dirige hacia el castro de Penalba, asentamiento datado en el Hierro I, en la cima de dicho castro se encuentra la conocida como Pedra da Serpe, petroglifo con una serpiente grabada sobre una superficie vertical y con técnica de rebaje.

Una vez más la construcción del espacio sigue los mismos principios estructurales. Volvemos a encontrar un camino, marcado por petroglifos con cruces inscritas, de ascenso desde el valle hasta un llano en altura. El ascenso empieza en un petroglifo complejo, sigue con un grupo de grabados sencillos y culmina en un petroglifo decorado con figuras en rebaje, desde el que se domina un llano en altura y todo el valle de Campo Lameiro.

Una vez presentada la información necesaria, es el momento de sistematizar y analizar el espacio de las estaciones o conjuntos de petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico. Con ello se pretende elaborar un modelo de emplazamiento compatible a los conjuntos estudiados, comprobar si los petroglifos pertenecientes a dichas estaciones conforman un espacio coherente lo cual puede ser interpretado como un síntoma de que los paneles que consideramos como posiblemente pertenecientes a la Segunda Edad del Hierro pertenecen a un mismo momento crono-cultural.

#### 4. MODELO DE EMPLAZAMIENTO DE LAS ESTACIONES ESQUEMÁTICO ATLÁNTICAS

Una vez analizados algunos ejemplos de estaciones de mayor y menor complejidad en lo que al registro arqueológico actual se refiere, se procede a sistematizar todos los datos y la información extraída de los estudios previos. En concreto se han introducido en este trabajo cuatro estaciones denominadas complejas, es decir, que reunían todos los elementos definidos para este tipo de sitios y tres estaciones sencillas que tan sólo presentaban algunos de ellos.

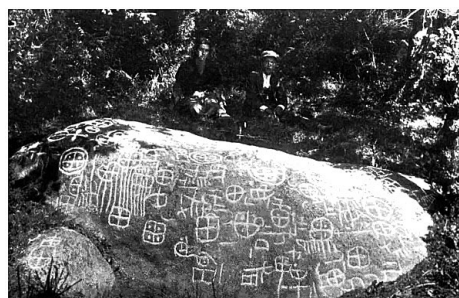


Fig. 7.27. Carballeira do Pombal (fotografía publicada por García Alén y Peña Santos (1980).

No olvidemos que a la hora de realizar un modelo de paisaje para una estación de arte rupestre o para otro tipo de yacimiento, lo que en realidad se pretende, es definir las regularidades observadas basándonos en la información de la que es posible disponer en el registro arqueológico, y seguir una metodología encuadrada en un marco teórico concreto. Por lo tanto no se trata de acceder a la verdadera intencionalidad de los constructores de estas supuestas áreas rituales, sino de dar una coherencia a la información registrada y hacerla comprensible; aunque obviamente, pretendamos un modesto acercamiento a la realidad de la concepción espacial y ritual de las comunidades que las construyeron; que en este caso parecen ser aquellas que habitaron el Noroeste Peninsular durante el Hierro II.

##### 4.1. EMPLAZAMIENTO DE LA ESTACIONES

Para la elaboración de dicho modelo, estudiaremos la información registrada en tres niveles: emplazamiento de la estación, componentes arqueológicos y distribución de estos componentes.

En todos los casos estudiados las estaciones se sitúan en un llano o en sus inmediaciones y al pie de una formación montañosa destacada.

Cuando hablamos de un elemento destacado, tanto natural como artificial, no nos referimos a su tamaño en términos absolutos, sino que su notoriedad visual puede deberse a su ubicación o a su forma, es decir, el tipo de formación montañosa a la que nos referimos es fácilmente distinguible a larga distancia y destaca sobre el entorno, por lo que a veces la altitud absoluta de la misma no es el factor más importante. En ocasiones, como es el caso de As Canles, Castro San Martiño y Outeiro do Galiñeiro su amplia visibilidad se debe a su posición en el eje de un valle y en la posición dominante que proporciona su emplazamiento en un lugar elevado. En el caso de Corme, el hecho de encontrarse en un cabo de cierta altitud relativa sobre el mar lo hace muy visible desde buena parte de la costa situada al sur. En A Ferradura la posición elevada sumada a la profusión de cerros pedregosos lo convierte en un lugar destacado desde las comarcas del norte y del sur. En Pedra



Fita, desde el monte de Pena do Rei es divisible la mitad de la provincia de Lugo, especialmente hacia el Norte y Este donde es perceptible un arco de 40 km., lo que en el montañoso relieve de Galicia supone una cobertura visual notable.

Otra constante es su ubicación en un llano a media altura con respecto a la sierra en la que se encuentra y con claro dominio visual sobre el valle más próximo. Si el dominio desde el monte al que se asocia la estación es general y a larga distancia, el control desde el conjunto de petroglifos es más concreto y se realiza sobre la zona en la que se ubican los castros. Como habíamos visto, en la totalidad de los casos, tanto en las estaciones complejas como en las sencillas, los sitios con grabados de Estilo Esquemático Atlántico se ubicaban en un extremo del área de dispersión de los castros<sup>139</sup>, existiendo un vacío poblacional una vez atravesada la hipotética área ritual. Por lo tanto, dado este emplazamiento para las estaciones del Hierro, desde el valle o desde los castros situados en el mismo, la unidad fisiográfica donde se localizan los petroglifos supone una barrera visual tras la cual se halla el *espacio salvaje*, es decir, el espacio no transformado o domesticado.

La presencia de un llano en altura aparece como factor decisivo para la ubicación de los grabados rupestres, aunque es otro elemento el que parece funcionar como eje de la distribución de los petroglifos, nos referimos a la ubicación de la que dimos en denominar piedra o petroglifo central. Para analizar las condiciones de emplazamiento de dicho petroglifo se ha elaborado una tabla en la que se presenta la relación en el paisaje de esta roca con otros factores a tener en cuenta:

destaca en el horizonte y desde la mayoría de los castros es perfectamente identificable, salvo en el caso de A Ferradura, que sólo sería visible desde los castros más altos y próximos. Asimismo, hay que resaltar que todos los petroglifos centrales cumplen alguna de estas dos condiciones, es decir, o están en el centro del área o en una posición destacada vista desde el valle. Por otra parte, la localización en el centro del llano parece un factor secundario. Ya que cuando la roca principal *abandona* la posición central es para adoptar una posición destacada con respecto al valle.

Creo que hay argumentos para sospechar que la piedra central es el elemento principal en estos posibles santuarios, ya que, además de poseer motivos únicos, más conspicuos y de tipología más original, se sitúan en una posición destacada, esta puede ser en el centro de la estación o bien en un emplazamiento destacado desde el valle.

Otro elemento a subrayar son los petroglifos con cruces inscritas o círculos con radios. En todos los casos estudiados parecen cumplir la misma función, esta es demarcar los accesos a la estación. Cuando forman grupos, las rocas se disponen de forma lineal a lo largo puntos de tránsito e incluso, en ocasiones, de los caminos que conducen bien al llano, bien a la piedra central. Respecto a su ubicación existen variantes. Los petroglifos con círculos con radios pueden aparecer en el inicio de la subida hacia la estación, como es el caso de Corme, a medio camino como en Pedra Fita o en el punto de llegada al llano como en A Ferradura, asimismo pueden cubrir todo o la mayor parte del recorrido como son los casos de As Canles y Outerio do Galiñeiro.

Por último cabe comentar el caso de los petroglifos sencillos o delimitadores. Éstos son perfectamente identi-

	Petroglifo central	Posición respecto a la estación	Visibilidad desde el valle más próximo	Posición respecto al llano
Corme	A Fieiteira	Posición central	Se recorta en el horizonte	Periférica
Pedra Fita	Pedra Fita	Posición central	— <sup>140</sup>	Central
As Canles-Caneda	C. de Matabois	Periférica	Se recorta en el horizonte	Periférica
A Ferradura	A Ferradura	Posición central	Invisible	Central
S. Martiño	S. Martiño	Periférica	Se recorta en el horizonte	Periférica

En la tabla podemos ver como la posición central con respecto a los restantes petroglifos de la estación es la localización relativa más frecuente, por lo que parece ser una ubicación buscada, quizás con la pretensión de destacar su preeminencia sobre los demás petroglifos. En relación a la visibilidad, predomina el hecho de que desde el valle, la roca

ficables en Corme y A Ferradura, donde los peñascos con cazoletas rodean por completo el espacio de la estación. En cambio en Pedra Fita, aparece un solo petroglifo en el límite del llano además de una piedra hincada, coincidiendo ambas con las dos entradas al llano. Comentario aparte merece el caso de As Canles-Caneda, ya que esta

<sup>139</sup> En el caso de Corme es evidente que al situarse en la costa el sitio funcione de límite entre el área habitada y el mar, que obviamente no podría ser ocupada. En todo caso estamos ante un concepto de frontera que difiere de nuestra moderna concepción. Como habíamos visto en las estaciones de Estilo Atlántico, que también se situaban en el límite del espacio social, es decir, es una frontera entre un territorio ocupable y el vacío poblacional más que entre dos territorios. En definitiva no se trata de una frontera lineal que divide territorios, sino que la frontera es un espacio amplio y vacío, que en la Edad del Bronce y Hierro I sería el valle y en el Hierro II una sierra o el mar.

<sup>140</sup> Este aspecto no es analizable en el caso de Pedra Fita, que se encuentra inmediata a una gran aglomeración rocosa pero cubierta en la actualidad por una espesa masa arbórea.

función parecen cumplirla las dos piedras con inscripciones alfabéticas, ya que, aunque no coinciden en la decoración sí lo hacen en su emplazamiento al situarse en el límite de la estación y en la forma del soporte.

Las estaciones de Estilo Esquemático Atlántico parecen estar compuestas básicamente por elementos simi-

lares que se han definido en función de sus características formales y de emplazamiento como: petroglifos centrales o principales, de acceso y delimitadores. A modo de síntesis podemos resumir sus características en las siguientes tablas:

**Petroglifo principal**

Estación	Ubicación	Ubicación	Soporte
A Ferradura	Central	Podomorfos, cazoletas alargadas, rebajes, serpentiforme y cruces.	Roca poco destacada, panel inclinado y cubierto de grabados.
Corme	Central	Herraduras, círculos, cruces inscritas, vermiformes, reticulados irregulares, figuras phi, posibles podomorfos, etc.	Rocas cubiertas de grabados a nivel del suelo rodeadas de peñascos destacados y de gran porte.
Pedra Fita	Central	Rebajes, hoyos, cazoletas y 1 cruz inscrita	Laja a nivel del suelo y aglomeración rocosa destacada.
Caneda-As Canles	Periférica. En un espolón con dominio sobre el valle.	Herraduras, círculos, cruces inscritas, podomorfo, cazoletas ovaladas	Roca cubierta de grabados y sobresaliente sobre el terreno
San Martiño	Periférica. En un espolón con dominio sobre el valle.	Serpentiforme, podomorfos, reticulados, piletas, rebajes, cazoletas.	Aglomeración rocosa cubierta de grabados en posición destacada.
Penalba	Periférica. En un espolón con dominio sobre el valle.	Serpentiforme	Peñasco con el grabado en una superficie casi vertical.
Outeiro do Galiñeiro	—	—	—

**Petroglifos de acceso**

Estación	Ubicación	Ubicación	Soporte
A Ferradura	Límite del llano en una de las entradas.	Herraduras, escaleriformes dobles, cazoletas.	Superficie parcialmente decorada. A nivel del suelo inmediata a una aglomeración rocosa.
Corme	Inicio de la subida a la estación	Cruces inscritas	Superficie lisa e inclinada. Parcialmente decorada.
Pedra Fita	A medio camino en la subida a la estación.	Cruces inscritas y piletas rectangulares.	Peñasco parcialmente decorado.
Caneda-As Canles	A lo largo de todo el recorrido de acceso entre el valle y el llano.	Cruces inscritas, antropomorfo, escaleriformes.	Rocas a nivel del suelo. Parcialmente decoradas.
San Martiño	—	—	—
Penalba	A lo largo de todo el recorrido de acceso entre el valle y el llano.	Cruces inscritas en cuadrados y círculos.	Lajas inclinadas, pequeñas piedras horizontales y peñascos.
Outeiro do Galiñeiro	Al inicio y a medio recorrido de la subida desde el valle.	Cruces inscritas.	Superficie vertical. Decoradas en su práctica totalidad.

## Petroglifos delimitadores

Estación	Ubicación	Ubicación	Soporte
A Ferradura	Periférica. Delimitan todo el espacio.	Cazoletas	Peñascos con cazoletas en su parte más alta. Abrigo con cazoletas en el interior
Corme	Periférica. Delimitan todo el espacio.	Cazoletas	Peñascos con cazoletas en su parte más alta. Abrigos con cazoletas en el interior.
Pedra Fita	Periférica. Coinciden con las entradas.	Cazoletas	Peñasco con cazoletas en su parte más alta.
Caneda-As Canles	Periférica. En el punto más alto de la estación.	Inscripciones	Peñascos.
San Martiño	Periférica	Motivos simples e irregulares.	Roca a ras del suelo.
Penalba			
Pombal-Penalba	— <sup>141</sup>	—	—
Outeiro do Galiñeiro	— <sup>142</sup>	—	—

Finalizando con este apartado, parece quedar claro que existen estrechas similitudes en cuanto al emplazamiento, organización del espacio y estilo de los grabados en todas las estaciones analizadas. Este modelo de paisaje en las áreas rituales Esquemático Atlánticas tan recurrente, parece reflejar una misma intencionalidad y estar regido por los mismos principios estructurales: Roca principal situada en una posición destacada con motivos complejos, un acceso desde el valle marcado por petroglifos en lajas con cruces inscritas y un llano en altura delimitado por peñascos con cazoletas o motivos muy simples.

Cabe plantearse que dichos principios podrían relacionarse con algún ritual o rituales propios de las comunidades que poblaron el noroeste de la Península Ibérica. Para intentar aproximarnos a las posibles funciones rituales y simbólicas que se pudieron haber desarrollado en estos sitios, deberemos recurrir a la Arqueología del Paisaje para analizar su relación con otro tipo de espacio como es el doméstico, y a los modelos etnográficos para intentar acceder, aunque sólo sea de una forma sucinta, al papel que cumplieron en la sociedad castrexa.

A lo largo de este capítulo y del anterior (capítulos 6 y 7), hemos visto como un conjunto de diseños poseen una fuerte tendencia a asociarse entre sí. Esta recurrencia aso-

ciativa se observa en los conjuntos de petroglifos, especialmente en las estaciones más complejas: Corme, Pedra Fita, As Canles y A Ferradura. En los cuatro casos aparecen petroglifos con cruces inscritas, en tres presentan podomorfos en el petroglifo más complejo de cada estación, en tres aparecen herraduras asociadas a los podomorfos y tres de ellas grandes peñascos con cazoletas en la parte superior que parecen funcionar como delimitadores de la estación. Todo ello, junto a otros paralelismos en la configuración del paisaje nos lleva a plantear la hipótesis de la existencia de un conjunto homogéneo y coetáneo.

En los casos en los que este conjunto de motivos compartían panel con grabados de otras épocas, la estratigrafía horizontal, la estratigrafía vertical y la comparación de desgaste de los surcos nos lleva a pensar que parecen haber sido realizados con anterioridad a la cristianización y con posterioridad al desarrollo del Estilo Atlántico, estos es, posterior al Hierro I.

Los análisis en la configuración del paisaje en estas estaciones rupestres permiten exponer la posible vinculación entre estos petroglifos y los castros de la Segunda Edad del Hierro del entorno. Todo esto nos legitima para plantear la hipótesis sobre la existencia de un grupo estilístico de grabados al aire libre posiblemente adscribible al Hierro II.

<sup>141</sup> Carece de petroglifos delimitadores.

<sup>142</sup> Ver nota anterior.

## CAPÍTULO 8. PAISAJE, RITUALIDAD Y PETROGLIFOS ESQUEMÁTICO ATLÁNTICOS

*Hay mil caminos que llevan a ningún lugar, ¿Quién dijo que este no era uno más?*

*Elodio y Los Seres Queridos*

### 1. FINALIDAD DE LAS ESTACIONES CON GRABADOS RUPESTRES DE ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO

Es necesario aclarar que si bien es posible que todos, o buen parte, de los sitios con arte rupestre pudieran pertenecer a la Segunda Edad del Hierro, pudieron haber sido áreas rituales, también es muy probable que existiesen otros lugares con la misma finalidad, pero que no hayan dejado huella en el registro arqueológico o que este fuese destruido en momentos posteriores con la romanización o la cristianización.

#### 1.1. SOBRE LA REUTILIZACIÓN DE ÁREAS RITUALES ANTERIORES A LA EDAD DEL HIERRO

En las siguientes líneas planteamos la posibilidad de que las áreas donde posteriormente se ubicaron los posibles recintos rituales con petroglifos esquemático atlánticos, pudieran haber sido utilizadas como tales en periodos anteriores, e incluso en algunos casos, que lo que consideramos como recintos sagrados prehistóricos y protohistóricos pudieron seguir en funcionamiento durante los primeros momentos de la Edad Media, bien como lugares donde se mantendrían tradiciones antiguas de forma marginal y residual, o bien que sufriesen una profunda transformación una vez cristianizados. Parece haber indicios que apoyan esta idea. Llama poderosamente la atención que uno de los elementos más característicos de las estaciones de Estilo Esquemático Atlántico es la presencia de petroglifos más antiguos. En el caso de As Canles, donde la concentración más importante de grabados esquemático atlánticos localizados hasta la fecha, coincide con la mayor estación de insculturas de Estilo Atlántico en Galicia; en la estación de A Ferradura se encuentra una de las escasos conjuntos rupestres de Estilo Atlántico de la provincia de Ourense; en Outerio do Galiñeiro vuelven a compartir espacio grabados de los dos estilos e igualmente ocurre en Coto de San Martiño, podríamos mencionar numerosos casos en los que diseños esquemático atlánticos comparten panel con otros más antiguos: Laxe das Cruces (Tourón-Ponte Caldelas), Portela da Laxe (Cotobade), Laxe da Rotea de Mendo (Campo Lameiro), etc.

Esto podría indicar que en la Segunda Edad del Hierro se reutilizan monumentos más antiguos, y que es probable que algunas estaciones de la Prehistoria Reciente siguiesen funcionando como áreas rituales en épocas posteriores. Esto no implica necesariamente que existiese una continuidad religiosa o cultural sin solución entre los dos momentos cronológicos, sino que los sitios más antiguos fueron reinterpretados y reaprovechados simbólicamente, el cambio de un sistema cultural va acompañado de transformaciones sociales, cambios en la concepción del espacio y en el aparato religioso y ritual. En algunos casos esta reocupación o reinterpretación implicaría una transformación sustancial como en As Canles, donde se añaden un buen número de petroglifos nuevos con un patrón de emplazamiento diferente al existente al del Estilo Atlántico; en otros casos dichos cambios tendrían una traducción en el registro arqueológico más modesto, como en Tourón, donde simplemente se añaden diseños nuevos a paneles ya existentes; y es posible que en otras ocasiones las transformaciones no tuvieran una traducción material o que ésta no haya dejado rastro. Como apoyo a este argumento hay que señalar que en los numerosos casos en los que diseños de ambos estilos comparten panel no existe en ningún caso superposiciones destructivas, más bien parece existir cierta convivencia o asimilación por parte de los grabados intrusivos.

Esto nos lleva a plantear la posibilidad de que otro tipo de monumentos también pudieran haber sido reinterpretados como lugares con una especial carga simbólica en Época Castrexa, aunque en este caso los indicios son más endebles. En Pedra Fita llamábamos la atención sobre la presencia de túmulos neolíticos en el entorno de la estación, aunque desconocemos si esta coincidencia en el espacio tendría algún significado o la presencia de túmulos sería simplemente ignorada, ya que actualmente se desconocen evidencias de intervenciones directas en los túmulos en la Edad del Hierro<sup>143</sup>, aunque no sería del todo descartable en un caso concreto, nos referimos al dolmen de Casota do Páramo en la Serra da Barbanza (Fig. 8.1), donde en la parte superior de la piedra que servía de cubierta, y que actualmente se encuentra en el interior de la cámara, existe un grabado que reúne algunas de las características iconográficas propias de algunos diseños de Estilo Esquemático Atlántico. Se trata de un an-

<sup>143</sup> Aunque recientemente han aparecido cerámicas de época romana, hecho que parece más frecuente de lo en principio de podría creer (Mañana 2003)



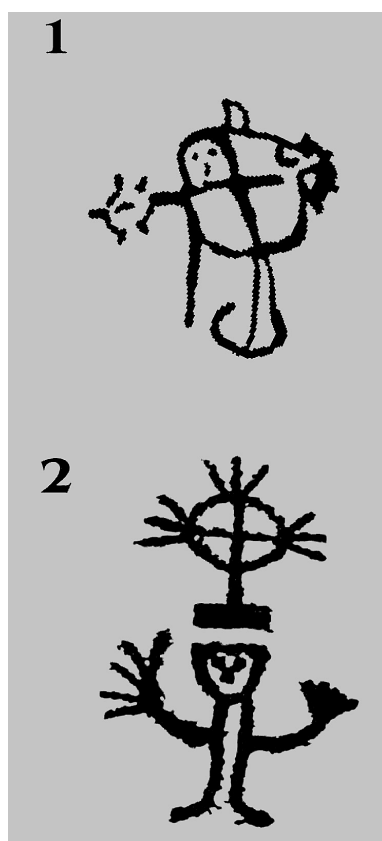


Fig. 8.1. Antropomorfos de As Canles (1) y Casota do Páramo (2).

tropomorfo de cabeza triangular, con la cara configurada por tres puntos, y el tronco y las piernas formadas por dos líneas paralelas, los brazos extendidos y rematados en sendas manos de gran tamaño especialmente la derecha. Esta figura humana se encuentra bajo una cruz inscrita en un círculo. Esta composición nos recuerda en gran medida al antropomorfo de grandes manos extendidas y asociado a una cruz inscrita en un círculo localizado en la ladera sud-oriental de As Canles (Campo Lameiro). En el caso de que el antropomorfo de Casota do Páramo fuese una inscultura realizada en la Edad del Hierro, podríamos estar ante un caso de reutilización de un monumento prehistórico durante esta época, en todo caso, no estamos en posición de precisar con seguridad la cronología de dicho petroglifo.

Otro posible ejemplo a tener en cuenta en el contexto del Noroeste Peninsular es la capilla de La Santa Cruz de Cangas de Onís (Asturias), dicha capilla fue erigida por Favila en el siglo VIII sobre un túmulo<sup>144</sup>. Dicha construc-

ción cristiana fue levantada con el suficiente cuidado como para no destruir la cámara megalítica que se encuentra en el interior túmulo, con todas las dificultades que esto supone; quizás la interpretación más factible de dicho acontecimiento es que podría tratarse de la cristianización de un lugar pagano, lo que en los contextos históricos que nos movemos podría ser tomado como una cristianización de un monumento prehistórico con algún significado para las gentes del siglo VIII. El hecho de cristianizar un megalito puede ser un indicio de cierto uso ritual de este tipo de construcciones en un momento inmediatamente anterior al cristianismo<sup>145</sup>. Otro caso llamativo en la Península, aunque fuera ya del ámbito del Noroeste son los dólmenes o antas-capilla de Evora en el Alentejo portugués, donde dos ermitas son construidas aprovechando sendas cámaras megalíticas. En todo caso, la posible utilización de los campos tumulares como áreas rituales en Época Castrexa, no deja de ser una propuesta para orientar futuros trabajos a falta de una mayor solidez en el estado actual de los conocimientos.

## 1.2. TEMPLOS CRISTIANOS PRIMITIVOS Y ÁREAS RITUALES CASTREXAS

Del mismo modo la relación entre los templos cristianos primitivos y las áreas rituales protohistóricas ha de ser tenido en cuenta en el nivel orientativo con el fin de buscar más evidencias que aporten solidez sobre su hipotético vínculo. En cualquier caso, en las denominadas estaciones complejas no falta la presencia de varias ermitas o construcciones religiosas de muy probable origen paleocristiano. En Corme se han localizado tres, en concreto una localizada en el castro de la Illa da Estrela, hoy desaparecida y relacionada con una procesión que desde la aldea se dirigía a la isla, una segunda ermita dedicada a San Adrián que se localizaba en la ladera septentrional del monte más cercano al promontorio y por último debemos mencionar la ermita de Nosa Señora do Faro en una colina próxima que domina todo el promontorio<sup>146</sup>. En la zona de Caneda-As Canles encontramos dos ermitas, una dedicada a Nosa Señora de Lixó y la otra de clara advocación paleocristiana: San Xusto y Pastor, dos mártires paleocristianos hispanos cuyo culto, como el de otros mártires de la época, se remonta a los primeros siglos del cristianismo peninsular, para ser progresivamente olvidado y abandonado en la Edad Media; en el siglo XI se había perdido ya la memoria de ese martirio<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> El templo antiguo fue destruido durante la Guerra Civil y el actual edificado pocos años después.

<sup>145</sup> Un caso similar parece haber ocurrido en Galicia y en concreto en el ayuntamiento de Melide (A Coruña), donde existen restos de una ermita construida sobre un túmulo neolítico. (con. pers. Felipe Criado).

<sup>146</sup> En este sitio pervive un curioso rito publicado por Alonso Romero (1996) consistente en dar la vuelta a los tejados de la capilla si se desea que cambie la dirección del viento, costumbre conocida también en algunos templos cristianos de la Europa Atlántica, especialmente en la Islas Británicas tal y como afirma Alonso Romero. Esta costumbre recuerda a la mencionada por Estrabón en relación al Promontorio Sacro (cabo San Vicente) donde hace referencia a un rito de voltear unas piedras (Geografía III-4).

<sup>147</sup> Agradezco a F. López Alsina, profesor de Historia Medieval de la USC, esta información.

En A Ferradura debemos destacar la iglesia parroquial de Santa María y las capillas de San Sebastián y de San Pedro. La primera se localiza en el ayuntamiento de Punxín en el lado opuesto del valle en el que se encuentra la estación de A Ferradura. Cuenta la leyenda que por la comarca estuvo predicando San Vintila y que se encuentra enterrado en la iglesia parroquial de Punxín como así lo atestigua una lauda sepulcral paleocristiana. El nombre del supuesto santo nos evoca una notable antigüedad, posiblemente datable en época suevo-visigótica<sup>148</sup>. La capilla de San Pedro se sitúa cerca del puente que cruza el río Barbantiño y que comunica Punxín con la estación de A Ferradura, mencionamos esta ermita porque su emplazamiento es análogo al de la de San Xusto en relación a la estación de Caneda-As Canles, aunque desconocemos su antigüedad.

Mención aparte merece la capilla de San Sebastián de Formigueiro<sup>149</sup>, emplazada en la aldea del mismo nombre y ubicada al pie de Coto do Castro, asentamiento inmediato al llano de A Ferradura. Durante unas recientes obras de restauración de la capilla fue encontrado, sirviendo de mesa del altar, un relieve decorado con figuras geométricas a base de círculos concéntricos y una representación de una fila de caballos, uno de ellos montado por un jinete. El análisis del estilo del relieve parece indicar que se trata de una labra castrexa, los motivos geométricos guardan una estrecha similitud con los que se localizan en la Pedra Formosa de Briteiros del Museo de Guimarães<sup>150</sup>. Asimismo, tras una detallada inspección de los muros de la aldea fueron localizados más fragmentos, posiblemente relacionados con el relieve, que parecen indicar que en el entorno existió una construcción arquitectónica de carácter ritual y perteneciente a la Edad del Hierro. La proximidad de Coto do Castro nos lleva a pensar que este hallazgo está relacionado con dicho asentamiento fortificado. El caso de San Sebastián de Formigueiro es un buen ejemplo de posible cristianización de un lugar sagrado anterior, donde un relieve de la Edad del Hierro es incorporado a una edificación cristiana muy próxima de un área ritual protohistórica (Fig. 8.2).

También en las proximidades de A Ferradura podemos mencionar el castro de Santa Mariña, que aunque no conserva ninguna construcción religiosa el topónimo lo relaciona con una advocación cristiana antigua. Asimismo, al otro lado del valle, y cercano al castro de San Cibrás de Las, se encuentra la ermita de San Trocado situada en la cima de otro asentamiento de la Edad del Hierro.

Otro de los fenómenos que podrían ser interpretados como fruto del contacto entre el mundo pagano y la nueva

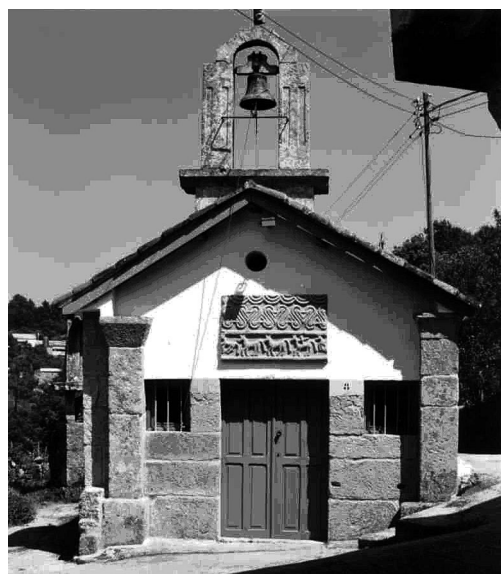


Fig. 8.2. Capilla de San Sebastián en Formigueiro, encima de la puerta se observa un relieve que con toda probabilidad pertenece a la Edad del Hierro.

religión cristiana imperante, son las ya mencionadas fronteras *antinaturales*. Sin duda es poco frecuente que un límite administrativo no coincida con alguna formación natural que le sirva como referente. Concretamente este curioso fenómeno se da en tres de las seis estaciones con petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico estudiadas en este trabajo, lo cual es un porcentaje muy elevado a juzgar por lo excepcional de este fenómeno en otros contextos. A este hecho hay que añadirle la particularidad de que en los tres casos son los ríos los elementos naturales que hasta llegar a la altura de la estación sirven de límite, y que una vez superada la misma, la frontera vuelve a coincidir con el curso fluvial. Pero cabe preguntarse qué relación existe entre este tipo de límite y las áreas rituales de la Edad del Hierro.

Hemos visto cómo los lugares con grabados con posible adscripción cronológica a la Edad del Hierro se localizaban en los límites de dispersión de asentamientos fortificados a escala comarcal, lo cual se podría explicar por la ubicación de estas áreas rituales en llanos en altura, a media o baja ladera de una importante formación serrana. Siguiendo la propuesta de Parcero Oubiña (2000), donde se defiende la existencia de dos modelos de asentamiento para la Edad del Hierro uno más antiguo y otro más reciente; a partir del siglo V a. C., la áreas serranas quedarían en gran medida deshabitadas, siendo el valle la zona pre-

<sup>148</sup> Durante unas obras de reacondicionamiento del entorno de la iglesia fueron encontrados restos arqueológicos (ladrillos, téglulas, cerámica...) pertenecientes a época romana y medieval.

<sup>149</sup> La tradición afirma que allí mismo está enterrado el santo. No hace falta recordar las numerosas fiestas que tienen lugar en el cuadrante noroeste de la Península Ibérica el 20 de Enero en torno a la figura de San Sebastián y de indudable origen pagano, posiblemente relacionado con ciclos estacionales, concretamente con el final de los rigores invernales.

<sup>150</sup> Existe un estudio detallado sobre esta pieza elaborado por Cobas Fernández et al. en el informe Estudio y Propuesta de Tratamiento de Conservación del Relieve Pétreo de Formigueiro (San Pedro de Trasalba, Ourense).

ferente de ocupación; de este modo, al situarse los petroglifos en zonas de montaña pero próximas a las tierras bajas, es esperable que las estaciones rupestres se sitúen en los bordes de las áreas de ocupación durante la Segunda Edad del Hierro. Más allá de las áreas rituales encontraríamos una amplia zona despoblada o lo que podríamos denominar espacio salvaje y posiblemente una *tierra de nadie*. Esto estaría en sintonía con los estudios desarrollados por otros autores sobre la cultura céltica que defienden la existencia de santuarios o áreas rituales en lugares deshabitados y fronterizos (Le Roux y Guyonvarc'h 1993, Ruiz-Gálvez Priego 1995 y Rosa Brañas 2000). Por lo tanto las sierras de cierta amplitud pudieron haber funcionado como espacios fronterizos ambiguos. Un caso concreto que puede ilustrar esta idea es el espacio comprendido por los valles del Lérez y del Umia. Entre ambas depresiones fluviales ocupadas por sendos grupos de castros se encuentra un espacio serrano coronado por el Monte Gregos y vacío de asentamientos castrexos, dicha sierra pudo haber funcionado como espacio fronterizo entre las dos áreas de ocupación. En todo caso, estamos ante un concepto de frontera que difiere de nuestra moderna concepción. Como habíamos visto en las estaciones de Estilo Atlántico, que también se situaban en el límite del espacio social, es decir, es una frontera entre un territorio ocupable y el vacío poblacional mas que entre dos territorios. En definitiva no se trata de una frontera lineal que divide territorios, sino que la frontera es un espacio amplio y vacío, que en la Edad del Bronce y Primera Edad del Hierro sería el valle y en la Edad del Hierro una sierra o el mar.

Con el cambio cultural que supuso la incorporación del Noroeste de la Península al Imperio Romano y sobre todo con la posterior cristianización, este tipo de frontera-tierra-de-nadie dejó de tener sentido dentro de una nueva concepción espacial. El consiguiente reparto del lugar entre las comunidades implicadas daría lugar a estos límites antinaturales, y especialmente al incorporar el antiguo santuario al nuevo territorio. En principio podría parecer un contrasentido que después de la cristianización del Noroeste la presencia de santuarios paganos pudiera influir en la configuración de la nueva territorialidad, pero no hay que olvidar que en los primeros siglos del cristianismo durante la Tardorromanidad y los primeros momentos medievales coexistieron las dos religiones, y que la total desaparición de las creencias indígenas debió ser un proceso dilatado en el tiempo. Tenemos documentos como el de Martín de Dumio en el siglo VI d. C. en el que se mencionan prácticas paganas relacionadas con las piedras<sup>151</sup>. Por otro lado están

las primeras menciones a los primeros arciprestazgos de la Iglesia Gallega en el siglo VI en el *Parochiale suevo*, cuyos nombres coinciden con los de los pueblos indígenas mencionados por los geógrafos romanos, lo cual nos lleva a pensar que pudiera existir cierta coincidencia, más o menos precisa, entre la territorialidad de la Edad del Hierro, que podría ser asumida bajo el Imperio Romano y que, posteriormente, fue incorporada a la administración eclesiástica primitiva y que con los lógicos cambios históricos, puede verse en cierto modo reflejada en los actuales arciprestazgos. Obviamente no estoy defendiendo que los arciprestazgos sean un fósil de los antiguos territorios en la Edad del Hierro, pero sí que en algunos casos concretos, ambas formas coincidan a grandes rasgos, hay que tener presente que dichas divisiones eclesiásticas toman como referencia los distintos valles y como límite los bordes montañosos de los mismos, por lo que no es descabellado pensar que estas divisiones, al tener como referentes formaciones naturales destacadas, resistieran en alguna medida el paso del tiempo.

### 1.3. RITO DE ENTRONIZACIÓN REAL Y PODOMORFOS

El tema de los podomorfos en el arte rupestre gallego y su interpretación como posibles lugares destinados a ritos de entronización de jefes locales ya fue estudiado en su momento por García Quintela y Santos Estévez (2000)<sup>152</sup>. En este trabajo se estudiaban un conjunto de petroglifos, unos pertenecientes al Estilo Atlántico y otros al Esquemático Atlántico. Estos grabados rupestres han sido analizados desde un punto de vista más arqueológico en los anteriores apartados y que volveremos sobre ellos con esta nueva perspectiva que ayudará a completar nuestra documentación y análisis sobre los que podemos empezar a denominar *Santuarios o áreas rituales de la Edad del Hierro*<sup>153</sup>. Para su interpretación se recurrió a la ayuda de testimonios etnográficos de distintas épocas, de donde destaco los localizados en las Islas Británicas, concretamente en Escocia e Irlanda, ritos que son recogidos desde los albores de la Edad Media, como es el caso del Lebbar Gabala, o Libro de las Invasiones de Irlanda escrito en el siglo XI d. C., pero que recoge otros manuscritos posiblemente del siglo VIII y que a su vez registraría tradiciones orales anteriores. Otro ejemplo a destacar son las tradiciones relacionadas con el nombramiento de jefes locales, recogidas en Escocia, entre los siglos XI y XVI.

En el citado estudio (García Quintela y Santos Estévez 2000) se planteaba el problema de la cronología de los

<sup>151</sup> De Correctione rusticorum, 16.2.

<sup>152</sup> En este trabajo se empleará indistintamente el término jefe local o rey. Es necesario aclarar que en otros trabajos García Quintela y Santos Estévez (2000), y Santos Estévez y García Quintela (2001) se ha empleado el término rey porque es éste el término empleado en las crónicas en las que se hace alusión a estos personajes, pero es necesario aclarar que este concepto poco tiene que ver con la idea moderna de monarquía, de ahí que también se utilice el término jefe local.

<sup>153</sup> El término "santuario" se emplea aquí en su sentido más laxo, es decir, como lugar destinado principalmente a realizar ritos religiosos o actos rituales que de algún modo tienen que ver con alguna divinidad.

podomorfos. Mientras unos aparecían en contextos adscribibles a la Prehistoria Reciente, como es el caso de Pedra Moura (Vigo) o Monteferro (Nigrán) los restantes, a juzgar por los paneles en los que se encontraban, podrían ser encuadrables en la Protohistoria, eran los casos de Coto de San Martiño (Arbo), Campo de Matabois (Campo Lameiro) y A Ferradura (Amoeiro). En todo caso, si bien es posible que el momento cronológico atribuido para la ejecución de cada uno de estos conjuntos fuese la correcta, no hay que descartar la posibilidad de que los más antiguos hubiesen sido reutilizados en épocas posteriores, o incluso que los pediformes de Pedra Moura y Monte Ferro fuesen añadidos a un panel del Bronce preexistente.

Esta ambigüedad cronológica se presentaba especialmente en casos como el del petroglifo de Pedra Moura, que con un emplazamiento y motivos típicos de Estilo Atlántico, los dos hitos espaciales más destacados y que sirven como límite de visibilidad desde la roca son dos asentamientos fortificados de la Edad del Hierro. Un caso similar es el de Monteferro, también con decoración propia de Estilo Atlántico pero situado en un auténtico monumento salvaje costero, con un emplazamiento análogo al de una estación esquemático atlántica como es el promontorio de Corme.

El catálogo de podomorfos que podemos considerar Pre o Protohistóricos basándonos en el contexto de aparición, es decir, en el patrón de emplazamiento y en la cronología de los motivos que acompañan a los pediformes, son los siguientes<sup>154</sup>:

Estación	Número de podomorfos	Probable cronología
As Canles-Caneda	1	Hierro II
A Ferradura	11	Hierro II
Coto de San Martiño	2	Hierro II
Corme	2?	Hierro II
Pedra Moura	1	Prehistoria Reciente
Monteferro	5	Prehistoria Reciente
Os Olleiros	2	Prehistoria Reciente
Casa da Rapadoira	8	Prehistoria Reciente

Para el estudio de los grabados podomorfos empezaremos por un breve análisis de la estación, ya que un estudio más detallado lo podemos encontrar en los apartados anteriores de este mismo trabajo. A continuación describiremos el tipo de soporte y su emplazamiento teniendo en cuenta nuevos aspectos que nos sugieren los testimonios etnográficos, seguidamente analizaremos los paneles y distintos aspectos formales de los pediformes. En un apartado posterior citaremos las tradiciones y ritos, para terminar con un estudio compa-

rativo entre ambos tipos de documentos: los arqueológicos y los etnográficos.

### 1.3.1. Emplazamiento y soporte

En apartados anteriores se ha estudiado de qué modo se construye el espacio en las estaciones complejas pertenecientes al Estilo Esquemático Atlántico. En dos de ellas, en la que denominamos roca central o principal, se localizaban motivos podomorfos, en concreto nos referimos a A Ferradura y Campo de Matabois, aunque no hay que olvidar que en Corme encontrábamos en el centro del panel de A Fieiteira dos grabados que recordaban a sendas huellas de pie, pero sobre este particular, por tratarse de podomorfos dudosos, entraremos más adelante y no serán incluidos en la caracterización de estos motivos. Por otra parte, en el estudio de las dos estaciones sencillas volvíamos a encontrar en una de ellas, en San Martiño, dos podomorfos más. En resumen, de un total de seis estaciones analizadas al menos tres presentan podomorfos insculturados. La estadística puede no parecer excesivamente significativa, pero debemos tener en cuenta que aunque el número de motivos podomorfos catalogados posiblemente pertenecientes al Hierro II es reducido, todos ellos forman parte de una estación más o menos compleja y en todos los casos se ubican en la roca central o principal.

Una característica común a todas las rocas con podomorfos es que se sitúan en peñas que, con mayor o menor tamaño, sobresalen en el entorno inmediato, en contraste con la mayoría de los petroglifos gallegos, tanto del Bronce como del Hierro, grabados en rocas nada o poco destacadas sobre el terreno. *Pedra da Moura* se trata de una gran piedra de perfil abombado que levanta al menos medio metro, Monteferro está en una roca a ras del suelo, pero aquí el soporte se halla en una ruptura de pendiente que le permite destacar sobre el entorno inmediato, además se escogió una roca granítica en un paraje donde no abunda (Fig. 8.3). En todos los casos estudiados los podomorfos están en superficies horizontales y con clara tendencia a buscar los lugares más altos del soporte. Esto, sin duda, facilita su uso en la forma que expon-dremos más adelante.

En el caso concreto de los podomorfos esquemático atlánticos, tanto en las estaciones más complejas como en las más modestas, este tipo de motivo se sitúa en la denominada roca principal, que, como ya vimos en su momento, presenta dos tipos de emplazamiento: o bien se sitúan en el centro de la estación, como es el caso de A Ferradura, en un lugar poco destacado, pero en posición central con respecto al conjunto de petroglifos; o bien se sitúan en una posición destacada vista desde el valle y

<sup>154</sup> Os Olleiros (Suárez Otero, 1979, 101-127), Coto Rapado (García Alén y Peña, 1981, 187) y Monte Narahio (Eiroa García y Rey Costiñeira 1984, 109), no ha sido posible localizarlos por diversos motivos, por lo que no serán objeto de un análisis todo lo detallado que quisiéramos.





Fig. 8.3. Vista desde el petroglifo de Monteferro con la villa de Baiona al fondo.

asociada, generalmente, a una aglomeración rocosa que sirve de referente para ubicar el petroglifo. En cualquier caso, desde las rocas con podomorfos se posee una amplia panorámica y sobre todo una posición dominante sobre el valle más próximo, aunque también es cierto que dicha visibilidad no suele abarcar más allá del valle que domina directamente.

### 1.3.2. El Panel

Al igual que en el análisis del emplazamiento, en el estudio de los paneles se abordan conjuntamente todos los podomorfos independientemente de su posible cronología.

La variedad de motivos que comparten panel con pediformes o que se encuentran en superficies inmediatas

es bastante limitada: combinaciones circulares, un puñal, molinos rupestres, piletas con surcos de desagüe, improntas de cuadrúpedos, cruces simples, una cruz inscrita, cazoletas hemisilíndricas, surcos ondulados y serpentiformes. Quizás lo más llamativo sea la presencia recurrente de seis tipos de motivos, que en otros contextos y en el conjunto del arte rupestre gallego son muy escasos, pero que en cambio se repiten en las estaciones con podomorfos, éstos son las cazoletas hemisilíndricas que aparecen en las estaciones de Castro de San Martiño, Matabois (Fig. 8.4) y A Ferradura; las improntas de cuadrúpedos en Matabois y Pedra da Moura; las herraduras en Matabois y A Ferradura; los serpentiformes y surcos ondulantes en Pedra da Moura y San Martiño y las piletas y molinos con desagües en Monteferro (Fig. 8.5), San Martiño y A Ferradura. Como contraste, llama la atención la escasa presencia de motivos mayoritarios en otros contextos como son las combinaciones circulares o los zoomorfos.

Para el caso de los podomorfos del Esquemático Atlántico, podemos destacar la presencia de motivos realizados con la técnica del rebaje, frente a la presencia de motivos lineales y más sencillos en los restantes petroglifos de la misma época, es decir, que a la excepcionalidad en el tipo de soporte y de emplazamiento de los paneles con podomorfos se une la particularidad de los diseños que se asocian a los mismos en relación a los restantes paneles de las estaciones en las que se sitúan. Por otro lado hay que señalar la reiteración de dos grupos de motivos: las piletas con desagües y las cazoletas hemisilíndricas. El primer grupo de grabados sugiere la idea de haber sido utilizados para derramar algún líquido, esta po-



Fig. 8.4. Calco del petroglifo de Campo de Matabois (García Alén y Peña Santos 1980). La flecha señala el podomorfo.



Fig. 8.5. Detalle del panel de Penizas Pequenas (Monteferro), obsérvese la orientación de los podomorfos.

sibilidad parece muy factible en San Martiño y en Corme y más improbable en A Ferradura debido a la excesiva inclinación de la roca. El segundo grupo es el de las cazoletas hemicilíndricas, que en cierto modo no dejan de ser pequeños recipientes, la mayoría en torno a 20 cm de largo y 8 cm de ancho y que al igual que los podomorfos, tienden a situarse en superficies elevadas y horizontales.

En los tres casos más claros de representaciones pediformes, estos son los de Matabois (As Canles), A Ferradura y San Martiño, los pies se encuentran en la parte más elevada y horizontal del panel, mientras que las piletas se ubican en superficies inclinadas y a menor altura.

### 1.3.3. Características generales de los podomorfos

Estamos ante una muestra de al menos 21 podomorfos que reúnen las condiciones requeridas para ser considerados como tales. Destaca el predominio de pies izquierdos (14 frente a 7 derechos). En raras ocasiones forman parejas complementarias, es decir, grupos de dos podomorfos uno izquierdo y otro derecho. Tres de las cinco rocas sólo presentan un pie. En Monteferro encontramos tres pies izquierdos y uno derecho que no forman pareja, a no ser que reflejen una postura inverosímil. En A Ferradura localizamos al menos tres parejas de podomorfos complementarias y compatibles, con la particularidad de que en los tres casos solamente el derecho tiene dedos, lo cual podría ser interpretado como la intención de figurar un pie calzado y otro descalzo.

Con respecto a la orientación de los motivos grabados tenemos datos significativos. En Monteferro los seis podomorfos están orientados de forma radial abarcando visualmente la casi totalidad del espacio circundante. En el caso de A Ferradura, de los once pediformes, nueve se orientan hacia algún castro de la zona como ya apuntamos en su momento; tanto en el caso de San Martiño como en el de Pedra da Moura las figuras no se orientan aparentemente hacia ningún lugar puntual, aunque sí lo hacen hacia el lugar de mayor visibilidad sobre el valle. En cambio, el pie

de Campo de Matabois da la espalda al valle orientándose hacia un pequeño rellano próximo, aunque el elemento del paisaje que más destaca adoptando esta orientación es la cumbre del Monte Gregos.

A pesar de la corta muestra es posible extraer conclusiones sobre las características de los petroglifos con podomorfos:

1. Se emplazan en un lugar elevado con respecto al valle, en rocas desde la que se divisa una amplia panorámica.
2. La roca que sirve de soporte al petroglifo se eleva ligeramente sobre el entorno más inmediato y los podomorfos se ubican en su superficie más horizontal y elevada.
3. Los motivos con los que suelen compartir panel son piletas con canales de desagüe, cazoletas hemicilíndricas, herraduras e improntas de cuadrúpedos.
4. Predominan los pies izquierdos sobre los derechos. En las raras ocasiones que forman parejas complementarias uno de los pies se representa descalzo, es decir, con figuración de los dedos.
5. En ocasiones los podomorfos parecen estar orientados hacia puntos determinados, hacia los cuatro puntos cardinales, hacia las elevaciones más destacadas del entorno o hacia castros cercanos situados en posiciones destacadas.
6. Distinguimos dos grupos bien diferenciados. Los podomorfos ubicados en lugares más discretos del paisaje, asociados a petroglifos de Estilo Atlántico, y los podomorfos situados en lugares destacados, en contextos de la Edad del Hierro.

Una vez sistematizadas las características formales y espaciales de los petroglifos con podomorfos es cuando podemos entrar a considerar si las figuras de A Fieiteira (Corme) pueden ser consideradas como tales. Como comprobamos en su momento, la estación de Corme, en cuanto a su configuración espacial y en cuanto a los motivos que presenta, puede ser definida como una típica estación compleja con petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico. Por otra parte, la estructura principal, con mayor cantidad y variedad de motivos se sitúa en una posición central y dominante sobre el valle asociándose a dos grandes peñascos que contribuyen a conferirle cierta monumentalidad. En la roca principal de este conjunto y precisamente en una posición ligeramente elevada con respecto al resto del panel y en una superficie horizontal se encuentran dos figuras, similares a huellas de pie, que se orientan claramente hacia el Alto da Vixia, formación más destacada del promontorio de Corme (Fig. 8.6). Todas estas características nos llevan a pensar que es altamente probable que en el panel principal del conjunto de A Fieiteira, fueran grabados dos podomorfos, del mismo modo que lo fueron en las restantes rocas centrales de las demás áreas rituales del mismo estilo.

Una vez sistematizadas las características de las estaciones y en particular de los petroglifos con podomorfos,



Fig. 8.6. Posibles podomorfos en A Fieiteira (Corme).

resta dar un paso inicial hacia su interpretación, para lo que nos ayudaremos de la información etnográfica referente a este tema.

### 1.3.4. Documentos etnográficos

La información etnográfica relativa a los podomorfos y a rituales relacionados con el pie y en concreto a podomorfos grabados en rocas en Europa Occidental son de dos tipos, una tiene su origen en textos antiguos que hacen mención directa a ciertos ritos de investidura real o de jefes locales<sup>155</sup>, y otra fue recogida recientemente en Galicia durante los trabajos de Seguimiento y Control Arqueológico llevados a cabo por el Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais.

#### *Los ritos escoceses e irlandeses*

Un texto procedente de Escocia, relativo a la investidura de un "Señor de las Islas", puede ser un indicio que apunte hacia el posible sentido de los petroglifos con podomorfos. Pues en él se describe una acción concreta efectuada sobre un grabado de este tipo.

"...I thought fit to annex the ceremony of proclaiming the Lord of the Isles. At this the bishop of Argyle, the Bishop of the Isles and seven priests, were sometimes present; but a bishop was always present, with the chieftains of all the principal families, and a Ruler of the Isles. There was a square stone, seven or eight feet long, and the tract of a man's foot cut thereon, upon which he stood, denoting that he should walk in the footsteps and uprightness of his predecessors, and that he was installed by right in his possessions. He was clothed in a white habit, to show his innocence and integrity of heart, that he would be a light to his people, and maintain the true religion. The white apparel did afterwards belong to the poet by right. Then he was to receive a white rod in his hand, intimating that

he had power to rule, not with tyranny and partiality, but with discretion and sincerity..."<sup>156</sup>

Esta noticia se completa con otra menos detallada pero que corrobora la utilización de la piedra con el podomorfo. En una isla del *Loch Finlagan*, en Islay, Escocia, en donde recibían su investidura los Macdonalds de las Islas:

"There was a big stone of seven feet square, in which there was a deep impression made to receive the feet [sic] of Macdonald; for he was crowned King of the Isles standing in this stone..."<sup>157</sup>

Testimonios procedentes de Irlanda confirman de diferentes formas la utilización de podomorfos grabados en roca en los ritos de investidura. En efecto, Spenser describe a fines del siglo XVI el rito de investidura de un *Captaine* irlandés en su *View of the state of Ireland*:

"It is a custome amongst all the Irish, that presently after the death of any of their chiefe Lords or Captaines, they doe presently assemble themselves to a place generally appointed and knowne unto them to choose another in his stead... [siguen indicaciones sobre los elegibles]... They use to place him that shalbe their Captaine, upon a stone always reserved for that purpose, and placed commonly upon a hill: In some of which I have seen formed and engraved a foot, whereon he standing, receives an oath to preserve all the auncient former customes of the countrey inviolable, and to deliver up the succession peaceably to his Tanist [segundo en la realeza y heredero], and then hath a wand delivered unto him by some whose proper office that is; after which, descending from the stone, he turneth himselfe round, thrice forward, and thrice backward. But how is the Tanist chosen? They say he steth but one foot upon the stone... (citado por McCana, 1973, 162, y Byrne, 1973, 38).

También en Irlanda la investidura de los O'Neill maneja de forma autónoma los símbolos que ya conocemos. El rito y el escenario están representados por cartógrafos y dibujantes del siglo XVI, cuando la ceremonia todavía se desarrollaba según el antiguo uso. El futuro *Earl of Tyrone*, autoproclamado descendiente de los reyes del Ulster, subía a una colina llamada Tullaghoge cerca de Armagh; allí se sentaba en una roca con forma de silla (destruida por los ingleses en 1602) y uno de los participantes sostenía un zapato sobre su cabeza, gesto con el que se simbolizaba que el nuevo O'Neill seguiría las huellas de sus antecesores, que se remontan hasta el siglo XI. Según otras versiones de la ceremonia, el zapato se arrojaba sobre la cabeza del investido. Además el rey efectuaba un baño ceremonial y se le entregaba un bastón<sup>158</sup>.

<sup>155</sup> Textos analizados por García Quintela con el que compartí la realización de un estudio sobre la posible relación entre petroglifos podomorfos y el rito de investidura real en países de tradición céltica (García Quintela y Santos Estévez 2001)

<sup>156</sup> Mac Cana, 1968, 180, texto tomado de Highland papers, ed. J.R.N. Macphail, pp. 23-4, Scottish Historical Society, 2nd series, vol. 5, 1914.

<sup>157</sup> Mac Cana, 1973, 162, cita M. Martin, A Description of the Western Islands of Scotland, Stirling, 1934, 273.

<sup>158</sup> Hayes-McCoy, 1970. El lugar no parece haber dejado rastro en el folklore, pues ninguna de las fiestas en altura registradas en el condado de Tyrone se refiere a este emplazamiento. En una de ellas, Altadavin, MacNeill, 1962, 152-5, menciona una Silla de San Patricio y cazoletas utilizadas por los asistentes a la romería del Domingo después del 26 de Agosto. En el libro de MacNeill se presentan otros casos de colinas de investidura, con o sin podomorfos humanos y / o animales, listados en los índices de la obra. Estos lugares de investidura no deben confundirse con los royal sites.



Las ideas que hemos subrayado en el texto que nos ha servido de referencia: *and the tract of a man's foot cut the-reon, upon which he stood, denoting that he should walk in the footsteps and uprightness of his predecessors*, reaparecen en el relato mítico irlandés sobre la piedra de Fal. Se trata del episodio que relata el ascenso a la realeza de Conn, ejemplo de buen rey de Irlanda:

"Un día, Conn estaba en Tara tras la destrucción de los reyes. Va muy temprano a la fortaleza real de Tara, antes de la salida del sol; sus tres druidas estaban con él... En el lugar al que iba siempre, encuentra una piedra bajo su pie que se escuchó en toda Tara y en todo Brega... [el druida le explica] 'Fal es el nombre de la piedra. Se trajo de la isla de Fal. Es en Tara en la tierra de Fal que se levantó. Permanecerá para siempre en la tierra de Tairtiu y es sobre esta tierra que tendrá lugar la asamblea de los juegos en tanto que subsista la soberanía de Tara. Y el último día de la asamblea, si un príncipe no da testimonio, el año será malo. Fal gritó bajo tus pies... y ha profetizado. El número de gritos que ha dado la piedra es el número de reyes que saldrán de tu familia para siempre. No seré yo quien te los nombrará'<sup>159</sup>.

En ambos textos se insiste en la relación piedra-soberanía y, más en concreto, piedra como símbolo de la continuidad de la realeza en forma genérica (primer texto) o dinástica (segundo texto, idea también presente en la ceremonia de Armagh).

La simbología de los podomorfos irlandeses se caracteriza, además, por su persistencia en el folclore de la isla. MacNeill (1962, 113) recoge el folclore del condado de Sligo, señalando, entre otras cosas, la existencia de una laja a orillas de un acantilado, con marcas de pezuña hechas por el caballo blanco del señor de Tireragh, y un fuerte en donde se ven dos huellas de pie que conservan un verde eterno y sobre las que, según se cuenta, se coronaba al rey.

No se nos escapa que el tema icónico descrito está presente en el repertorio de petroglifos de todo el Occidente Atlántico<sup>160</sup> y que representaciones de pies sobre distintos soportes se conocen en el Sahara Occidental (Pellicer *et al.*, 1973-1974, 20-1, 43-4 y figs. 27c y 29b), en Egipto desde su prehistoria hasta el Islam (Castiglioni, 1970), también hay testimonios en la India y el mundo oriental helenístico y romano (Castiglioni, 1971; Guarducci, 1942-1943) y probablemente en estas últimas categorías más cercanas al mundo clásico deban integrarse dos testimonios procedentes de Galia (Lejeune, 1985, G112 y G152). Dentro de la Península Ibérica están atestiguados, además de los que nos ocupan, en monumentos rupestres de Tarragona y Murcia y otros más

dentro de los motivos decorativos de epígrafes (Vilaseca, 1943, 254-7; Molina, 1989-1990; Erkoreka, 1995 y Rodríguez Colmenero, 1999, 114-5).

No creemos posible una interpretación homogénea de todos estos testimonios. En cada caso conviene acudir a las fuentes de índole diversa que registran el simbolismo del pie con un amplio abanico de posibilidades que van desde la simbología sexual, a la funeraria, la riqueza, la magia, la relación con la tierra, los ritos de fundación, etc.

En nuestro caso la similitud entre las descripciones de las rocas donde celebran sus investiduras los señores escoceses o irlandeses y la realidad material de las rocas donde aparecen los podomorfos galaicos, nos invitan ya a profundizar en esta línea.

Citemos, por último, un monumento sito en el antiguo territorio de los secuanos, sobre la colina de la Belle-Perche en Bleurville, Vosgos. Es un yacimiento complejo, con superposición de restos de épocas diversas con una serie de rocas naturales esculpidas con distintos motivos. La que nos interesa presenta dos podomorfos, uno orientado hacia el Sur y otro hacia el Oeste, asociados con cuatro herraduras orientadas hacia el Sur el día del solsticio de invierno y sobre un precipicio, en una inscripción se lee *MEDIONE*.

### *Dos documentos en Galicia*

Se han registrados dos documentos en Galicia que ponen en relación una gran piedra y ritos relacionados con el nombramiento de líderes de comunidades. El primero se trata de una noticia etnográfica sobre una roca peculiar recogida durante el seguimiento de las obras de construcción del gasoducto Irixoa-Neda<sup>161</sup>. En el ayuntamiento de Cabanas (A Coruña), se encuentra un gran peñasco conocido como *Pena da Elección* que domina la desembocadura del río Eume. Sobre esa piedra una vecina cuenta que:

"antigamente, nesa pedra, ellexíanse ós alcaldes, no alto da pedra existe a figura dun pé, a carón da pedra hai unha tumba, na noite de San Xoán oíase tocar a un gaiteiro"<sup>162</sup>.

Durante el transcurso de las obras y durante el estudio realizado como parte del Programa de Corrección realizado por el *Grupo de Investigación en Arqueoloxía da Paisaxe*, pudimos observar la figura de un pie en la cima del peñasco. A diferencia de los descritos más arriba posiblemente haya sido formado por la erosión natural. Atendiendo al emplazamiento, la *Pena da Elección*, se sitúa en un punto dominante sobre el estuario del río

<sup>159</sup> Citado por Le Roux y Guyonvarc'h, 1995, 146-147.

<sup>160</sup> Dumézil, 1993, 44-46; Saxo Gramático, *Gesta Danorum*, I, 2, 1, transmite un uso que invierte lo visto hasta ahora: "Nuestros antepasados, cuando tenían que elegir a un rey, acostumbraban a proclamar el resultado del voto en pie sobre piedras fijadas en el suelo, pensando que la solidez de las rocas bajo sus pies presagiaba la duración de la elección".

<sup>161</sup> Trabajo realizado por el Laboratorio de Arqueoloxía das Formas Culturais da Universidade de Santiago dentro del proyecto marco "Programa de Control e Corrección do Impacto Arqueolóxico da construción da Rede de Gasificación de Galicia".

<sup>162</sup> Tradición recogida por M.J. Bóveda Fernández a quien agradecemos su comunicación.



Eume. La roca se localiza en la ruptura de pendiente sobre un pronunciado escarpe, lo que hace que, junto con su tamaño, destaque notablemente en el paisaje. La visibilidad desde el sitio, a pesar de su altura relativa, se limita al valle en el que se encuentra la villa de Pontedeume.

En cuanto al contexto arqueológico el lugar guarda un estrecho paralelismo con el petroglifo de San Martiño, ya que la *Pena da Elección*, se localiza muy próxima al Castro do Couto, parroquia de Salto, situado junto a un rellano en altura. Mencionemos también que la Torre de los Andrade, medieval, está al otro lado del valle, en una posición análoga a la de *Pena da Elección* y erigida sobre una aglomeración rocosa.

Naturalmente, la noticia no menciona a reyes sino a alcaldes, pero recordemos que los reyes se desdibujan prácticamente en todas nuestras noticias (*Captaine, Earl, Mouistre, Lord, Sheriff*). En Brest, precisamente, encontramos la piedra donde jura su cargo el *Maire*. ¿Qué explicación daremos esta profunda analogía? ¿Hemos de reconstruir las vías por las que la anciana de Cabanas conocía el uso bretón atestiguado en un libro del siglo XVIII?

Parece más probable una explicación genética. En torno a la *Pena da Elección* ha fosilizado, como folklore, el conocimiento de posibles ritos de investidura similares a los empleados en la cultura céltica, que probablemente se practicaron en la Galicia de la Edad del Hierro, como así podrían estar atestiguándolo los podomorfos de antigüedad segura. En favor de esta explicación genética podría estar en un texto de Martín de Dumio en relación con gestos rituales sobre rocas, a guisa de eslabón intermedio entre los pediformes pétreos y la noticia etnográfica:

"Nam ad petras et ad arbores et ad fontes et per trivía cereolos incendere, quid est aliud nisi cultura diaboli?... Vulcanalia et Kalendas observare, mensas ornare, et lauros ponere, et pedem observare, et fundere in foco super truncum frugem et vinum, et panem in fontem mittere, quid est aliud nisi cultura diaboli?" (De Correctione rusticorum, 16.2.)

La segunda noticia proviene de la *Historia de Vigo y su comarca* (Santiago y Gómez 1896, ed. Facsimil 2005) hace relación al nombramiento del Procurador General de la Villa o de la Mar en Vigo en 1569. La elección del mismo se hacía en el lugar conocido como A Pedra desde "tiempo inmemorial" por parte del gremio de mareantes, situado en lo que hoy es una plazuela del mismo nombre del casco histórico vigués, recientes reformas en dicha plazuela revelaron la existencia de una gran peña bajo el actual empedrado. Sobre este hecho existe la siguiente noticia:

"De todas las elecciones que hubo en el siglo XVI, fue la más reñida la de Procuradores generales de Vigo, que se verificó el 1º de Enero de 1575. ¡Cuál sería el número de atropellos é ilegalidades que se cometieron en ellas, y el estado de excitación del vecindario, que Gaspar Sanjurjo y demás Regidores y Procuradores generales de la villa de Vigo se querellaron ante la Audiencia de Galicia de Juan Herrera Escobedo, Juez ordinario, puesto que el Arzobispo de

Santiago, como Señor de Vigo por no haber querido tomar la jura al procurador general nombrado, haberle preso, juntamente con otros regidores...

No fue esto lo más grave é ilegal en estas reñidas elecciones, sino el cambio de sitio ó lugar en que acostumbraban...

...gran número de testigos afirman que la elección se hacía en La Piedra, "...

Es curioso que lo más sobresaliente del contencioso no fuera tanto a quien habían nombrado sino el lugar en el que se había hecho. El Arzobispo pretendía que el procurador legítimo era el que había sido nombrado en el atrio de la iglesia de Sta. María, lo cual indignaba a los reclamantes a pesar de que dicho atrio se situaba a pocos metros de A Pedra. El debate legal se centró especialmente en qué lugar se elegía al procurador, si en el atrio de la iglesia o en A Pedra.

El gran peñasco situado bajo la plaza de A Pedra se situaría en una ruptura de pendiente, hoy día desdibujada por la configuración urbana, desde la que se tendría un amplio dominio visual sobre la ría. Una vez más se observa cierto vínculo entre la presencia de grandes rocas en posiciones dominantes topográficamente y ceremonias relacionadas con el poder político. En el caso de Vigo en el siglo XVI se afirma que la costumbre de elegir a los procuradores en A Pedra venía desde tiempo inmemorial. Por desgracia ignoramos si en dicha piedra existió alguna figura podomorfa, pero creo importante resaltar el especial interés de los vecinos por que dicha ceremonia se hiciese sobre esa gran roca y no en otro lugar.

Hasta aquí se ha planteado una hipótesis interpretativa sobre la posible finalidad de las rocas con podomorfos en lo que venimos considerando como áreas rituales de la Edad del Hierro. Sin duda estamos aún lejos de demostrar o aclarar su utilidad cierta, pero a juzgar por las estrechas similitudes entre las descripciones etnográficas y los elementos arqueológicos considero que dicha hipótesis es bastante razonable. En las siguientes líneas se presentan otros elementos comparativos que ayudan a sostener esta propuesta.

### 1.3.5. Estudio comparativo de los podomorfos rupestres

Ya en una primera aproximación llama poderosamente la atención la similitud entre los testimonios etnográficos y las representaciones de podomorfos en el registro arqueológico. Procedemos, entonces, a la realización de un análisis comparativo detallado entre ambos tipos de documentos. Para ello tendremos en cuenta varios aspectos como es el emplazamiento, el rito retratado en los textos y si éste es compatible con los datos arqueológicos y finalmente buscaremos una posible interpretación de los motivos presentes en los petroglifos.

## Emplazamiento

De una forma más genérica, todos los lugares arqueológicos con podomorfos y los de investidura real que hemos reconocido en los documentos etnográficos se sitúan en alto, como ocurre en el país de Gales. Es en una colina junto a Arberth, capital del reino de Dived, donde se celebra la investidura de los reyes (véanse los pertinentes episodios de los *Mabinogi* en Lambert, 1993, 42-45, 90-94).

## El juramento

En los monumentos galaicos estudiados, los podomorfos aparecen asociados siempre con otros elementos grabados en las rocas entre los que destacan cazoletas conectadas por canalillos (Monteferro, San Martiño y A Ferradura). Esta asociación material de insculturas tiene un paralelo en el rito descrito por E. Spenser, cuando el rey jura sobre la misma roca, cosa que también hace el alcalde de Brest.

Como ha demostrado Benveniste, muchas nociones indoeuropeas fundamentales llevan aparejada en su concepción inicial la realización de un gesto material que subraya y ejecuta o hace visible el valor conceptual de la noción dada. Esto ocurre, precisamente, con el juramento-libación, dice Benveniste, (1983, 363 y cf. 334-41 sobre el juramento propiamente dicho):

“Un rito acompaña la prestación de un juramento o la conclusión de un pacto; es enunciado por el griego *spéndo*, ‘hacer una libación’, hitita *sipant* e *ispant*, es decir, *spand-*, de igual sentido, y el latín *spondeo*... En latín *spondere* es un término jurídico; en hitita *spand-* designa una modalidad de sacrificio... completamente ausente del término latino. En griego *spéndo* asocia las dos significaciones que el hitita y el latín dan por separado: por un lado ‘hacer una oblación líquida’; por otro ‘concluir una convención’... Es, sobre todo, en griego donde se capta la relación con el juramento, cuando la *spondé* acompaña la prestación... Se presume, por tanto, que el sentido primitivo era el de una oblación líquida que consagra solemnemente un compromiso”

Podemos encadenar estos elementos para ofrecer una interpretación de la asociación entre podomorfos y piletas-canalillos. Por un lado, está el rey o jefe céltico que jura su cargo en pie sobre una roca. Pero si la libación es la materialización del juramento, como sugiere Benveniste para el estadio más antiguo, podríamos entender los informes etnográficos y el registro arqueológico como la manifestación de dos dimensiones derivadas de un mismo acto primitivo. Teniéndolo en cuenta, se podría plantear que las piletas y canalillos que en Galicia acompañan a las huellas



8. 7. Fotografía de huellas de caballo sin herrar y detalle del calco del petroglifo de A Ferradura..

de pie, son la representación material de una libación que se efectuaba, como parte de un juramento o sacrificio, no lo sabemos, en el momento de la investidura sobre esa misma roca.

## Asociación con herraduras y otras huellas de cuadrúpedos

Las improntas de bóvidos y posiblemente de cérvidos, están presentes en los petroglifos en Matabois y Pedra da Moura, y las herraduras<sup>163</sup> en Matabois, A Ferradura y Corne.

Las afinidades equinas del rey indoeuropeo son omnipresentes y los países célticos están muy bien representados en este particular. Se manifiestan desde su procedencia social de la clase guerrera, los caballeros, hasta el carácter específicamente real de los sacrificios de caballos<sup>164</sup>, pasando por toda una mitología y folklore que atribuye al rey una fisionomía equina (Le Roux, 1963; Dumézil, 1986, 177-219; Milin, 1991).

Es digna de mención, más en concreto, la pormenorizada descripción del sacrificio lusitano del caballo que nos ofrece Estrabón (III, 3, 6-7; García Quintela, 1999, 238-42). Por lo que las nociones anteriores no serían ajenas al mundo castreño, cosa representada además, como vemos, por la asociación pies humanos / herraduras en los petroglifos comentados.

Tal vez sea oportuno detenernos en el podomorfo de *Campo de Matabois*, acompañado, como otros, por hue-

<sup>163</sup> No es seguro que estas figuras representen herraduras pero parece razonable considerarlas, con cierta reserva, representaciones de huellas de caballo. Consideramos el contexto en el que aparecen y sobre todo por la presencia de una escotadura en la base de la figura semicircular, elemento presente en los pezuñas de los equinos.

<sup>164</sup> Una vecina de la zona nos relató cierta leyenda que parece hacer referencia al sacrificio de un caballo en el petroglifo: “Un señor tiña un cabalo, éste fixolle unha trastada, entón o señor enfadouse e díxolle ó cabalo: voute matar, pero antes has de deixar as túas marcas na pedra”.

llas de cuadrúpedos tan esquemáticas y pequeñas que no permiten distinguir la especie representada, pero que es el único no orientado hacia el lugar de mayor visibilidad, sino hacia un pequeño rellano situado ante la roca, en un paisaje muy escarpado.

Pues bien, existe una modalidad de designación del rey de Irlanda tal vez legendaria, pues contrasta con los usos mencionados por E. Spenser citados más arriba. Se trata de la *tairbfeis* que se describe como sigue:

"A bull-feast is gathered (?) by the men of Erin, (in order to determine their future king) that is, a bull used to be killed by them and thereof one man would eat his fill and drink its broth, and a spell of truth was chanted over him in his bed. Whosoever he would see in his sleep would be king" (Stokes, 1901, 22-3; cf. Le Roux y Guyonvarc'h, 1986, 76-7).

Si además del sentido de la huella en la roca, que estamos determinando, tenemos en cuenta que la traducción al castellano del microtopónimo es "Llano de Mata Bueyes", su asociación con los ritos a los que nos estamos refiriendo parece posible. Aunque llegados a este punto nos estemos moviendo en el terreno de la especulación, ya que desconocemos la antigüedad del citado topónimo, por lo que, aunque no lo perdamos de vista, este dato no ha de ser tenido en excesiva consideración.

Hemos de pensar, pues, que un hipotético rito de investidura real practicado entre los habitantes de los castros no sería igual a ninguno de los que conocemos gracias a los textos reunidos. Pero es verosímil que utilizase, en una combinación original, parte de los elementos conocidos por la comparación cuyas trazas desestructuradas en la antigua cultura galaico-lusitana se han evocado: petroglifos podomorfos, reconocimiento del uso ritual de piedras, ideología indoeuropea de la realeza y más en concreto, la presencia sobre los monumentos comentados de asociaciones de formas que se pueden interpretar como plasmaciones físicas de aspectos del rito: visión amplia, juramento, sacrificios.

En todo caso, lo planteado aquí sobre la posible finalidad ritual de los petroglifos con podomorfos y de las áreas rituales de la Edad del Hierro en general, dista mucho de haber sido aclarado. Simplemente se ha apuntado una posibilidad que considero probable pero en absoluto demostrada y por el momento indemostrable, pero la ausencia de certeza no debe suponer una coartada para renunciar a la investigación. En definitiva la propuesta aquí presentada pretende servir de iniciadora para futuros trabajos y como argumento para orientar futuros hallazgos.

### 1.3.6. Conclusión

Realizado el análisis comparativo entre restos arqueológicos y documentos etnográficos, parece claro que estos últimos parecen ajustarse más a las características descritas para los petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico

que a los de Estilo Atlántico, aunque los datos no son todo lo precisos como para asegurar con contundencia este extremo. En todo caso los textos parecen hacer referencia a piedras con huellas de pie, situadas en lugares elevados desde los que se domina un amplio territorio. Este parece reflejar someramente el emplazamiento de rocas como la de A Fieiteira, Matabois, A Ferradura o San Martiño, petroglifos situados en lugares destacados, mientras que el pediforme de Pedra Moura, con diseños propios de Estilo Atlántico asociados, aunque se encuentra en un lugar elevado, éste posee una visibilidad más reducida por hallarse en la ladera de un estrecho valle.

Por otro lado parece razonable pensar que los textos mencionados, que reflejan arcaicas costumbres que perviven desde la más temprana Edad Media hasta la Edad Moderna, puedan estar aludiendo a antiguas costumbres cuyo origen puede radicar en la cultura céltica o al menos indoeuropea. Sabemos que este tipo de ritos no guardan relación directa con la cultura cristiana occidental y se desconoce su existencia en la cultura romana. Por lo tanto el único sustrato cultural que puede vincular Escocia e Irlanda con Galicia son los pueblos que habitaron dichas zonas durante la Edad del Hierro sin descartar que su origen esté en la Edad del Bronce. Pero el tema de la filiación étnica de la cultura castrexa no va a ser abordado en este trabajo, ya que se escaparía del propósito del mismo, simplemente queda apuntada esta posibilidad, que por otro lado parece contar con otros puntos de apoyo como es la toponimia, las crónicas de los geógrafos romanos o la estructura del panteón indígena, aunque este es un tema para especialistas en esta temática.

Para terminar con este apartado quisiera apuntar que no queda descartada la posibilidad, ya apuntada, de que estaciones o áreas rituales de Estilo Atlántico, o incluso anteriores, pudieran haber sido reutilizadas y por lo tanto reinterpretadas en la Segunda Edad del Hierro y que por consiguiente, algunos de los grabados podomorfos de la prehistoria reciente siguiesen funcionando bien en un sentido similar, bien modificando su contenido, adaptándolo a nuevos conceptos y culturas, y que estos santuarios abiertos y situados en el espacio silvestre entrasen en decadencia hasta su definitiva desaparición a lo largo de los primeros siglos medievales, para acabar siendo sustituidos por templos arquitectónicos en forma de iglesia o de ermita.

Ejemplos ilustrativos de este proceso de integración y transformación sucesiva de áreas rituales prehistóricas a través de varios milenios los tenemos, entre otros sitios, en A Ferradura y en Caneda-As Canles. En ambas zonas se localizaron petroglifos de Estilo Atlántico, en la primera destaca el hecho de que en la provincia de Ourense la presencia de grabados de este estilo es muy infrecuente y en el segundo caso nos encontramos ante la zona de mayor concentración de paneles de dicha época. En la Edad del Hierro se construye un área ritual de gran complejidad, a la que posteriormente se añadieron vestigios

epigráficos de época romana, como son las inscripciones alfabéticas, para luego, en la Edad Media convertirse en zonas de concentración de ermitas con advocaciones paleocristianas.

Lo dicho no debería parecer extraño si conocemos algunas de las estrategias seguidas por las autoridades eclesiásticas para cristianizar los lugares de culto pagano:

“Que se derrumben el menor número posible de templos paganos, que se pongan en ellos reliquias para que se cambie su objetivo. Que no se cambien en nada los días acostumbrados de fiesta, que en ellos se levanten ramos alrededor de las iglesias, como hacían alrededor de los templos paganos, que se celebre la fiesta con banquetes religiosos”. (Gregorio Magno, siglo VI)<sup>165</sup>

<sup>165</sup> Texto tomado de Carballo Carballo (1995: 239)



## PARTE V. Arte rupestre: estilo y sociedad en la protohistoria y prehistoria reciente

### CAPÍTULO 9. ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE EL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO Y DE ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO

*Un excombatiente del bando fascista en la Guerra Civil Española contaba la reacción de un camarada suyo, herido en el sitio del Alcázar de Toledo, cuando un cirujano le comunicó que iba a amputarle el brazo izquierdo: "Si es el izquierdo, no me importa que lo corte".*

Fernando Giobelina, *Sentido y Orden*

A lo largo de este estudio hemos definido dos estilos de arte rupestre grabados en rocas al aire libre. Dichos estilos se encuadran con sendos ámbitos cronológicos, el más antiguo podría enmarcarse entre el Neolítico Final o Bronce Inicial y Primera Edad del Hierro, en todo caso podríamos poner como fechas extremas entre el 3000 y 500 a. C., y que se corresponden a grandes rasgos, aunque con significativas diferencias, con el denominado por otros autores como Grupo Galaico de Arte Rupestre y que he preferido llamar Estilo Atlántico y, otro correspondiente a un horizonte más tardío que he denominado Estilo Esquemático Atlántico, que como fechas máximas estaría encuadrado entre el 500/400 a. C. y el cambio de Era o el fin del poblamiento de los castros, en torno al siglo III d. C.

Durante el desarrollo de los diferentes apartados se han ido definiendo las características de ambos estilos, el modelo de emplazamiento y las razones por las que los ubicábamos en uno u otro marco cronológico. En el presente capítulo se procederá al análisis comparativo entre ambos estilos con el fin de definir qué aspectos los separan y cuáles les unen. Cabe esperar que ambos estilos posean muchos puntos de contacto, especialmente porque, aunque pertenezcan a culturas diferentes, ambos tipos de sociedades, se corresponden con comunidades que se desarrollaron con posterioridad al Neolítico Pleno, sociedades con mayor o menor grado de complejidad y jerarquización. Pero en el presente capítulo vamos a centrarnos, especialmente, en aquellas características que diferencian a ambos estilos, ya que, los aspectos generales que le son comunes a este tipo de sociedades, ya han sido esbozadas en el Capítulo 1, por otra parte, una de las pretensiones que se evidencian en las siguientes líneas es definir qué cambios se pudieron haber producido entre el arte rupestre de la Edad del Bronce y Hierro I y la del Hierro II y por lo tanto, de qué modo dichas transformaciones son un reflejo de cambios socioculturales. De este modo también se tratará de retomar el objetivo vertebrador y fundamental de esta tesis y que se concreta en

tratar de observar de qué forma la cultura, la sociedad y en definitiva, parafraseando a Prieto Martínez (1998: 67), el sistema de saber-poder se materializan y se expresan a través de los grabados rupestres. También debo aclarar que las características definitorias que se expresen serán siempre en términos relativos, es decir, fruto de la comparación entre ambos estilos, si decimos que un panel es dinámico frente a otro que podemos considerar estático, esto no significa que lo sean en términos absolutos, sino que uno es más estático o dinámico que aquel con el que lo comparamos.

Para el análisis comparativo seguiremos el mismo orden que establecimos para el estudio de cada uno de los estilos. De este modo, empezaremos aludiendo se forma sintética, a los aspectos formales que caracterizan a los diseños grabados, a continuación se compararán ambas formas de construir los paneles, seguidamente abordaremos los dos modelos de emplazamiento y la construcción de los espacios rituales de las estaciones, para finalizar con la distribución comarcal y regional de las estaciones.

En una última instancia se tratará de ver en qué medida ambos estilos son compatibles con un determinado sistema sociocultural y por lo tanto con una forma concreta de concebir el paisaje, el espacio y la sociedad.

#### 1. LOS DISEÑOS GRABADOS

En cuanto a los elementos formales básicos que configuran los diseños geométricos en los dos grupos las diferencias son mínimas, dichos elementos son los mismos para ambos estilos, es decir, el punto, la línea y el círculo, lo cual es bastante explicable, ya que son éstos los elementos que configuran la práctica totalidad de las figuras geométricas conocidas. Donde radica la diferencia es en la forma de combinar dichos elementos para crear motivos.

Todos los diseños del Estilo Atlántico (EA) poseen espacio interno, lo cual implica que el punto y la línea no pueden formar por sí mismos o combinados entre sí

ningún motivo, en otras palabras, para generar un diseño geométrico es necesaria la presencia del círculo<sup>166</sup>. Por otra parte, todos los elementos formales básicos han de disponerse en torno a un punto central, por lo que se evitan las líneas paralelas o elementos del tipo escaleriforme o las figuras reticuladas, por poner algunos ejemplos<sup>167</sup>. En cambio en los diseños Esquemático Atlánticos (EEA), la línea sí genera por sí misma diseños, es posible encontrar figuras reticuladas, rectángulos divididos por líneas paralelas o cruciformes.

Así en los motivos geométricos del EA participa siempre la figura del círculo: círculos simples con cazoleta central, círculos concéntricos, círculos con cazoletas en su interior, combinaciones circulares diversas con apéndices lineales y/o con cazoletas asociadas. Por otra parte en el EEA los motivos abstractos son: círculos simples con o sin cazoleta central, herraduras, círculos divididos en dos o cuatro partes (o cruces inscritas), cuadrados divididos en dos o en cuatro, reticulados, etc. De forma sintética, se puede afirmar que el EA posee menos diseños pero más variedad formal dentro de los mismos, y que en el EEA existe un mayor número de diseños pero una variedad formal más reducida.

Respecto a los motivos figurativos podemos establecer una división entre representaciones de objetos y representaciones de la naturaleza. En el EA todos los diseños figurativos poseen espacio interno, se representan, mayoritariamente imágenes de la naturaleza (cuadrúpedos principalmente), aunque también hay representaciones humanas y de artefactos; la particularidad que presentan los artefactos, especialmente armas, es que el tipo de figuración puede ser calificada de naturalista si observamos el grado de detalle con el que son grabadas; en definitiva, mientras la naturaleza aparece de forma estilizada, los artefactos son naturalistas. La técnica de grabado es a base de surcos simples y el uso del vaciado es excepcional. En cambio en el EEA todos los motivos figurativos, que por el momento podemos encuadrar dentro de este estilo, son representaciones humanas; por otra parte, en este momento la técnica del rebaje o vaciado se usa con más frecuencia, especialmente en los petroglifos principales de cada estación. Sustancialmente las características que mejor definen los motivos del EA son: que todos los motivos poseen espacio interno, en el diseño de todos los motivos geométricos participa el círculo, gran variedad y complejidad formal de los diseños, los motivos figurativos representan elementos de la cultura material y de la naturaleza, aunque las figuraciones de elementos artificiales es

más fidedigna. Por otra parte, los aspectos formales que mejor definen los motivos de EEA es que pueden poseer o no espacio interno, en el diseño de los motivos geométricos participan el círculo y la línea, bien combinados entre sí, bien por separado, escasa variedad formal entre los motivos y simpleza estructural, los diseños figurativos representan elementos de la cultura material, figuras humanas, pero no elementos de la naturaleza. En definitiva, existe una rigidez mayor en la configuración de los diseños del EEA, aunque en el EA el número de diseños es reducido y las variantes que poseen son muy numerosas.

## 2. EL PANEL

En el EA se seleccionan superficies horizontales o levemente inclinadas en términos generales, aunque existen algunos soportes muy inclinados. La forma del soporte participa en la construcción del panel, bien para configurar algunos diseños concretos, bien para generar un espacio tridimensional en la composición general del panel. En cambio en el EEA las superficies grabadas pueden ser también horizontales, pero son frecuentes las de fuerte inclinación así como los soportes verticales. Tanto en la configuración del panel como en la de las figuras, el soporte es neutro, nunca forman parte del diseño del grabado, por ello se buscan superficies lisas y libres de protuberancias.

En relación a la construcción concreta del espacio del panel, en el EA los motivos se distribuyen verticalmente por tipos, mientras que su disposición es oblicua<sup>168</sup>. En los paneles complejos existe una figura principal, generalmente más compleja y/o de mayor tamaño en función de la cual se construye el panel. Poseen un punto de vista preferencial. Por otra parte en el EEA, los motivos no presentan una distribución definible, ya que generalmente, los paneles se configuran con un solo tipo de motivo, por esta misma razón no suele existir una figura principal. La disposición de los motivos suele ser aparentemente anárquica y, en paneles situados sobre superficies muy inclinadas, es normalmente reticulada, es decir, que las figuras pueden aparecer alineadas horizontal y/o verticalmente. Pueden tener o no punto de vista preferencial.

En términos generales, los paneles de EA poseen un alto nivel de integración entre las figuras, dicha integración o vínculo se consigue de diversos modos, presentando un reducido espacio de separación, uniéndolas por medio de surcos que suelen partir de la figura principal<sup>169</sup>, leves superposiciones, en el caso de los motivos figurativos participando de la misma escena o por medio de la disposi-

<sup>166</sup> A excepción de los zigzags, motivo muy anecdótico y que, como ya adelantamos en el Capítulo 3, bien podría ser interpretado como un esqueuomorfo, ya que se trata de decoración más propia de las cistas o de la cerámica.

<sup>167</sup> Cuando aparecen este tipo de figuras en los paneles son siempre elementos complementarios de diseños más complejos.

<sup>168</sup> Recuérdese que la diferencia que se establecía entre distribución y disposición. El primer concepto se define como la forma de colocar los motivos en función de su variedad tipológica, y el segundo término hace referencia a la colocación de los motivos del mismo tipo.

<sup>169</sup> La presencia de una figura geométrica más compleja de la cual parten líneas que la unen a las secundarias ya es apuntado por R. Bradley cuando compara los casos de la roca de Laxe dos Cebros, en Galicia (Fentáns) y Old Bewick en Gran Bretaña. (Bradley 1997: 45)

ción en línea recta oblicua, esta forma de integrar la decoración entra en consonancia con la decoración campaniforme, en la que los motivos poseen la misma orientación, reforzando así la continuidad entre ellos por lo que se hace difícil aislarlos (Prieto Martínez 1999). En cambio, en los petroglifos de EEA se tiende a una desintegración del panel, no existe figura principal que sirva como eje, la reiteración del mismo motivo en forma y tamaño ayuda a romper la composición que pierde su centro. Mientras que en el EEA es fácil aislar y delimitar los motivos, [en este particular se encuentran notables paralelismos con la decoración cerámica coetánea (Cobas Fernández y Prieto Martínez 199)] en el EA, en ocasiones los diseños parecen formar un todo integrado. Sintéticamente, se puede afirmar que en el EA existe una preponderancia del panel sobre cada uno de los motivos concretos que quedan mimetizados en el conjunto, en cambio, en el EEA el motivo predomina sobre el panel, por lo que es fácil aislar cada diseño del que se compone el panel.

amos decir que metafóricamente, en la separación estética entre el panel (elemento artificial) y el soporte (elemento natural), ya que éste no interviene en las composiciones, se pierde ese valor topográfico que parecían tener las rocas en el EA. Aunque es necesario mencionar algunos casos en los que elementos naturales ajenos al soporte, parecen participar en la composición; me refiero a los casos en los que algunas rocas están permanentemente regadas por pequeñas corrientes de agua<sup>170</sup>.

En cuanto a la composición de los paneles, en el EEA existe cierta desintegración o desconexión entre los diseños y surge, por así decirlo, una individualización de los motivos que cobran protagonismo en detrimento del conjunto de la composición. Dicha desintegración genera un espacio uniforme que en algunos paneles, como los formados exclusivamente por cazoletas o por la reiteración de cruces inscritas con el mismo tamaño y forma, podríamos calificar de estático. Frente a un espacio dinámico en el EA, que se consigue con la presencia de líneas si-

	Estilo Atlántico	Esquemático Atlántico
Elementos formales básicos	Punto, línea y círculo. Se disponen en torno a un punto central.	Punto, línea y círculo. No siempre se disponen en torno a un punto central.
Técnica	Grabado simple y ocasionalmente rebaje.	Grabado simple, rebaje, vaciado.
Diseños	La figura representada es la contenida entre los surcos. Las líneas no forman parte del dibujo, sino que lo delimitan.	Los surcos forman parte de los diseños. Identificación entre surco y figura.
Diseños geométricos	Participan siempre figuras circulares.	Formados por círculos y/o líneas.
Diseños figurativos	Objetos de la cultura y de la naturaleza. Las figuras humanas son secundarias.	No representan elementos de la naturaleza y sí de la cultura. La figura humana cobra protagonismo.
Variedad formal de los motivos	Abundancia de formas derivadas.	Reducida. Reiteración del mismo diseño.
Forma de representar	Objetos artificiales: naturalista. Elementos de la Naturaleza: estilizados. Figura humana: esquemática	Elementos de la Naturaleza: inexistentes. Figura humana: estilizada.
Soporte	Horizontal o inclinado. El soporte participa en la composición.	Horizontal, inclinado y vertical. Separación formal entre grabado y soporte.
Distribución de los motivos	Vertical	No hay distribución definida.
Disposición de los motivos	Oblicua. Figura principal.	Anárquica o reticulada. No existe figura principal.
Composición del panel	Panel integrado. Predominio del conjunto del panel sobre el motivo.	Desintegración del panel. Predominio del motivo particular sobre el panel.

Resumiendo, podemos decir, que con la introducción del EEA se producen cambios sustanciales; aumenta el número de tipos de diseños aunque las variantes o figuras derivadas de los mismos disminuye, es decir, existe cierta rigidez formal en cada uno de los motivos. En el EEA existen, asimismo, más técnicas de grabado. En lo que a los motivos figurativos se refiere, no existen representaciones claras de elementos de la naturaleza. Este aparente *distanciamiento* de la naturaleza se observa, podrí-

nuosas que conducen la mirada desde la figura principal hacia las secundarias o con la disposición oblicua de los diseños en los paneles figurativos.

### 3. LA ESTACIÓN

La roca grabada, aunque es espacio construido y espacio representado, participa más de la segunda cualidad que de la primera, ya que es un objeto exterior al sujeto que lo

<sup>170</sup> Esta es una particularidad que se observa con mucha frecuencia en los petroglifos escandinavos, donde paneles con barcos y cruces inscritas son bañados por corrientes de agua.

contempla, es decir, el panel se contempla más como representación del Paisaje que como Paisaje en sí mismo, aunque en realidad es ambas cosas. En cambio la estación o un conjunto de petroglifos, aunque también representa, sobre todo es un espacio que el sujeto puede recorrer y formar parte del mismo. Por esta razón la división que se hace entre el petroglifo y su entorno dista de ser una clasificación meramente arbitraria. Por lo tanto, a la hora de analizar el paisaje definido por un conjunto de rocas grabadas, entran en juego otros aspectos a tener en cuenta, como por ejemplo de qué forma se delimita una zona determinada o de qué forma podemos desplazarnos por ella.

Entre el espacio del panel y el de la estación se produce un cambio sustancial. Para comparar el espacio de las estaciones, se recurrirá al mismo procedimiento seguido hasta el momento y que consistía en dividir el espacio en función de tres elementos fundamentales: los límites, los accesos y el centro o centros del mismo. En las estaciones de EA habíamos visto como el espacio estaba formado por varios lugares nodales, definidos éstos por una mayor presencia y una mayor complejidad de los petroglifos, dichos lugares se comunicaban mediante líneas de tránsito marcadas por petroglifos sencillos y sólo en algunos casos el conjunto de la estación se delimitaba con petroglifos con combinaciones circulares como motivo único. En los casos estudiados: Caneda-Fentáns, Tourón, Rianxo y Amoedo; los puntos nodales eran cuencas rodeadas por petroglifos, es decir, que el centro real de dichos puntos estaba vacío de grabados, no eran pues estructuras artificiales sino formaciones naturales, los petroglifos no ocupan el centro sino que éste es delimitado. Los límites de las estaciones sólo aparecían marcados con cierta claridad en Caneda-Fentáns, más bien la delimitación se hace aprovechando la orografía de la zona que fragmenta la visibilidad desde el sitio. Resumiendo, podemos decir, que la estación rupestre de EA está fuertemente condicionada por la orografía natural del terreno sobre el que se asienta, que el desplazamiento lo determinan las condiciones del relieve, que los puntos nodales son formas naturales y que para comprender el espacio de la estación es imprescindible el movimiento. No existe un centro único, sino que en los cuatro casos estudiados, son dos los puntos nodales y de análoga complejidad, es decir, es un espacio bipolar, en el que el movimiento es traslativo, se va de un punto nodal a otro, desplazando de este modo, el centro de la estación en función de nuestro movimiento. En definitiva el espacio construido en el EA es dinámico y fuertemente condicionado por las formas orográficas.

Por otro lado, tenemos las estaciones de EEA. Generalmente se ubican en un llano en altura, es decir, se busca un espacio más diáfano, que no es necesario recorrer para contemplarlo en su totalidad, frente a lo opaco de los límites que imponían los cerros que marcaban las estaciones de EA, en la EEA los límites los marcan peñascos con cazoletas situados en las rupturas de pendiente. Cada una de las partes en las que dividíamos el espacio de la es-

tación, se define por un tipo de diseño distinto con un soporte diferente. En los conjuntos de EEA se define con claridad un lugar central o principal ocupado por un petroglifo o estructura, que se distinguía de los restantes por poseer diseños singulares, realizados con una técnica diferente, el vaciado, y generalmente poseían paneles más complejos. Por otro lado, el petroglifo principal se distinguía de los restantes por su emplazamiento, que bien se encontraba en el centro de la estación, bien en una posición destacada. Al conjunto de petroglifos se accede por un camino marcado por rocas con un tipo de grabado muy concreto: las cruces inscritas. Sintetizando podemos decir, que las estaciones de arte rupestre de EEA son lugares delimitados con estructuras artificiales, que el centro es otra estructura artificial, aunque se sustente sobre una roca natural y que la vía de acceso está perfectamente demarcada y que conduce desde el exterior del sitio hacia su centro. Por otra parte, podemos decir que existe una especialización muy clara de los motivos, ya que, en función de la tipología de la decoración marcan uno u otro lugar, esta especialización de la decoración se acentúa con la diferentes técnicas empleadas para su ejecución, asimismo es un espacio *jerarquizado*, donde existe un petroglifo que destaca sobre el resto y que ocupa un lugar preeminente. Es también un espacio más estático, donde el movimiento es centrípeto, es decir, desde fuera de la estación hacia su centro.

En la siguiente tabla se sintetizan las características de ambos tipos de estaciones:

Estilo Atlántico	Estilo Esquemático Atlántico
El relieve interviene en la configuración del espacio.	El relieve apenas interviene en la configuración del espacio.
Espacio dinámico. Movimiento traslativo.	Espacio estático. Movimiento centrípeto.
Espacio compartimentado.	Espacio único.
Límites naturales o poco artificializados.	Límites artificializados.
Petroglifos no especializados	Petroglifos especializados.
Bipolaridad	Centralidad.
Centro definido por un lugar natural.	Centro ocupado por una estructura artificial
Espacio segmentado.	Espacio jerarquizado.

Del análisis de las características que definen estos dos tipos de estaciones, es posible derivar observaciones que hacen referencia a dos tipos de sociedades que se corresponden con dos tipos de concepciones del espacio distintas. Frente al EA en el que el relieve natural contribuye a la configuración del espacio de la estación, tenemos los conjuntos de EEA en los que se buscan áreas llanas con una posible intención de reducir los condicionantes naturales. Frente a un espacio segmentado y móvil y con varios centros organizadores en EA, tenemos lugares con un espacio unificado, estático, especializado, jerarquizado y organizado en función de un único eje.



## 4. CORRESPONDENCIAS EN EL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ATLÁNTICO

Para ayudar a comprender mejor qué cambios tienen lugar en la concepción del paisaje y del espacio en general entre el EA y el EAA, me centraré en aquellos aspectos que diferencian a ambos estilos de arte rupestre y que, como vimos anteriormente, es posible interpretar en clave de compatibilidad de códigos que, siguiendo principios teóricos estructuralistas, es posible advertir que los distintos ámbitos de una cultura material, y en este caso los petroglifos, serían un reflejo de la estructura que rige el pensamiento, las relaciones sociales y la producción material.

### 4.1. INTEGRACIÓN ENTRE CULTURA Y NATURALEZA

En el EAA, podemos definir algunos de los principios estructurales básicos que rigen las concepciones espaciales en este momento de la prehistoria reciente. Quizás la correspondencia más clara entre los petroglifos y las estaciones es la relación entre los elementos naturales y los artificiales, que según en qué escala nos movamos, es el soporte pétreo frente a los grabados o el terreno en el que se asientan frente a los petroglifos. Cuando hablamos de la relación entre los objetos culturales y los naturales hablamos también de la relación que se mantiene entre la sociedad y la naturaleza, ya que ésta condiciona a aquella. Al principio de este estudio y concretamente en el Capítulo 1 en el apartado titulado *Arte Rupestre y Espacio*, hacía mención a la obra de Criado Boado *Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje* (1993), donde se describían las diferentes actitudes de la sociedad ante el espacio y la naturaleza, en ese mismo apartado comentaba que a la “actitud pasiva” propia de comunidades cazadoras-recolectoras le sucedía una “actitud participativa” que daba paso al paisaje domesticado. También se aludió a que el arte rupestre, y para nuestro caso el de la Edad del Bronce, funcionaba como factor activo en la construcción del paisaje en este tipo de sociedades situadas entre los primeros agricultores y las sociedades estatales o protoestatales.

Esta misma actitud participativa con respecto a la naturaleza es observable en el arte rupestre de EA, ya que el soporte natural no es transformado por el artista, en realidad una roca grabada es un objeto que participa de la naturaleza y de la cultura a un mismo tiempo, podemos decir que se trata de un elemento natural al que, por medio de una leve transformación, se le añade una estructura artificial. Existe una compenetración entre ambas esferas, las formas naturales de la roca participan en la configuración del espacio del panel. Hemos visto como en ocasiones la forma de la roca parece representar la topografía de la zona en la que se halla, en los paneles figurativos los ciervos parecen subir por la *ladera* de la roca, las

piletas naturales se asocian estrechamente a los círculos concéntricos e incluso en ocasiones las protuberancias del soporte sirven para alojar figuras consiguiendo un efecto de tridimensionalidad.

Por otra parte en los conjuntos de petroglifos se observa el mismo fenómeno. Las estaciones se adaptan a la fisiografía del terreno, de hecho ésta se usa para segmentar el espacio, los petroglifos rodean cubetas y se disponen a lo largo de líneas de tránsito naturales. Estamos, por lo tanto ante el mismo tipo de relación entre elementos naturales y artificiales.

### 4.2. ESPACIO DINÁMICO

Otras de las concurrencias entre panel y estación es el movimiento. Este aspecto, sin duda es más claro en las estaciones con petroglifos donde se representaban escenas de caza, en su momento planteábamos como hipótesis, la posibilidad de que en algunos petroglifos con iconografías relativas a la caza estuviesen representando estrategias cinegéticas que empezasen en una cuenca y que terminasen en otra próxima. En todo caso, parece que para comprender este tipo de conjuntos de grabados es necesario recorrer cierta distancia. Por otra parte, en la mayoría de las estaciones de EA el movimiento es algo patente, las rocas se distribuyen a lo largo de vías de tránsito, en ocasiones los motivos van cambiando de ubicación en el panel en función de su emplazamiento y en casi todos los casos, especialmente en los grandes conjuntos, es necesario el desplazamiento para comprender la distribución de los petroglifos, precisamente debido a que se trata de un espacio dividido visualmente.

Por otro lado en los paneles, es la presencia de un centro compositivo o figura principal, generalmente ubicada en un lateral de la roca, uno de los recursos empleados para generar movimiento. Asimismo, la presencia de líneas que parten de dicha figura principal hacia las secundarias o las representaciones faunísticas, contribuyen de forma clara para lograr tal efecto. El panel de EA nos obliga a conducir la mirada de un lado a otro de la composición y, en la mayoría de los casos, dicho movimiento visual va desde un ángulo inferior hacia el ángulo superior del lado opuesto, es decir, lo que en su momento se denominó disposición oblicua de los motivos, que cuando contamos con la presencia de varios diseños diferentes se conjugaba con la distribución vertical de los mismos.

Estamos, por lo tanto, ante un estilo de arte que concibe el paisaje como un espacio secuencial, con un centro traslativo y desplazable. Un buen ejemplo de una representación secuencial del espacio es un mapa del siglo XVIII realizado por un indio catawba en Carolina del Sur<sup>171</sup>, en él se puede ver una composición similar a la de los petroglifos gallegos de EA, este aire de familiaridad,

<sup>171</sup> Mapa publicado en el Atlas de las Grandes Exploraciones (VAA. 1995:82).

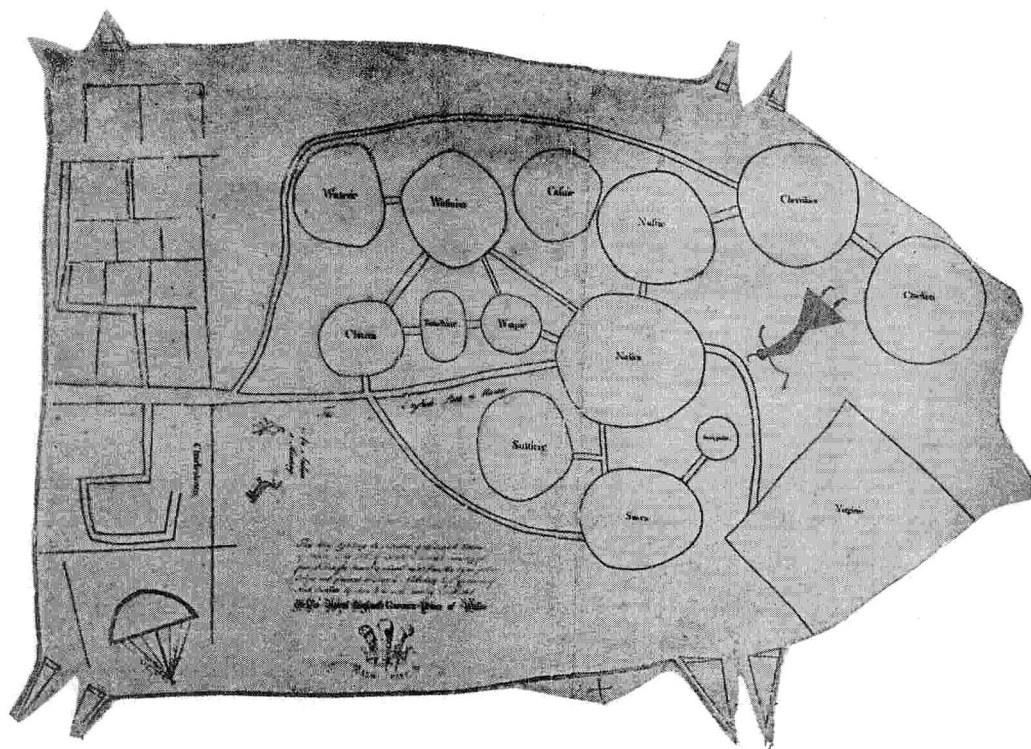


Fig. 9.1. Mapa catawba sobre una piel de ciervo. Ejemplo de representación secuencial del espacio.

muy posiblemente sea debido a que ambas culturas comparten una concepción del paisaje similar, donde el espacio es algo vivido y cobra su auténtico sentido al desplazarse sobre él, el movimiento se expresa con líneas y los lugares de parada con círculos, porque es así como se perciben los lugares cuando el observador gira sobre sí mismo. Del mismo modo los petroglifos de EA representan, sino un espacio físico, sí al menos un espacio conceptual donde el paisaje no es uniforme, sino que se define por la visibilidad y por las posibilidades de movimiento a través de él. Podríamos decir que se trasluce el mismo tipo de paisaje que configuran los territorios y los poblados del Neolítico Final y de la Edad del Bronce, con asentamientos no sedentarios, que cambian de ubicación cada cierto tiempo y que se sitúan en función de su proximidad a recursos muy localizados: brañas y llanos cultivables, líneas de tránsito... El espacio doméstico de la Edad del Bronce se sitúa en función del tránsito natural, en la época siguiente, con los asentamientos estables, será el tránsito el que estará condicionado por los poblados.

#### 4.3. ESPACIO INTEGRADO

Pero aquí nos encontramos con una aparente contradicción, mientras la estación se caracteriza por la ausencia de un centro claro, en el panel ocurre justo lo contrario. En relación a esto hay que aclarar que el centro compositivo de los paneles lo ocupa una figura que no se diferencia de las demás en términos cualitativos, sino en términos cuantita-

tivos, es decir, la única diferencia entre la figura principal y las demás es la mayor complejidad y/o el mayor tamaño, pero tipológicamente es la misma. En todo caso la figura principal se justifica por la presencia de figuras secundarias, es decir, su función es contribuir a la integración del panel, la ausencia de la misma facilitaría el aislamiento de las figuras y por otra parte, la presencia de la figura principal sólo se detecta en los petroglifos centrales, ya que, en los restantes, la integración de los motivos se realiza a través del empleo de líneas comunicantes y cazoletas situadas en los espacios que separan los círculos. En definitiva, tanto en los paneles como en las estaciones, el centro organizador es ambiguo, en las estaciones porque este suele ser doble y por que se emplea la misma técnica de grabado, sólo cierto incremento en el nivel de complejidad diferencia dicho centro del resto de los elementos.

### 5. CORRESPONDENCIAS EN EL ARTE RUPESTRE DE ESTILO ESQUEMÁTICO ATLÁNTICO

Siguiendo el mismo procedimiento empleado para el estudio de las analogías existentes entre las distintas escalas espaciales, continuaremos observando las correlaciones entre aquellos principios formales que consideramos más definitorios en el EEA. Antes de proceder al análisis, es necesario introducir una nota aclaratoria, cuando decimos que en el arte rupestre de EEA existe una separación entre los elementos naturales y los artificiales o que estamos ante un

tipo de espacio estático o con un escaso nivel de integración, no hay que olvidar que las características de los estilos que estamos abordando en este trabajo se definen por oposición entre ambos. Es decir, no cabe duda de que en el arte rupestre de EEA la naturaleza juega un papel fundamental, no en vano las estaciones están fuera del espacio doméstico y los mismos grabados se realizan sobre rocas naturales, así como los componentes formales de este mismo estilo poseen cierto nivel de integración. En definitiva, es necesario aclarar que los siguientes enunciados pueden pecar de excesivos, pero a un mismo tiempo arrojan nitidez a la hora de observar los cambios que se producen entre ambos estilos y formas de concebir el mundo.

### 5.1. SEPARACIÓN ENTRE CULTURA Y NATURALEZA

Hemos visto como en los paneles de EEA el soporte en ningún caso interviene en la configuración de los motivos y como su papel es muy reducido en la construcción del panel. Se buscan superficies lisas y con apenas protuberancias o grietas, en otras palabras, el soporte no es un componente expresivo. En cualquier caso, hay que aclarar que la separación entre elementos naturales y artificiales no es total, ya que el soporte sigue siendo la piedra primitiva sin transformar, pero en relación al estilo anterior parece darse un paso más hacia ese desligamiento entre el componente natural y el artificial.

En las estaciones volvemos a observar una conducta análoga. Son más frecuentes los lugares llanos como A Ferradura, San Martiño o Pedra Fita, aunque también encontramos zonas de relieve más irregular, pero sin duda la forma del terreno no es tan determinante como en el periodo anterior, de hecho la estructura que regula la distribución de los petroglifos es más regular al no estar tan condicionada por las características naturales de la zona. Las rocas decoradas no se disponen en torno a formas naturales (brañas, lugares de paso...), ya que son los petroglifos los verdaderos elementos vertebradores del espacio. Podríamos decir, que el cambio entre el espacio de EA y de EEA es que en el primer caso el componente artificial es más bien complementario o adjetivo, mientras que en el segundo las estructuras son más sustantivas, son las que construyen y delimitan un espacio que en principio parece ser concebido como neutro.

Esta concepción del espacio se corresponde con una serie de transformaciones que son observables en el registro arqueológico de la Segunda Edad del Hierro. El asentamiento fortificado y la aparición de campos de cultivo permanentes suponen un cambio sustancial en el paisaje con respecto a épocas anteriores. En el paisaje de la Segunda Edad del Hierro la forma construida más destacada es el castro, las estructuras artificiales cobran protagonismo en detrimento del relieve natural del emplazamiento, la presencia de murallas condicionan la visibilidad desde el interior y desde el exterior de la fortificación. Es la progresiva separación entre naturaleza y cultura la que

permite que aquella sea dominada por ésta, ya que, la sociedad, paulatinamente, empieza a verse como un agente transformador del medio, que empieza a concebirlo como imperfecto. En el espacio ritual, obviamente el nivel de artificialización no es el mismo que en el ámbito doméstico, ya que, quizás debido a su situación en el umbral entre el espacio domesticado (el valle) y el espacio salvaje (la sierra) participa de ambos ambientes.

### 5.2. ESPACIO ESTÁTICO

La construcción de los paneles con motivos de formas y tamaños similares, cuando no prácticamente idénticos, genera un espacio sin una orientación dominante, un espacio liso y geométrico o lo que me permito llamar un espacio *estático*. Al menos en los petroglifos de cruces inscritas y de cazoletas, la decoración apenas cambia en sentido horizontal o vertical o entre el centro y la periferia.

Dicho estatismo también se consigue en las zonas con arte rupestre, aunque de forma distinta. Sin duda, en las estaciones en este tipo el movimiento está presente, de hecho los petroglifos con cruces inscritas parecen marcar un camino de acceso que desde el exterior del recinto, delimitado con peñascos con cazoletas, se dirige a su interior, pero este movimiento parece estar limitado a ese único recorrido. En las estaciones de EA todo parece estar construido en función de un punto en el que se ubica la roca principal que, una vez alcanzada, es posible observar todo el área con grabados. Independientemente del rito que se llevase a cabo en estos lugares, estamos ante un espacio en el que el movimiento sólo es necesario para el acceso a un punto concreto del recinto y una vez en él, ninguna estructura nos indica que debamos seguir desplazándonos. Algo muy diferente ocurre en las estaciones de EA, en las que para comprenderlas y poder observar todas las rocas es preciso recorrer toda la zona.

Curiosamente, es en este momento cronológico, la Edad del Hierro, cuando los asentamientos se hacen permanentes, o al menos a largo plazo. Los castros ya no buscan una vinculación tan estrecha con las líneas de tránsito locales, la comunicación visual entre los poblados de un mismo valle es directa. En épocas precedentes, los túmulos en el Neolítico y los petroglifos en la Edad del Bronce aparecen ubicados en función del tránsito. Podemos decir que otra de las transformaciones que se producen en la Edad del Hierro y sobre todo en el Hierro II es que el paisaje empieza a ser pensado como algo estático, tal y como así parecen estar reflejando la forma de construir el espacio doméstico y el espacio ritual.

### 5.3. ESCASA INTEGRACIÓN ENTRE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Quizás la característica que mejor distingue visualmente, en una primera aproximación, al EEA con respecto al EA sea la colocación de los motivos en el panel. Si en el EA

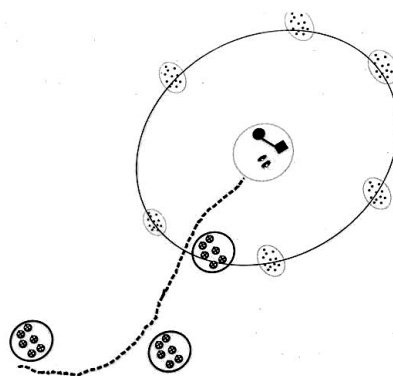


en ocasiones era difícil aislar los diseños grabados, en el EEA ocurre lo contrario debido a la clara separación existente entre ellos. La tangencialidad entre grabados y la presencia de surcos que comunican figuras es casi inexistente. Parece que la intención del grabador es destacar el elemento decorativo sobre el conjunto del panel. Si a esto añadimos la desaparición de la figura principal, que en el EA funcionaba como centro compositivo, podemos afirmar que en las insculturas del EEA asistimos a cierta desintegración del panel. Esto no quiere decir que los paneles no constituyan un todo coherente o que formen composición sino que las figuras se desvinculan unas de otras y se individualizan.

En las estaciones rupestres correspondientes al mismo estilo ocurre algo similar. Podemos decir, que tiene lugar una especialización temática en cada tipo de panel. Es decir, según la función que desempeña cada petroglifo sea esta delimitadora del recinto, indicadora del acceso o piedra principal, le corresponde un tipo de decoración determinada, una forma del soporte y una técnica de grabado diferente. De hecho, sólo la reiteración en las distintas zonas de la misma estructura espacial posibilitó descubrir que estos tres tipos de petroglifos, tan diferentes, formaban parte de un mismo conjunto. Sintetizando, el espacio de las estaciones de la Edad del Hierro se segmenta con más claridad que en épocas anteriores, también se especializa con más nitidez, por lo que es relativamente fácil aislar cada una de sus partes, tanto en los paneles como en los conjuntos de petroglifos. Dicha especialización parece venir acompañada de una, al menos aparente, jerarquización reflejada en la distribución de los petroglifos y en la decoración de los mismos, ya que, las que denominamos como rocas principales, poseen un emplazamiento destacado, una mayor cantidad y variedad de motivos y un incremento en la inversión de trabajo en su decoración.

La subdivisión y parcelación del espacio en la Segunda Edad del Hierro se refleja también en otros ámbitos de la cultura material. Así, en la cerámica la decoración se compartimenta (Cobas Fernández, Criado Boado y Prieto Martínez 1998), cada uno de los motivos puede aislarse sin que la composición pierda aparentemente sentido (Cobas Fernández 1997); en el asentamiento doméstico destaca el marcado individualismo de las viviendas, que nunca comparten muros unas con otras y, es muy posible, tal y como apunta Parcero Oubiña (2000), que se den signos de jerarquización entre castros a juzgar por las diferencias en el emplazamiento entre poblados probablemente coetáneos.

Resumiendo lo dicho en este capítulo, podemos observar que se advierten ciertos paralelismos entre cultura, sociedad y arte rupestre. A medida que vamos definiendo a grandes rasgos las principales líneas de fuerza que rigen la construcción del arte rupestre, vemos como existe una cultura en la Edad del Bronce y Hierro I donde, aunque parece constatarse cierta separación entre cultura y natura-



9.2. Esquema ideal de una estación de Estilo Esquemático Atlántica.

leza, ésta no es tan nítida como la que se refleja en el Hierro II, momento en el que el paisaje sufre una transformación sustancial de la que son observables algunos de sus efectos incluso en la actualidad (desmontes, aterrazamientos, etc.), (Parcero Oubiña 2000).

En segundo lugar encontramos un espacio dinámico en la Edad del Bronce y Hierro I frente a un espacio estático en la del Hierro II. Desconocemos en realidad cual es la causa de este cambio en la forma de construir el espacio, pero es posible que guarde algún tipo de conexión con la definitiva sedentarización del asentamiento en Época Castrexa. Es probable que el cambio que se produce con el abandono de la vida semiitinerante y la adopción de la sedentaria obedezca al mismo proceso que paralelamente va transformando la manera de construir el espacio rupestre.

En tercer lugar, se ha observado un espacio integrado en la Edad del Bronce y Hierro I, frente a una escasa integración y especialización de los espacios en el Hierro II. Este mismo contraste parece darse entre la decoración cerámica campaniforme y castrexa, como muestra de ella podemos citar la publicación de Cobas Fernández y Prieto Martínez (1998: 160) " ...Sin embargo, la mayor diferencia se encuentra en la distribución de la decoración y su relación con el perfil del cacharro, destacando el carácter unificador de la decoración en el conjunto del cacharro existente en la Edad del Bronce frente al carácter divisor en la Edad del Hierro". Un contraste similar se podría encontrar entre el espacio doméstico de la Edad del Hierro I y la del Hierro II. Tal y como sostiene Parcero Oubiña (2001: 308-34) en el espacio del castro. Tanto en lo que atañe al recinto fortificado como a las construcciones habitacionales, existe un nítido contraste, por un lado en el Hierro I en el que los poblados se estructuran de forma unitaria y las casas carecen de divisiones internas, existe un predominio de espacios comunes y la "ausencia de estructuras individuales (familiares) de almacenamiento". Esta estructuración espacial del poblado castrejo podría ser el producto de una sociedad en la que prima la comunidad sobre el individuo o sobre la familia; frente a una 2ª Edad



del Hierro en la que las unidades familiares parecen cobrar protagonismo en detrimento de la comunidad, como así lo pudieran estar reflejando la división del espacio doméstico, cierto aislamiento de las unidades domésticas con el empleo de muros de cierre, patios internos, este grado de fragmentación en posibles unidades familiares podría suponer “una organización fundamentada en este tipo de grupos familiares” (Parcero Oubiña 2001: 326). Esta oposición entre el Hierro I y el Hierro II basada, entre otros aspectos, en el predominio de lo comunitario frente a la unidad familiar en la primera época, y el predominio de la familia sobre el colectivo con la consiguiente división y especialización del espacio, podría ser interpretado como un fenómeno paralelo que se produce en el arte rupestre al primar el motivo sobre el panel.

A lo largo de este trabajo, se ha comprobado la rentabilidad de la deconstrucción para especificar los componentes formales en los distintos ámbitos de análisis. Así mismo, se ha visto como un estudio comparativo entre dichos componentes podían aportar como resultado la definición de las características básicas que ayudaban a delimitar los estilos de arte rupestre. En un paso ulterior, se fijaron los principios fundamentales que regían la construcción del paisaje, que comparándolos con los paneles, fue posible proponer un modelo estructurador del espacio rupestre. Finalmente, cotejando estos resultados con los obtenidos en otros campos de estudio como la cerámica, el espacio doméstico y el paisaje, podría abrirse una vía de investigación con una potencialidad por ahora imposible de precisar, pero que se augura muy productiva.

## PARTE VI. Las otras artes rupestres

197

2007

Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio, 38

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

*Foi decorrendo o verán. O sol, esquerdeando tódolos serán  
unha miguiña, foi procurando a cova do poñente, dende o Suído  
cara ó Faro.*

Ramón Otero Pedrayo. *Os camiños da vida.*

En las anteriores líneas, han quedado apuntadas las posibles correspondencias entre los distintos ámbitos de análisis formal, desde el interior del panel hasta los conjuntos de petroglifos o estaciones. Por otra parte, se han esbozado algunos paralelismos entre las formas de concebir el espacio en el arte rupestre y en otros aspectos materiales de las culturas desarrolladas en Galicia en la Prehistoria Reciente y Protohistoria.

Por otra parte, a lo largo del presente trabajo, desde los elementos formales básicos hasta la distribución de las rocas grabadas a escala comarcal, se han definido buena parte de las características que permiten diferenciar y delimitar dos estilos de arte grabado en roca. Soy consciente de que, quedan cuestiones por solventar e incluso muchas ni siquiera han sido planteadas, ciertamente lo por resolver es más que lo resuelto y será labor de futuros trabajos el seguir detallando aspectos definitorios en ambos estilos; por otra parte y a buen seguro, se corregirán y cambiarán cosas que aquí se han dado por ciertas, aunque en cualquier caso considero que, las conclusiones que en este trabajo se han ido extrayendo están basadas en la información disponible hasta la fecha, información que sin duda se incrementará con el curso de las diferentes investigaciones. Pero de lo que sí podemos estar seguros es de que, una vez delimitados con mayor o menor precisión los estilos de arte rupestre, existen grupos de petroglifos cuyas características no se corresponden con las definidas para los estilos conocidos. En el siguiente apartado nos referiremos a algunos de estos grabados en una aproximación esbozada, ya que el nivel de documentación disponible es todavía escaso, especialmente debido a su poca representatividad en el corpus del arte rupestre del Noroeste Peninsular. Aunque en algunos casos podemos atrevernos a plantear alguna propuesta o al menos el camino a seguir en futuros trabajos, como es el caso de los petroglifos asociados a túmulos o grabados medievales, presentaremos otros paneles que por su excepcionalidad no es posible siquiera aventurar una hipótesis sobre su cronología<sup>172</sup>.

Empezaré entonces por aquellos grabados mejor documentados, es decir, por aquellos que gracias a su contexto arqueológico recurrente, ofrecen menos dudas

sobre su adscripción cultural, a continuación se describirán los más problemáticos, empezando por los motivos regulares, es decir, aquellos que presentan una forma definida dividiéndolos en abstractos, como las figuras tipo ballesta (aunque como hemos dicho es muy probable su adscripción medieval), y en figurativos que básicamente son antropomorfos y zoomorfos. Terminaremos con la introducción de los grabados irregulares, que por regla general suelen estar formados por surcos lineales.

### 1. GRABADOS AL AIRE LIBRE ASOCIADOS A TÚMULOS

La posibilidad de la existencia de petroglifos coetáneos a los túmulos neolíticos ya ha sido planteada en trabajos precedentes, de donde destacamos los trabajos de Filgueiras y Rodríguez (1994) y posteriormente por Villoch Vázquez (1995). En dichos trabajos se plantea la posibilidad de que algunas rocas con cazoletas, como motivo único, estén asociados a enterramientos tumulares. En posteriores trabajos, como el realizado durante el seguimiento arqueológico en obras de construcción del gasoducto (Amado Reino et al. 1998 y Martínez López et al. 2000) y en el control arqueológico en parques eólicos, se han ido sucediendo otros hallazgos que permiten consolidar la sospecha de que el vínculo entre determinados grabados al aire libre y los enterramientos de época neolítica no es casual.

Un claro ejemplo de asociación entre petroglifos y túmulos lo tenemos en la zona de Amoedo (Pazos de Borbén), que ya ha sido estudiada en el capítulo dedicado al arte rupestre de Estilo Atlántico. Se trata de una sucesión de cumbres unidas por dorsales de estribación en las que han sido catalogadas 23 construcciones tumulares, que en este sector se distribuyen a lo largo de unos cinco kilómetros. Las mámoas de ubican en las cumbres y en los relanos de las dorsales de estribación, pero los petroglifos asociados a estas construcciones no se distribuyen de la misma forma, sino que sólo acompañan a cierto número de construcciones funerarias. Los túmulos con petroglifos asociados se sitúan en las áreas más bajas de la necrópolis, concretamente en los lugares de Chan de Espiñeira y Monte Taxugueiras. La estación de Chan de Espiñeiras

<sup>172</sup> Por otra parte obviaremos aquellos grabados de clara adscripción moderna o medieval o petroglifos de término como pueden ser algunas rocas en las que aparecen grabadas, por ejemplo, las iniciales de dos términos territoriales actuales o construcciones o objetos de clara adscripción histórica.

está constituida por seis petroglifos con cazoletas como motivo único, salvo en algunas rocas con algún círculo simple, pequeños surcos irregulares y una figura en phi formada por un pequeño óvalo cruzado por una línea y una séptima roca con un reticulado. Una de las constantes que se observan en la zona y que se volverá a registrar en otras, es que en todos los casos las cazoletas se sitúan siempre en la parte más alta del soporte y que su diámetro suele ser el doble que el de las cazoletas convencionales asociadas a combinaciones circulares de Estilo Atlántico. Se trata por tanto de grabados de gran sencillez, donde, *a priori*, parece existir cierta relación entre la forma de la superficie grabada y la distribución de los motivos, así en aquellas rocas de forma ovoide, las cazoletas forman un solo grupo concentrado en la parte más alta sin mayor ordenamiento, en cambio en las rocas largadas las cazoletas se disponen alineadas paralelamente al eje longitudinal del soporte.

Los tres túmulos de Chan de Espiñeira aparecen alineados a lo largo de un sector de esta pequeña dorsal, asimismo los nueve petroglifos asociados forman grupos de tres en torno a los monumentos, que se sitúan en tres rellanos distribuidos a modo de escalones. El túmulo más meridional se encuentra próximo a tres petroglifos situados en el límite del ámbito de visibilidad inmediato del túmulo correspondiente (Fig. 10.1). Esta misma disposición vuelve a encontrarse en el siguiente túmulo que se halla rodeado por otros tres petroglifos con cazoletas y por una cuarta roca con el citado reticulado, situados también en el límite de visibilidad inmediato. Finalmente el túmulo más septentrional presenta una estructuración similar, pero esta vez la visibilidad inmediata se amplía hasta abarcar una cubeta, por lo que dos de los petroglifos se sitúan en una loma situada al lado opuesto de dicha concavidad. En el área de Monte Taxugueiras encontramos un patrón de ubicación muy similar, es decir, un grupo de rocas con cazoletas situadas en la parte superior del soporte, aunque en este caso, al igual que en el túmulo más septentrional de Chan de Espiñeira las cazoletas rodean también una cubeta próxima a los túmulos.

En la zona de Amoedo, como ya dijimos, no todos los túmulos poseen petroglifos con cazoletas en sus inmediaciones, sino sólo aquellos situados en las cercanías de alguna cubeta o braña, parece existir por lo tanto cierto vínculo recurrente entre estos tres elementos túmulos, petroglifos sencillos y cubetas.

Otra zona en la que podemos centrar nuestra atención, aunque también de forma sucinta es la de Torre Mourelle (Avión-Ourense). Se trata de una necrópolis formada por dos túmulos, seis afloramientos de esquisto con cazoletas y dos curiosas estructuras formadas por sendos amontonamientos de piedras de cuarzo blanco sobre afloramientos de esquisto de pequeño y medio tamaño, dando lugar a formas muy semejantes a túmulos cubiertos por una coraza, estas dos estructuras poseen sendos grupos de cazoletas gra-



Fig. 10.1.s Petroglifos con cazoletas (dentro del círculo) y túmulo (indicado con una flecha) en Chan de Espiñeira.



Fig. 10.2. Torre Mourelle. En primer plano roca con cazoletas, al fondo un túmulo se recorta en el horizonte.

badas en una roca de esquisto situada en la parte más alta de los falsos túmulos. De las siete rocas con cazoletas, cinco de ellas parecen guardar una estrecha relación con los estructuras tumulares de la zona. La posible asociación entre petroglifos y túmulos se puede plantear en primer lugar, por la proximidad entre ambos tipos de estructuras, en segundo lugar porque es desde los petroglifos desde donde es posible divisar perfectamente recortado en el horizonte los enterramientos, efecto visual que también se comprobaba en Amoedo; por último hay que tener en cuenta la estrecha similitud existente entre los dos falsos túmulos con cazoletas y las construcciones funerarias neolíticas (Fig. 10.2)

Las dos zonas descritas no son excepciones en el Noroeste Ibérico. Como ya mencionamos anteriormente, otros autores han podido constatar esta relación entre petroglifos con cazoletas y construcciones neolíticas. Precisamente la publicación de un menhir decorado con cazoletas en Riveira (Villoch Vázquez 1998), ha venido a redundar en la más que posible relación entre ciertas cazoletas y el mundo del megalitismo ya que, dicho monumento, presenta una decoración similar a la del menhir de Gargantáns (Moraña-Pontevedra), (Blanco Freijeiro et al. 1964).

Pero muy posiblemente el repertorio decorativo de los petroglifos asociados a túmulos no se agote en las cazoletas. No olvidemos la presencia de herraduras<sup>173</sup> en A

<sup>173</sup> Que a pesar de la sencillez de este motivo es posible diferenciarlo de las herraduras que aparecen en petroglifos de la Edad del Hierro, ya que estas últimas son de forma más circular y suelen presentar un punto en la abertura.

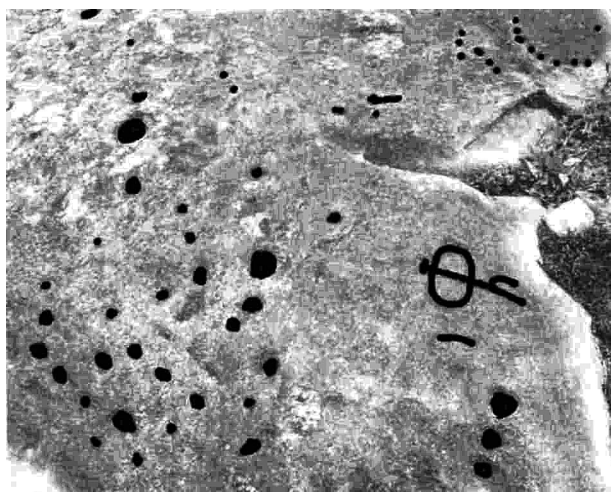


Fig. 10.3. Petroglifo asociado a un túmulo en Tourón (surcos resaltados mediante retoque de la fotografía)

Lapa de Gargantáns o de los círculos simples presentes en algunas rocas de Chan de Espiñeira en Amoedo o del petroglifo con reticulados de la misma zona que guardan cierta semejanza con los grabados de algunos ortostatos de Antelas (Portugal) (Shee 1981). Por último se podría señalar la presencia de otro motivo que, hasta fechas recientes solamente se había registrado en un petroglifo de Chans de Espiñeira, se trata de las figuras en phi, también localizada en una roca con cazoletas situada en las inmediaciones de dos túmulos en Tourón (Pontecaldelas), (Fig. 10.3).

Como hemos podido comprobar, el definir el repertorio de motivos grabados al aire libre asociados a túmulos es por el momento prematuro, a excepción de algunas rocas con cazoletas, pero creo necesario apuntar estas notas que sólo en futuros trabajos será posible ratificar o desmentir.

## 2. GRABADOS DE CRONOLOGÍA INDETERMINADA

Los grabados a los que haremos referencia en este apartado son un conjunto heterogéneo, que tras diversos trabajos de prospección, han ido apareciendo en varias publicaciones o sencillamente han permanecido inéditos hasta el presente. Algunos de estos petroglifos, los menos, podrían ubicarse cronológicamente con cierto margen de dudas, en cambio otros, aunque se podrían buscar algunos paralelismos, sería un tanto forzado deducir de ello una adscripción cultural suficientemente fiable.

En este apartado, se realizará en unos casos un breve estudio y en otros una mera mención a rocas con diversos motivos irregulares, formados, generalmente por líneas entrecruzadas y reticulados. También se presentarán petroglifos con motivos figurativos, tales como cuadrúpedos subnaturalistas, esquemáticos y estilizados, antropomorfos esquemáticos y un tipo de motivo denominado *ballesta* por su similitud con esta arma.

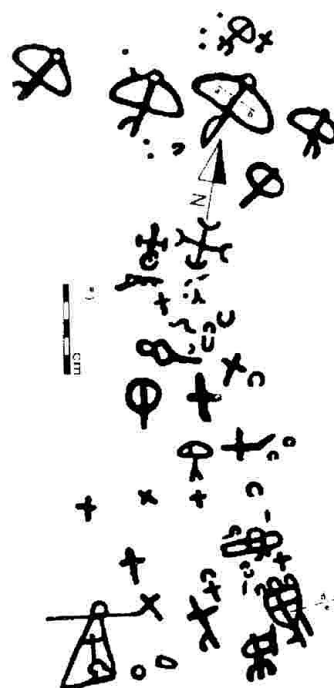


Fig. 10.4. O Esperón según Costas Goberna et. al. (1990)

### 2.1. LAS FIGURAS TIPO BALLESTA

A menudo este diseño ha sido confundido con los llamados antropomorfos o figuras en phi, la diferencia entre estas figuras y las ballestas estriba en que las primeras suelen ser de menor tamaño y están formadas por un pequeño óvalo cruzado por una línea vertical, las escasas representaciones de este motivo aparecen en petroglifos asociados a túmulos; en cambio, la figuras tipo ballesta, está formada por un semicírculo o arco cerrado, cruzado por una línea vertical que suele bifurcarse en su extremo inferior. Existe una tercera figura que puede inducir a confusión y a la que ya hemos aludido en el capítulo dedicado a los petroglifos de Estilo Esquemático Atlántico, está formada por una figura rectangular cruzada por una línea que la divide en dos, preferimos no llamar a este diseño figura en phi, ya que en realidad se trata de una variante de los típicos escaleriformes dobles que, por ejemplo, los podemos encontrar en la zona de Gião en el norte de Portugal.

Es difícil realizar una catalogación de todas aquellas rocas que presentan figuras del tipo ballesta. Pero quizás las más conocidas sean las del petroglifo de O Esperón (Mondariz) (Fig. 10.4) y Pedra Escrita (Oia) publicadas por Costas Goberna (1987) y Costas Goberna y Pereira García (1993) respectivamente. Ya en estas publicaciones se defendía la adscripción medieval de estas representaciones, como dato se aporta la presencia de esta figura en construcciones religiosas de estilo románico, por nuestra parte, también ha sido localizado este diseño en el dintel de una casa, de posible origen medieval, en el ayuntamiento de





Fig. 10.5. Decoración de un dintel de posible adscripción medieval en Friol.

Friol<sup>174</sup> (Fig. 10.5). En principio nos inclinamos a considerar estas figuras como pertenecientes a la Edad Media, especialmente en aquellos casos en los que este diseño posee todos los detalles mencionados. En cualquier caso habría que introducir una nota de cautela con aquellas figuras más sencillas consistentes en un óvalo, un cuadrado o un semi-círculo cruzado por una línea, ya que estas figuras se conocen en paneles de Arte Esquemático de la Meseta, en rocas asociadas a túmulos, etc. Es preciso tener presente que estas figuras en su versión más simple, al igual que ocurre con las cruces o los círculos con radios pueden registrarse en cronologías y estilos muy diversos.

Ignoramos con qué intención se pudieron haber grabado las figuras tipo ballesta en rocas al aire libre. En lo que respecta a las construcciones, muy posiblemente se trate de marcas de cantero, pero no parecen tener la misma finalidad en rocas al aire libre. En los dos casos mencionados se asocian a grabados prehistóricos por lo que es fácil pensar que la intención sea la de cristianizar petroglifos antiguos, pero sin duda este tipo de insculturas requieran un estudio más detenido y pormenorizado.

## 2.2. ZOOMORFOS Y ANTROPOMORFOS ATÍPICOS

Hasta la fecha, sólo han sido objeto de análisis mínimamente sistemático las representaciones de cuadrúpedos en el Estilo Atlántico, este tipo de zoomorfos se caracterizan por su estilización, por poseer espacio interno, por la escasez de detalles anatómicos y por que las líneas que forman las extremidades son una perfecta continuación de los cuartos traseros y delanteros, poseen por lo tanto un alto grado de integración entre las partes que componen estas figuras.

Existen, en cambio, insculturas de zoomorfos que bien no se ajustan del todo a estas características formales y otras que, por otra parte, presentan una serie de particularidades en cuanto a la configuración de los paneles de los que forman parte, al tipo de soporte y al emplazamiento que los distancian definitivamente de los pertenecientes al Estilo Atlántico. Me refiero a un reducido grupo de figuras que, en algunos casos, han sembrado ciertas dudas sobre su cronología, se trata de un número de paneles de aspecto bastante heterogéneo donde el motivo principal son los cuadrúpedos, estos petroglifos son bastante conocidos debido a su peculiaridad dentro del arte rupestre gallego, me refiero a los petroglifos de Os Ballotes (Vilagarcía), Axeitos, Laxe das Cabras (Riveira), Auga dos Cebros (Oia), Lombo da Costa<sup>175</sup> (Cotobade) y Os Campos (Baiona) entre otros.

Dentro de estos petroglifos podemos distinguir dos grupos: cuadrúpedos estilizados anchos y cuadrúpedos esquemáticos.

### 2.2.1. Cuadrúpedos estilizados anchos

Dentro de este grupo cabría separar los zoomorfos de Auga dos Cebros que se aproximan más a un estilo sub-naturalista que a uno estilizado. Por otra parte las representaciones de Os Ballotes, Axeitos y Pedra das Cabras (Fig. 10.6) presentan una serie de características similares que nos permiten hablar de un grupo en cierta medida uniforme, aunque hay que introducir un cautela con los ejemplares de Os Ballotes, que por la profundidad del surco y por el contexto en el que se encuentran, rodeados de motivos de Estilo Atlántico, no sería descartable que se tratase de grabados más o menos recientes y que fuesen realizados con la intención de imitar a los petroglifos más antiguos allí existentes; por otra parte el conjunto de Os Ballotes presenta algunas diferencias con los otros dos petroglifos estilizados anchos.

Por lo tanto, para definir las características de este conjunto tomaremos como base los cinco cuadrúpedos de Pedra das Cabras y Axeitos. Presentan un cuerpo más ancho que los típicos cuadrúpedos de Estilo Atlántico, una línea define un tronco aproximadamente rectangular, el

<sup>174</sup> Información de Cesar Parcero.

<sup>175</sup> Se corresponde con el número XXXV en la nomenclatura de García Alén y Peña Santos (1981: 53).

cuello y la cabeza. Las patas se presentan como apéndices y en ningún caso como una prolongación del resto de las líneas. Las diferencias aludidas pueden parecer motivo excesivo para excluir a los citados cuadrúpedos del Estilo Atlántico, de hecho las disimilitudes van más allá y atañen a varios niveles de análisis.

En primer lugar llama la atención la ausencia de grandes cornamentas en algunos de los animales grabados, sabemos que quizás la mayoría de los cuadrúpedos de Estilo Atlántico también carecen de ella, pero también se ha visto como son muy escasos los paneles en los que al menos uno de los animales no posea unas grandes astas, es decir, la primera característica típica que no cumplen estos paneles es la presencia de al menos un ciervo adulto con cornamenta. Asimismo, y en segundo lugar, se habría comprobado en el estudio del Estilo Atlántico, como también son muy raros los paneles con cuadrúpedos que no comparten panel con motivos geométricos, especialmente combinaciones circulares, algo que ocurre en los casos de Axeitos y Pedra das Cabras. La tercera regularidad del Estilo Atlántico, que no se registra, es que ambas composiciones han sido realizadas sobre superficies verticales, a lo que hay que añadir que son piedras de gran tamaño que imponen la visión y la limitan al mural en el que se hallan, es decir, que el espacio visual que generan es totalmente opaco, lo cual entra en clara contradicción con las características de los petroglifos conocidos hasta la fecha para el Estilo Atlántico. Por último, debemos hacer referencia a la disposición de los motivos; con relación a este aspecto la cosa no está tan clara, ya que en Pedra das Cabras la disposición de los animales es claramente oblicua, mientras que en Axeitos es horizontal.

Respecto al contexto arqueológico en el que aparecen, hay que destacar la peculiaridad de que mientras que los petroglifos de Estilo Atlántico suelen formar grupos de varias rocas grabadas, con distintos motivos, situados en torno a brañas o bien en rocas con amplia visibilidad a larga distancia en posiciones más o menos dominantes, en estos dos atípicos casos las rocas aparecen aisladas, sin otro petroglifo de similares características en las proximidades, en lugares muy discretos, en el caso de Pedra das Cabras se podría decir que está casi oculto y apartado de la líneas de tránsito principales. También debemos destacar la circunstancia de la proximidad entre la construcción megalítica y el hoy desaparecido petroglifo de Axeitos, aunque desconocemos si esta circunstancia es significativa o simplemente aleatoria.

En la siguiente tabla se esquematizan las características que diferencian a los petroglifos del Estilo Atlántico y a los grabados de Axeitos y Pedra das Cabras:

	Axeitos y Laxe das Cabras	Estilo Atlántico
Estilo del zoomorfo	Estilizado ancho	Estilizado
Detalles anatómicos	Patas adosadas	Patas como prolongación del tronco
Motivos asociados	Ninguno	Combinaciones circulares
Soporte	Vertical	Inclinada u horizontal

Teniendo en cuenta estas observaciones, parece que los zoomorfos objeto de este análisis se apartan en cierta medida de los estándares definidos para el Estilo Atlántico, aunque la escasez de representaciones de este tipo de cuadrúpedo no nos permite, por el momento, hablar de un nuevo estilo. Aunque poco a poco se han ido incorporando nuevos casos de cuadrúpedos estilizados anchos, concretamente hemos registrado en Campo Lameiro hasta seis nuevos cuadrúpedos que podrían entrar en este grupo, pero su estudio se encuentra todavía en una fase muy preliminar.

Caso aparte son los cuadrúpedos de O Vilar<sup>176</sup> situado en el sudeste de Galicia en el ayuntamiento de Oia (Fig. 10. 7). Desde su descubrimiento este petroglifo llamó la atención de algunos investigadores por la peculiar forma de representación de los animales y por la presencia de una embarcación en el mismo panel.

Creo que es necesario abordar en primer lugar el tema de la presencia del barco en este petroglifo. Este extraño grabado, que si bien no ofrece dudas de que se trata de una embarcación, su cronología no está del todo clara (Alonso Romero 1993). En primer lugar no es posible asegurar que ciervos y barco hayan sido realizados en la misma época, es cierto que el aspecto del surco es similar, pero esto no garantiza nada acerca de su coetaneidad. Está claro que en la apariencia de la pátina de un surco influye decisivamente la erosión producida con el paso del tiempo, pero no debemos sobrevalorar la precisión que esta circunstancia nos ofrece. Debe tenerse en cuenta que para que dos grabados posean una pátina distinta la diferencia de tiempo entre ambos debe ser notable, esto es posible observarlo, por ejemplo entre petroglifos de la Edad del Bronce y de la Edad Media, ya que entre ambos se supone que han transcurrido un mínimo de 1500 años, de hecho esta diferencia en la pátina es difícil, en ocasiones, de observar incluso entre algunos petroglifos del Bronce y del Hierro. También hay que advertir que cuanto más antiguos son dos grabados diferentes,

<sup>176</sup> Publicado como Laxe do Auga dos Cebros, pero hay que aclarar que este nombre fue puesto por sus descubridores, Costas Goberna y Novoa Álvarez y que no se corresponde con ninguna denominación tradicional.

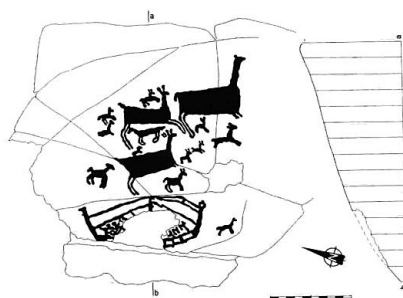


Fig. 10.7. Laxe da Auga dos Cebros (Oia). Según Costas Goberna y Novoa Álvarez (1993).

mayor es la similitud entre el aspecto de sus respectivos surcos, es decir, que valorar la profundidad de un surco como indicador de una cronología relativa sólo es aplicable en petroglifos no excesivamente antiguos y que entre ambas figuras la diferencia en el tiempo sea notable.

No voy a entrar a analizar los criterios técnicos que han llevado a Alonso Romero a considerar que en Auga dos Cebros haya sido grabada una embarcación egipcia (Alonso Romero 1995), especialmente por carecer de los conocimientos suficientes para ello. Si bien es cierto que el barco de Auga dos Cebros se asemeja a barcos egipcios de la IV Dinastía. Pero, considero también muy interesante el tener en cuenta la propuesta de Ruiz-Gálvez (2005) que encuentra paralelos con representaciones de embarcaciones ciertamente muy similares encuadrables en el Heládico reciente, concretamente entre finales del siglo XIII y mediados del XII a. C. (Ruiz-Gálvez 2005: 319)

Respecto a los cuadrúpedos de este mismo petroglifo, es necesario señalar que, definidas las características del Estilo Atlántico y en particular en lo referente a los zoomorfos, no existe ninguna razón para pensar que estos ciervos puedan pertenecer a dicho estilo. Las diferencias entre los cuadrúpedos del citado estilo y los de O Vilar son muy notables. Se trata de representaciones subnaturalistas, con detalles anatómicos inexistentes en el Estilo Atlántico: pecho abultado, cuello de anchura decreciente, patas asimétricas y flexionadas y orejas detalladamente ejecutadas. Respecto a la construcción del panel hay que destacar la inexistencia de motivos que suelen acompañar a los zoomorfos, como son las combinaciones circulares, la ausencia de ciervos macho y no se observa una disposición diagonal de los motivos. También resulta chocante el emplazamiento del petroglifo, en pleno curso de un arroyo, en una zona hundida y semioculta, de visibilidad muy restringida. En principio descartaría que este grabado haya sido hecho por un original artista que pudiese pertenecer a cualquiera de las comunidades responsables de los petroglifos de Estilo Atlántico, estoy de acuerdo con Alcina Franch en que en sociedades pretéritas y ajenas a la cultura occidental la originalidad no es exigida, y de

hecho “la originalidad individual va en detrimento de la claridad” (2004: 46), y es precisamente éste uno de los principios del Estilo Atlántico, que no duda en sacrificar el realismo en beneficio de la claridad.

Es todavía temprano aventurar una posible cronología para estas figuras zoomorfas, pero para orientar futuras investigaciones en este sentido habrá que tener en cuenta que las representaciones subnaturalistas conocidas, como en el Arte Levantino, o de diversas culturas del norte de África, como las pinturas de Tassili o las de Uadi Tanshalt (Libia), suelen corresponderse con sociedades agropastoriles que cabría encuadrarlas genéricamente en culturas de tipo neolítico. No querría caer en presupuestos de corte evolucionista, pero parece existir ciertas coincidencias universales entre el tipo de sociedad y el estilo de arte rupestre, nadie se puede asombrar de que las representaciones naturalistas se correspondan generalmente con sociedades cazadoras-recolectoras (Foz Côa, Altamira, Lascaux, etc.) y que el arte estilizado o esquemático sea más propio de comunidades, que en Europa, encuadramos en un Neolítico avanzado, en la Edad del Bronce y del Hierro, como ocurre en los petroglifos de Val Camónica, de Tanum en Suecia, Mont Bego, Valle de las Maravillas en Francia, etc. (Hygen y Bengtsson 2000). Por ello ha de tenerse en cuenta la similitud de los ciervos de Auga dos Cebros con las representaciones subnaturalistas de Nämforsen en Noruega o el arte rupestre de Namibia, ambas pertenecientes a sociedades de agricultores y pastores primitivos.

### 2.2.2. Antropomorfos y cuadrúpedos esquemáticos

En este apartado abordaremos brevemente aquellos paneles con figuras antropomorfas esquemáticas que se presentan como motivo único o dominante, ya que, antropomorfos esquemáticos también los encontramos en paneles de Estilo Atlántico, pero siempre como complemento de escenas con cuadrúpedos y nunca como motivo principal.

En el análisis de los diseños del Estilo Atlántico se había afirmado que la figura humana no puede ser considerada como un motivo propiamente dicho, ya que siempre aparece como un elemento complementario, en cambio, fuera de este estilo existen varios petroglifos en el Noroeste en los que la figura humana aparece como motivo único o principal. Las razones que nos llevan a no incluir estos paneles dentro del Estilo Atlántico no son únicamente el hecho de que aparezcan como motivo único como veremos más adelante. Aunque son algunos más los paneles con figuras esquemáticas, abordaremos cuatro de ellos que considero como más representativos, se trata de los siguientes petroglifos: Lombo da Costa XXXV<sup>177</sup> (Cotobade), Os Campos (Baiona), A Borna (Moaña) y los petroglifos con antropomorfos de la comarca de Oia (Pontevedra).

<sup>177</sup> Numeración establecida por García Alén y Peña Santos (1980).



Fig. 10.8. Figuras esquemáticas en Lombo da Costa. (García Alén y Peña Santos 1980).



Fig. 10.9. Os Campos (Baiona). Según Vázquez Rozas (1997).

Los dos primeros petroglifos, Lombo da Costa (Fig. 10.8) y Os Campos (Fig. Fig. 10.9) presentan escenas de equitación y cuadrúpedos esquemáticos respectivamente. El primer panel fue publicado por García Alén y Peña Santos (1980), por una razón desconocida, esta curiosa composición no ha vuelto a ser objeto de estudio por parte de ningún investigador. Dicho panel se encuentra en medio de una estación de petroglifos de Estilo Atlántico, en la citada publicación se dice que los grabados fueron realizados con un técnica "bastante moderna" por lo que los sitúan en "época medieval o, acaso, posterior". Desconozco cuales son las razones que llevaron a los autores a sostener tal afirmación, ya que los surcos aparecen muy erosionados y con un perfil en U abierta, por esta razón tengo que disentir en la adscripción cronológica que García Alén y Peña Santos le atribuyeron en su momento. Se trata de un peñasco de forma aproximadamente rectangular, que sobresale alrededor de un metro y las figuras aparecen en una superficie horizontal. La simple observación del panel descarta su atribución al Estilo Atlántico, la forma de los zoomorfos, que son esquemáticos en lugar de estilizados, la ausencia de cérvidos y la inexistencia de combinaciones circulares nos impide situar cronológicamente este grabado.

Otro de los petroglifos problemáticos es el de Os Campos (Baiona). El conjunto de Os Campos fue grabado

sobre una superficie vertical, la decoración dominante consiste en un gran número de cuadrúpedos, que a juzgar por la longitud de la cola pudieran tratarse de caballos, además se observan dos figuras circulares bastante atípicas y un hexasquel. Se desconoce si todas los motivos grabados fueron realizados en un solo episodio, en todo caso la figura ovalada central parece anterior a los cuadrúpedos, lo cual no aclara mucho sobre el tema. En definitiva me inclino por la posibilidad de su pertenencia en torno al I milenio a. C. por la presencia del trisqueloides, Vázquez Rozas (1997: 37) apunta a que pudiera ser adscribible al Bronce Final o al los comienzos de la Edad del Hierro, aunque no explica las razones de la cronología atribuida. Otra de las particularidades a señalar de este panel es la disposición de los grabados siguiendo con mayor o menor regularidad líneas verticales, lo cual nos recuerda a la colocación de la figuras de la composición que analizamos a continuación: el petroglifo de A Borna.

La disposición en líneas verticales, así como la reiteración del mismo motivo en tamaño y forma y la representación esquemática de las figuras pueden ser las características que definen el panel izquierdo de A Borna. Esta roca ha sido puesta como ejemplo de petroglifo de término por parte de varios autores (Peña Santos y Vázquez Varela 1979: 103, García Alén y Peña Santos 1980: 79). En una visita al lugar en los años 80 pudimos comprobar la tradición publicada por García Alén y Peña Santos en la que se aseguraba que el petroglifo servía de límite entre dos parroquias y que las cruces allí existentes eran realizadas por los respectivos párrocos. Efectivamente en esta piedra son perceptibles numerosas cruces, pero una detenida observación nos revela que en realidad existen dos paneles claramente diferenciados, uno situado a la derecha, cubierto por dichos cruciformes dispuestos aleatoriamente y entremezclados con líneas en forma de U<sup>178</sup>, y un segundo panel situado a la izquierda con una serie de figuras que no pueden ser interpretadas de otro modo que como antropomorfos, algunos de ellos parecen estar portando algún objeto alargado, quizás lanzas. Una vez más nos encontramos con un petroglifo difícil de encuadrar, pero que por lo erosionado de los surcos y por el contenido, bien pudieran tratarse de grabados prehistóricos sin más datos que nos permitan una mayor precisión; de todos modos debemos señalar su semejanza con muchos antropomorfos del Arte Esquemático peninsular y que también son observables como decoración en soportes materiales datables en el neolítico, como es el caso del dolmen de El Moreco (Burgos) o en la cerámica de la Cueva del Agua de Prado Negro (Granada). Aunque Alonso Romero (1974 y 1976) compara las representaciones de este petroglifo con las existentes en el dolmen de corredor de Mané Lud (Morbihan) y tampoco deberíamos ignorar la semejanza de estos grabados con al-

<sup>178</sup> Fue Alonso Romero el que más esfuerzos dedicó al estudio del petroglifo de A Borna, comparando las representaciones de este petroglifo con las existentes en el dolmen de corredor de Mané Lud (Morbihan).



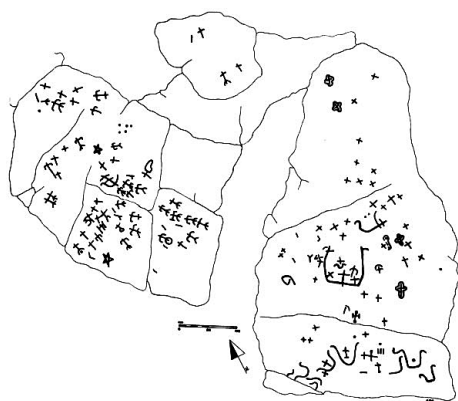


Fig. 10.10. Petroglifo de A Borna. Obsérvese la existencia de dos paneles, uno a la izquierda y otro a la derecha perfectamente diferenciables.



Fig. 10.11. Antropomorfos de Oia.

gunos presentes en Escandinavia con un perfil casi idéntico, especialmente a la embarcación de mayor tamaño de A Borna (Fig. 10.10).

Es posible que dentro del grupo de paneles con antropomorfos esquemáticos, haya que incluir otros muchos descubiertos recientemente en la comarca de Oia y publicados por Costas Goberna y otros autores (Costas Goberna et al. 1996 y Costas Goberna et al. 1999). Nos referimos a grabados como los de O Viveiro o A Cerradiña, donde estas figuras no se hacen acompañar por ningún motivo que podamos incluir dentro del Estilo Atlántico o del Esquemático Atlántico. Quisiera aclarar que este tipo de paneles entran en frontal contradicción con los principios que rigen el Estilo Atlántico, por lo que se descarta su inclusión en este grupo, en lo que respecta a la posibilidad de su pertenencia al Estilo Esquemático Atlántico tampoco encontramos indicios para ello, pero tampoco se encuentran razones para rechazarlo totalmente, ya que este último estilo, todavía no está tan nítidamente definido y muy posiblemente su repertorio temático aún no esté del todo delimitado.

### 2.3. GRABADOS IRREGULARES

Para finalizar, con el presente capítulo se realizará un sucinto análisis de un reducido número de petroglifos con una serie de grabados difícilmente sistematizables dada su aparente heterogeneidad formal. La única característica que las une, a pesar de su heteromorfismo, es que están formados por grupos de surcos lineales que generalmente se entrecruzan formando figuras irregulares, que en ningún caso de los que aquí se presentan se asocian a

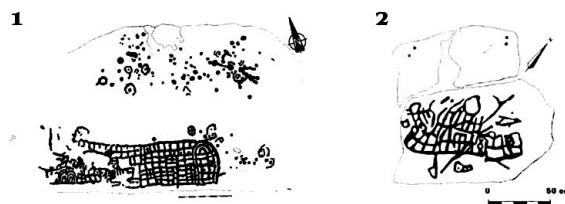


Fig. 10.12. Reticulados de Agro das Calzadas (Peña y Rey 2001) (1) y Chan de Espiñeira (2).

motivos que pudiéramos adscribir ni al Estilo Atlántico, ni al Esquemático Atlántico. Estos petroglifos son los siguientes: Chan de Espiñeira III (Amoedo), Agro das Calzadas (Buriz) (Fig. 10.12), Coto das Sombriñas IV (Tourón) y un reticulado recientemente descubierto en As Canles (Campo Lameiro).

Al contrario de los casos anteriores, en los que es muy probable que algunos de ellos formen una unidad estilística, en el caso de los surcos irregulares, no encontramos ninguna razón para pensar que constituyan un conjunto.

En el caso de Chan de Espiñeira ya habíamos planteado la posibilidad de que este reticulado formase parte del conjunto de petroglifos sencillos asociados a túmulos. Este panel está formado por una figura oval de la que parten algunas de las líneas que forman el reticulado, a pesar de la erosión sufrida por la superficie por encontrarse en medio de un camino, se puede apreciar que básicamente la figura se forma basándose en líneas entrecruzadas que dan lugar a espacios rectangulares irregulares de tamaños aproximadamente iguales. Dado el contexto en el que se encuentra y su muy probable asociación a enterramientos tumulares, me inclino, aunque de forma provisoria, a considerar este petroglifo como coetáneo a dichas construcciones.

El petroglifo de Agro das Calzadas, aunque diferente del anterior, parece reunir algunas de las características que se han enunciado para Chan de Espiñeira. Se trata de líneas más o menos rectas que forman espacios cuadrangulares de tamaños similares, este conjunto de retículas aparecen enlazadas con una figura oval y a otra figura circular, lo cual hace que ambos petroglifos presenten ciertas similitudes.

Otra de las figuras reticuladas que, al igual que las anteriores, no comparte panel con motivos ni del Estilo Atlántico ni del Esquemático Atlántico, es un petroglifo situado en As Canles (Fig. 10.13) y por lo tanto situado en una de las más importantes estaciones estudiadas en este trabajo. Su configuración difiere en cierta medida de Agro das Calzadas y de Chan de Espiñeira, ya que si estas últimas se construían con el entrecruzamiento de líneas, el panel que nos ocupa se forma, podríamos decir, adosando espacios irregulares delimitados por surcos, además aparece un soliforme de doce puntas y una tercera figura consistente en lo que podríamos denominar una phi doble.

Por el contexto en el que aparece, el reticulado de As Canles podría encuadrarse en el Estilo Esquemático

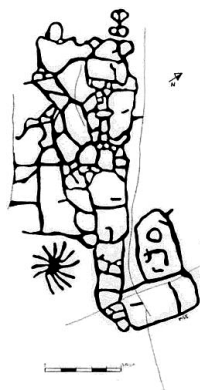


Fig. 10.13. Reticulado irregular de As Canles

Atlántico, dada la proximidad de petroglifos de cruces inscritas típicas de este estilo, pero el tipo de decoración que presenta no se corresponde exactamente con las que han sido definidas hasta el momento para este estilo. En cualquier caso, es necesario aclarar que el Estilo Esquemático Atlántico no ha sido totalmente definido y que es posible que futuros trabajos en este sentido lleguen a considerar como pertenecientes a este estilo motivos similares a estos reticulados o incluso otros diseños de otro tipo.

## 2.4. COTO DAS SOMBRÍÑAS IV

Para finalizar con la descripción de los petroglifos atípicos, vamos a abordar uno de los grabados más curiosos por lo que aparenta representar, ya que, las líneas grabadas se corresponden estrechamente con elementos topográficos de la zona visible desde esta roca. A pesar de la sorprendente similitud, el concepto que del espacio podían tener en la prehistoria y concretamente en la Prehistoria Reciente imposibilita que la roca IV de Coto das Sombríñas en Tourón pueda tratarse de un mapa, ya que, como dijimos en el Capítulo 9, (dedicado a las concurrencias entre los distintos ámbitos de análisis del Estilo Atlántico), el espacio de las sociedades prehistóricas es un espacio vivido, no se hacen por lo tanto representaciones objetivas como las que actualmente realiza nuestra cultura en los planos topográficos. No obstante, creo que es necesario hacer mención este caso curioso aunque sólo sea por lo chocante de su aparente contenido (Fig. 10.14).

Este petroglifo fue publicado por Peña Santos (1986) y se sitúa aproximadamente en el centro de la estación rupestre. Nos centraremos en el panel principal del petroglifo que está inscrito en un marco definido por profundas grietas. Como circunstancias que apoyan la lectura de esa representación como un mapa tenemos las siguientes:

1. Estrecho paralelismo entre las dos líneas paralelas del petroglifo y los arroyos de San Vicente y Nabal. Ha de apreciarse que ambas líneas parecen describir, casi a la perfección, las sinuosidades que forman ambas corrientes de agua.

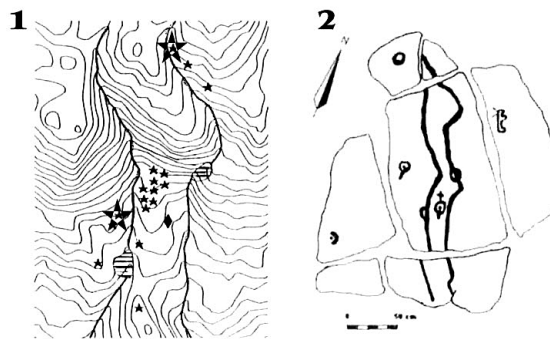


Fig. 10.14. 1 Plano de la estación de Tourón. 2. Coto das Sombríñas IV.

2. Las líneas anteriormente referidas poseen un círculo y un semicírculo superpuestos respectivamente. Su posición, tanto en relación con las sinuosidades de las líneas y con respecto a ellas mismas, coinciden con la posición de las dos brañas en relación a los dos arroyos.
3. Entre las dos líneas citadas, a la altura del semicírculo, hay un círculo con cazoleta central y una cruz moderna. Su posición relativa coincide con el punto donde aparecen restos cerámicos de adscripción prehistórica.
4. En el lado Oeste del panel, tenemos un círculo con un pequeño apéndice. La situación relativa de dicho motivo con el conjunto de los grabados del petroglifo, coincide con la ubicación de la roca de Laxe das Cruces, precisamente el petroglifo de mayor complejidad de la estación. Por otro lado, el círculo simple situado en el marco superior de la roca coincidiría con la localización de la roca de Nabal de Martiño, es decir, el segundo petroglifo más complejo.

Por último cabe señalar una consideración de carácter topográfico, puesto que hemos advertido un paralelismo más en la disposición de los motivos y los elementos naturales y arqueológicos ya citados, es decir, los motivos de la parte superior de la roca son los que se corresponderían con los puntos situados en los lugares de mayor altitud de la zona.

Todos estos paralelismos sorprenden por la gran coincidencia que parece haber entre el petroglifo, el lugar y la distribución de los elementos arqueológicos. A pesar de ello, para aceptar que en este petroglifo se reproduce de forma directa la topografía de la zona habría que aceptar algo más difícil de suponer: que la concepción que del espacio podía tener una cultura de la Prehistoria Reciente, fuese tan similar a la nuestra como el presunto *mapa* parece hacernos ver. Este hecho nos pone de relieve lo arriesgado que puede resultar el atribuir significados a representaciones rupestres sirviéndose únicamente de analogías formales, ya que, es necesario tener presentes otro tipo de informaciones tales

como las características estilísticas del petroglifo, que para el caso concreto que nos ocupa parece descartar la posibilidad de que este panel de Coto das Sombriñas pueda pertenecer al Estilo Atlántico, la ausencia de espacio interno de los motivos así lo podrían indicar. Y por otra parte debemos tener en cuenta los modelos antropológicos sobre la concepción del espacio en sociedades prehistóricas. De todos modos la cuestión queda planteada y su resolución aplazada para investigaciones posteriores.

Hasta aquí he pretendido tan solo una aproximación a algunas rocas grabadas de la geografía gallega, y más que arrojar luz sobre su adscripción cultural o estilística, señalar que no todo el arte rupestre, por el hecho de encontrarse en el Noroeste Peninsular o por estar grabado en granito ha de ser automáticamente adscrito a la Edad del Bronce. Que por el momento sólo ha sido posible sistematizar una parte de los petroglifos, que aunque representan la mayoría de los grabados gallegos no son en absoluto la totalidad. También he querido señalar una vez

más la necesidad de delimitar el registro arqueológico como paso previo a su estudio y que en Galicia, como en la mayor parte de las zonas con arte rupestre, carece de sentido preguntarse *a qué época pertenece el arte rupestre*, ya que éste es un recurso universal empleado por numerosas culturas, por ello lo que deberíamos preguntar es *a qué época pertenece un estilo concreto*.

Queda, por lo tanto mucho por hacer, abordar por ejemplo, más aspectos sobre el Estilo Atlántico, ya que parece tener una vigencia de posiblemente 2.000 años, actualmente empezamos a intuir que pudo haber cambios en el estilo y sobre todo en la temática dentro de dicho estilo. Por otra parte queda por aclarar del todo la cronología del Estilo Esquemático Atlántico y si los petroglifos pertenecientes a este estilo poseen un repertorio mayor o se reducen a estaciones del tipo analizado en este trabajo. ¿A qué es debida la concentración de los petroglifos de Estilo Atlántico en la costa occidental y su entorno más próximo. Una tarea más para futuros trabajos.

# BIBLIOGRAFÍA

- Abad Vidal, E.; Aboal Fernández, R.; Carballo Arceo, L.X. y Casal García, R. (coordinadores). 2000. *Bibliografía Arqueológica de Galicia*. Asociación Profesional de Arqueólogos de Galicia. Deputación de Pontevedra.
- Acuña Castroviejo, F. y Cavada Nieto, M. 1971. Noticias arqueológico-numismáticas del Castro Lupario (Rois-Brión, La Coruña). *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. 26, fasc. 80: 265-77.
- Alcina Franch, J. 2004. *Arte y antropología*. Alianza Forma. Madrid.
- Alonso Romero, F. 1974. Hallazgo de un petroglifo con representaciones esquemáticas de embarcaciones de la Edad del Bronce. *Zephyrus* XXV: 295-308. Universidad de Salamanca.
- 1995 La embarcación del petroglifo Laxe da Auga dos Cebros (Pedornes, Santa María de Oia, Pontevedra). *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología* (Vigo 1993) vol. II: 137-45.
  - 1996 *Creencias y tradiciones de los pescadores gallegos, británicos y bretones*. Consellería de Pesca, Marisqueo e Acuicultura, ed.
- Álvarez Núñez, A. 1986a. Los petroglifos de Fentáns (Cotobade). *Pontevedra Arqueológica*, 2: 97-125. Pontevedra.
- 1986b Castro de Penalba. Campaña de 1983. Arqueoloxía/Memorias, 4. Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo. Santiago de Compostela.
- Álvarez Núñez, A. y Velasco Souto, C. 1979. Nuevas insculturas en Campo Lameiro. *Gallaecia* 5: 17-72. Universidade de Santiago de Compostela.
- Amado Reino, X., Mañana Borrazás, P. y Santos Estévez, M. 2000. La arqueología en la gasificación de Galicia 13: corrección de impacto de las redes de Pontevedra. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)* 18. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Amado Reino, X., Martínez López, M. C. y Chao Álvarez, F. J. 1998. La arqueología en la gasificación de Galicia 2: evaluación de impacto arqueológico en la red Vigo-Porriño. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)*, 4. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Amado Reino, X., Martínez López, M. C. y Santos Estévez, M. 1998. La arqueología en la gasificación de Galicia 5: corrección de impacto del ramal Pontevedra-Ourense. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)*, 7. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Amado Reino, X., Martínez López, M. C. y Lima Oliveira, E. 2000. La arqueología en la gasificación de Galicia 8: corrección de impacto del gasoducto de transporte Vilalba-Valga. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)* 11. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Anati, E. 1964. The rock-carvings of Pedra das Ferraduras at Fentáns (Campo Lameiro). *Homenaje al Abate Beuil*: 123-32. Barcelona.
- 1968 *Arte Rupestre nelle regioni occidentali della Penisola Iberica*. Centro Camuno de Studi Preistorici. Brescia.
- Arca, A. y Fossati, A. 1995. *Sui sentieri dell'arte rupestre. Roche incise delle Alpi. Storia, ricerche, escursioni*. Gruppo Ricerche Cultura Montana, Cooperativa Archeologica Le Orme dell'Uomo.
- Arnheim, R. 2002. *Arte y percepción visual*. Alianza. Madrid.
- Arias Vilas, F. 1979. El castro de Penarrubia (Lugo) y la novedad de su datación por C-14 En: Congreso Nacional de Arqueología. (15º. 1977. Lugo) XV Congreso Nacional de Arqueología. - Zaragoza, Secretaría General de los Congresos Nacionales: 613-622.
- 1999 Arqueoloxía lucense desde o aire. *E-castrexo*: [www.aviladonga.es/e-castrexo](http://www.aviladonga.es/e-castrexo). Ed: Museo de Viladonga.
- Ayán Vila, J. M. y Amado Reino, X. 1999. La arqueología en la gasificación de Galicia 6: estudios de evaluación de impacto. *Traballos en Arqueoloxía da Paisaxe (TAPA)*, 8. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Azevedo Netto, C. X. 2000. A espacialidade como instrumento da interpretação da Arte Rupestre. *Traballos en Arqueoloxía da Paisaxe (TAPA)*, 19. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais. Universidade de Santiago de Compostela.
- Balbín Behrmann, R. y Alcolea González, J.J. 1994. Arte paleolítico de la Meseta Española. *Arte Paleolítico en Complutum* 5: 97-138. Ed. Chapa Brunet, T. y Méndez Fernández, M. Universidad Complutense.
- Baptista, A. M. 1981. A arte do Gião. *Arqueologia* 3. Grupo de Estudos Arqueologicos: 56-66. Porto.
- 1984 Arte Rupestre do Norte de Portugal: uma perspectiva. *Portugalia-Nova Série*, IV-V: 71-82. Faculdade de Letras. Porto.
- Barandela Rivero, I. y Lorenzo Rodríguez, J. M. 2004. *Petroglifos de Ourense*. Ed. Deputación Provincial de Ourense.
- Beckensall, S. 2002. British Prehistoric Rock Art. *Adoranten*. Scandinavian Society for Prehistoric Rock Art.
- Benveniste, E. 1983. *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, Madrid.
- Bernardino Costas, J. Cavidades naturais en insculturas rupestres no suroeste galego. *Actas del Congreso*



- Internacional de Arte Rupestre Europea* (24-28 de septiembre 1999, Vigo). Edita Concello de Vigo.
- Bessone, G., Ricciardi, P. y Seglie, D. 1972. Figure antropomorfe scoperte a Cequeril-Galizia (Spagna). *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 8: 254-5. Capo di Ponte.
- Blanco Freijeiro, A., García Alén, A. y Paratcha Vázquez, C. 1964. A Lapa de Gargantáns. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIX, 57:5-9.
- Bóveda Fernández, M. J., Cañizo Fraga, J. A. y Vilaseco Vázquez, X. I. 2000. Places to engrave, places to die: rock art and burial cists of the Bronze Age in the north-west Iberian Peninsula. *Signifying Place and Space. BAR S902*: 49-58.
- Borgna, C. G. 1973. Studio metódico cronológico del repertorio di sculture preistoriche della zona di Fentáns, Galizia-Spagna. *Cuadernos de Estudios Gallegos* 38 (84): 90-103. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Bouza Brey, F. 1942. Grabado rupestre del castro de Codeseda. *Boletín de la Real Academia Galega*, XXIII, nº 265: 6-10.
- 1950 Los grabados rupestres cruciformes del Rosellón y los del arte prehistórico gallego-portugués. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V, nº 15: 159-60. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos
- Brañas Abad, R.. 1995. Índixenas e romanos na Galicia céltica. Ed. Librería Follas Novas. Santiago de Compostela.
- 2000 Deuses, heroes e lugares sagrados na cultura castrexa. Ed. Sotelo Blanco. Santiago de Compostela.
- Brunaux, J. L., Méniel, P. 1983. Le sanctuaire de Gournay-sur-Aronde: structures et rites, les animaux du sacrifice. Les Celtes dans le nord du Bassin Parisien. (VIème-ler siècle avant J. C.). *Actas del V Coloquio de Senlis* (1981). *Revue archéologique de Picardie*, 1, 165-173.
- Bradley, R. 1991. Rock art and the preception of landscape. *Cambridge Archaeological Journal* 1: 11-101.
- 1997. *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe*. London: Routledge.
- Bradley, R. y Fábregas Valcarce, R.. 1996 Petroglifos gallegos y arte esquemático: una propuesta de trabajo. *Complutum* 6, nº 2: 103-10. Universidad Complutense.
- 1999 La "ley de la frontera": grupos rupestres galaico y esquemático y Prehistoria del Noroeste de la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria*, vol. 56, nº1: 103-114. CSIC.
- Bradley, R., Criado Boado, F. y Fábregas Valcarce, R. 1994a. Petroglifos en el paisaje: nuevas perspectivas sobre el arte rupestre gallego. *Minus* 2-3. Ourense.
- 1994b Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, northwest Spain. *World Archaeology* 25 (3): 374-90.
- 1994c. Los petroglifos gallegos como forma de apropiación del espacio: algunos ejemplos gallegos. *Trabajos de Prehistoria* 51(2): 159-68. Madrid.
  - 1995. Rock Art and the prehistoric landscape of Galicia: the results of field survey between 1992 and 1994. *Proceedings of the Prehistoric Society* 61: 347-370.
- Brentjes, B. 1998. Orientalizing motives in alpine rock art. *Tracce* 10. Ed. Footsteps of Man. <http://www.geocities.com/Athens/2996/index.html>
- Brunaux, J.L. 1986. Les Gaulois, sanctuaires et rites. París.
- Byrne, F. J. 1973. *Irish Kings and High-Kings*, Londres.
- Cabaleiro Manzanedo, J., Ramos Calvo, A.; Miguel Rodríguez, J. C. Y Vázquez Varela, J.M. 1976. Estudio estadístico de la asociación entre ciervos y círculos en el arte rupestre prehistórico de la provincia de Pontevedra. *Gallaecia* 2: 117-24. Universidade de Santiago de Compostela.
- Cabré Aguiló, J. 1915. *El arte rupestre en España (Regiones septentrional y oriental)*. Ed. Museo Nacional de Ciencias Físico-Naturales.
- 1916 Arte rupestre gallego y portugués (Eira dos Mouros y Cachao da Rapa). *Memórias da Sociedade Portuguesa de Ciencias Naturais*, v. II.
- Cabré Aguiló J. y González del Río, J. 1915. Los grabados rupestres de la Torre de Hércules (La Coruña). *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 3ª época, t. 32: 450-456.
- Cano Pan, J. A. y Vazquez Varela, J. M. 1988. Portecelo un yacimiento de la Edad del Bronce. *Trabalhos de Antropología e Etnología*. 28: 1-2. Actas do coloquio de Arqueología do Noroeste Peninsular (Porto-Baião, 1988): 181-7. Porto.
- Carballo Carballo, F. 1995. *A Igrexa Galega*. Edicións A Nosa Terra. Vigo.
- Casimir, M. 1992. The determinats of rights to pasture: territorial organization and ecological constraints. En Casimir y A. Rao (eds.). *Mobility and Territoriality*, pp. 1-26. Oxford: Berg.
- Castiglioni, L. 1970. Vestigia, *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 22, 95-132.
- Chapa Brunet, T. 1993. La destrucción de la escultura funeraria ibérica. *Trabajos de Prehistoria* 50: 185-95. CSIC.
- 2000 Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico. *Arqueoweb* 2(3). [http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero2\\_3/articulo2\\_3\\_CHAPA.htm](http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero2_3/articulo2_3_CHAPA.htm).
- Clastres, P. 1987. *Investigaciones en Antropología Política*. Ed. GEDISA. México.
- Clottes, J. y Lewis-Williams, D. 2001. Los chamanes de la prehistoria. Serie Ariel Prehistoria. Barcelona.
- Cobas Fernández, M. I. 1997. Estudio de la cerámica castreña del yacimiento de Alto do Castro (Cuntis, Pontevedra). Trabajo de Licenciatura, inédito. Santiago de Compostela: Dept. de Historia I, Facultade de

- Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela.
- Cobas Fernández, M. I., Criado Boado, F. y Prieto Martínez, P. 1998. Espacios del estilo: Formas de la cultura material cerámica prehistórica y protohistórica en Galicia. *Arqueología Espacial*, 19-20: 597-607. Teruel.
- Cobas Fernández, M. I. y Prieto Martínez, P. 1998. Regularidades espaciales en la cultura material: la cerámica de la Edad del Bronce y de la Edad del Hierro en Galicia. *Gallaecia* 17: 151-175. Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela.
- 1999 Introducción a la cerámica Prehistórica y Protohistórica de Galicia. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)*, 17. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Collado Giraldo, H.; Fernández Algaba, M.; Pozuelo Lorenzo, D. y Grión Abumalham, M. 1997. Pinturas rupestres esquemáticas en la transición del IV al III milenio a. C.: el abrigo de la Charneca Chica (Oliva de Mérida, Badajoz). *Trabajos de Prehistoria*, vol. 54, nº2: 143-9. CSIC.
- Concheiro Coello, A. y Gil Agra, M. D. 1994. Una nueva zona de arte rupestre al aire libre en el NW: la península de Barbanza. *Espacio Tiempo y Forma*, serie 1, nº 7: 129-52. UNED.
- Costas Goberna, F. J. y Fernández Pintos, J. 1986. Diseños cuadrangulares a modo de tableros de juegos en los petroglifos del NW de la Península Ibérica. *Pontevedra Arqueológica* II: 127-44. Ed. Grupo de Arqueología Alfredo García Alén.
- Costas Goberna, F. J., Fernández Pintos, J.; Goberna Pena, J.L.; y Fernández Díaz, M. A. 1985. *Petroglifos del litoral sur de la Ría de Vigo*. Publicaciones del Museo Municipal Quiñones de Leon de Vigo 8.
- Costas Goberna, F. J., Martínez do Tamuxe, X., Novoa Álvarez, P. y Peña Santos A. 1995. Las representaciones de figura humana y fauna en los grabados rupestres galaicos del Baixo Miño y costa sur de Galicia. *Castrelos* 7-8: 31-60. Museo Municipal Quiñones de Leon de Vigo.
- Costas Goberna, F.J., Novoa Álvarez, P. 1993. Los grabados rupestres de Galicia. *Monografías* 6. Museo Arqueológico e Histórico de A Coruña.
- Costas Goberna, F.J., Novoa Álvarez, P. y Albo Morán, J.M. 1991. Los Grabados rupestres de Gargamala (Mondariz) y el grupo IV de Monte Tetón en Tebra (Tomíño) provincia de Pontevedra. *Revista Castrelos* 3-4: 85-116. Museo Municipal Quiñones de Leon de Vigo.
- Costas Goberna, F.J., Novoa Álvarez y Albo Morán, J.M. 1994. Los grabados rupestres de armas de Pedra Ancha (Dumbría, A Coruña). *Brigantium* 8: 245-62. Museo Arqueológico Histórico de A Coruña.
- Costas Goberna, F.J. y Pereira García, E. 1998. Los grabados rupestres en épocas históricas. *Serie de Arqueología Divulgativa*, nº 4. Ed. Asociación Arqueológica Viguesa.
- Criado Boado, F. 1989a. We, the post-megalithic people. *The meaning of things. Material Culture and Symbolic Expression*: 79-89. Unwin Hyman.
- 1989b. Arqueología del paisaje y espacio megalítico en Galicia. *Arqueología Espacial* 13: 61-117. Colegio Universitario de Teruel.
  - 1989c. Megalitos, espacio, pensamiento. *Trabajos de Prehistoria* 46: 75-98. CSIC.
  - 1993a. Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. *Spal* 2: 9-55. Sevilla.
  - 1993b. Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56. Madrid.
  - 1995. Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. En *La perspectiva espacial en arqueología*: 75-116. Centro Editor de América Latina (C. Barros y J. Nastri coord.). Buenos Aires.
  - 1999. *Del Terreno al Espacio: Planteamientos y Perspectivas para la Arqueología del Paisaje*. CAPA (Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje) 6. Santiago: Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais.
  - 2000. Walking about Lévi-Strauss. Contributions to an Archaeology of Thought. En *Philosophy and Archaeological Practice: Perspectives for the 21<sup>st</sup> Century*. (Ed. C. Holtorf y H. Karlsson). Bricoleur Press. Goteborg.
- Criado Boado, F. (Dir.), Bonilla Rodríguez, A., Cerqueiro Landín, D., Díaz Vázquez, M., González Méndez, M., Infante Roura, F., Méndez Fernández, F., Penedo Romero, R., Rodríguez Puentes, E. y Vaquero Lastres, J. 1991. *Arqueología del Paisaje. El área Bocelo-Furelos entre los tiempos paleolíticos y los medievales*. *Arqueoloxía/Investigación* 6. Santiago: Dirección Xeral do Patrimonio Histórico, Consellería de Cultura.
- Criado Boado F., Fábregas Valcarce, R. y Santos Estévez, M. 2002. Paisaje y representación en la Edad del Bronce (M. Ruíz Gálvez, ed.). Capítulo de Edad de Bronce: ¿La primera Edad de Oro en España?. Ed. Crítica.
- Criado Boado F. y Penedo Romero, R. 1989. Arte de cazadores y arte de salvajes: una contraposición entre el arte paleolítico y el arte post-glaciar levantino. *Munibe*, 41: 3-22.
- 1993 Art, time and thought: a formal study comparing Palaeolithic and postglacial art. *World Archaeology*, vol. 24, nº 2: 187-203.
- Criado Boado, F., Parcero Oubiña, C. y Santos Estévez, M. 1997. De la arqueología simbólica del paisaje a la arqueología de los paisajes sagrados. *Trabajos de Prehistoria*. Vol. 54, nº 2. Madrid.
- Criado Boado F., Santos Estévez, M. Parcero Oubiña, C. 1997. Rewriting Landscape: incorporating sacred

- landscapes into cultural traditions. *TAPA (Traballos en Arqueoloxía da Paisaxe)* 2. Santiago: Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais.
- Criado Boado, C., Santos Estévez, M. y Villoch Vázquez, V. 2001. Forms of ceremonial landscapes in Iberia from the Neolithic to Bronze Age. Essay on an Archaeology of Perception. *Archaeolingua: The archaeology of cult and religion*. Ed. Biehl, P. F. y Bertemes, F.: 169-78. Budapest.
- Criado Boado, C. y Villoch Vázquez, V. 1998 La monumentalización del paisaje: percepción actual y sentido original en el megalitismo de la Sierra de Barbanza (Galicia). *Trabajos de Prehistoria*, vol. 55, nº1: 63-80. CSIC.
- Criado Boado, F., Villoch Vázquez, V. y Santos Estévez, M. 1997. Forms of Ceremonial Landscapes in Iberia from Neolithic to Bronze Age: essay on an Archaeology of Perception. En F. Criado y C. Parceró (ed.) *Landscape, Heritage, Archaeology. TAPA (Traballos en Arqueoloxía da Paisaxe)* 2, pp. 19-25. Santiago: Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais.
- Cruz Berrocal, M. 2005. Paisaje y arte rupestre. Patrones de localización de la pintura levantina. BAR International Series 1409. Archaeopress. Oxford.
- Deonna, W. 1957. Cérvides & Chevaux. *Ogam*, 9, 2: 5-10.
- Díaz Andreu, M. 1998. Iberian Post-Palaeolithic Art and gender: discussing human representations in levantine art. *Journal of Iberian Archaeology*, vol. 0: 33-51. Ed. ADECAP.
- Drews, R. 2004. *Early Riders. The Beginnings of Mounted Warfare in Asia and Europe*. Routledge, London/New York.
- Dumézil, G. 1971. *Mito y Epopeya II*. Madrid.
- 1986 *Fêtes romaines d'été et d'automne*. París.
  - 1993: *Del Mito a la Novela*, Madrid.
- Eiroa García, J.J., Rey Castiñeira J. 1984. *Guía de los petroglifos de Muros*. Ed. Concello de Muros. Santiago.
- Erkoreka, A. 1995. Catálogo de "huellas" de personajes míticos en Euskal Herria, *Munibe (Antropología-Arkeologia)*, 47, 227-252.
- Fábregas Valcarce, R. 1999. Petroglifos y asentamientos: el caso de Monte Penide (Redondela, Pontevedra). *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*: 95-118.
- Fábregas Valcarce, R. y Penedo Romero, R. 1994. Petroglifos e arte das cistas do Noroeste. *Trebaruna* 3: 5-21. Cámara Municipal de Castelo Branco.
- 1995 Cistas decoradas y petroglifos: una revisión. *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología* (Vigo 1993). Vol II: 105-10.
- Fábregas Valcarce, R. y Vilaseco Vázquez, X. I. 1998. Prácticas funerarias no Bronce do Noroeste. En *A Idade do Bronce en Galicia: Novas Perspectivas* (Ed. Ramón Fábregas). Cuaderno do Seminario de Sargadelos 77: 191-220. Sada.
- Fairén Jiménez, S. 2003. Visibilidad y percepción del entorno. Análisis de la distribución del Arte Rupestre Esquemático mediante Sistemas de Información Geográfica. *Lucentum* XXI-XXII.
- Fernández Castro, J.A., Piñeiro Hermida, P. y Ces Castaño, R. 1994. Un complexo de gravados rupestres en Rianxo-A Coruña. *Brigantium* 8: 199-244. Museo Arqueológico e Histórico Castelo de San Antón.
- Fernández Pintos, J. 1989. Las representaciones de carácter laberíntico del arte rupestre gallego. *Arqueología* 19: 116-123. Grupo de Estudos Arquelóxicos.
- 1993a. Una nueva revisión para el arte rupestre gallego. *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología* (Vigo 1993). Vol II: 119-124.
  - 1993b. Asociaciones de combinaciones circulares a equipos de molienda rupestres en el NO peninsular. *Lucerna* II, serie III. Actas do VI Colóquio Portuense de Arqueologia (Porto 1987). Ed. Centro de Estudos Humanísticos: 75-96.
- Ferro Couselo, J. 1952. *Los petroglifos de término y las insculturas rupestres de Galicia*. Museo Arqueológico de Ourense.
- Filgueiras Rey, A. I. y Rodríguez Fernández, T. 1994. Túmulos y petroglifos. La construcción de un espacio funerario. Aproximación a sus implicaciones simbólicas. Estudio en la Galicia Centro-Oriental: Samos y Sarria. *Espacio, Tiempo y Forma 1, Prehistoria* 7. Madrid.
- Filgueira Valverde, J. y García Alén, A. 1953. *Materiales para la carta arqueológica de la Provincia de Pontevedra*. Museo de Pontevedra.
- Foucault, M. 1981. *Diálogos sobre el poder*. Alianza Editorial. Madrid.
- Fraguas Fraguas, A. 1955. Petroglifos del monte Pedreira en Carballo (Pontevedra). *III Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza: 411-2.
- Galán, E. y Ruiz-Gálvez Priego, M. 1996 Divisa, dinero y moneda: aproximación al estudio de los patrones metalógicos prehistóricos peninsulares. *Complutum* extra 6-II: 151-65. Homaje al profesor M. Fernández-Miranda. Ed. M<sup>a</sup> Ángeles Querol y T. Chapa. Universidad Complutense.
- García Alén, A. y Peña Santos, A. 1981. *Los grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*. A Coruña. Fundación Barrié de la Maza.
- García de la Riega, C. 1904. *Galicia Antigua*. Discusiones acerca de la geografía y de su historia. Pontevedra.
- García Martínez, J. 1998 Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco. En *Arqueología Espacial* 19-20: 543-62. (Ed. F. Burillo). Instituto de Estudios Turolenses.
- 2002 Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social. *Trabajos de Prehistoria* 59, nº 1: 65-88. CSIC.

- García Martínez, M. C. 1975. Datos para una cronología del arte rupestre gallego. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI: 477-500. Facultad de Letras de la Universidad de Valladolid.
- García Martínez, M. C. y Fontanini, R. 1971. El complejo insculturístico rupestre de Paredes en Campo Lameiro (Pontevedra). *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVI, nº 78: 7-28. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- García Quintela, M.V. 1999. *Mitología y Mitos de la Hispania Prerromana III*, Ed. Akal. Madrid.
- 2006. *Soberanía e Santuarios na Galicia Castrexa*. Ed. Toxosoutos. Serie Keltia nº 31.
- García Quintela y M.V. y Santos Estévez, M. 2000. Petroglifos podomorfos de Galicia e investiduras reales célticas: estudio comparativo. *Archivo Español de Arqueología*, 73: 5-26. CSIC.
- García Quintela, M. V. y Santos Estévez, M. 2004a. Alineación arqueastronómica en A Ferradura (Amoeiro-Ourense). *Complutum* 15: 51-74. Universidad Complutense.
- 2004b. From rock carvings to celtic weltanschauung in a Ferradura : a sanctuary of the hillfort culture in Northwest Spain. *Journal of Indo-european Studies* Vol. 32, n. 3/4: 319-336.
- Gilmore, D.D. 1994. *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Ed Paidós. Barcelona.
- Giobelina Brumana, F. 1990. *Sentido y orden. Estudio de clasificaciones simbólicas*. Cuadernos Galileo de Historia y de la Ciencia 10. CSIC. Madrid.
- Godelier, M. 1986. *La producción de Grandes Hombres. Poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea*. Ed. Akal. Madrid.
- González Fernández, E. e Ferrer Sierra, S. 1996. Sustrato poboacional prerromano do entorno de Lucus Augusti en Rodríguez Colmenero, A. (ed.): *Lucus Augusti I: El amanecer de una ciudad..* A Coruña, p.329-417.
- González Reboledo, J. M. 1969. Estación de Arte Rupestre do Incio. *Cuaderno de Estudios Gallegos*, XXIV:7-13. Santiago de Compostela. Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento
- González Ruibal, A. 2003. *Arqueología del Noroeste de la Península Ibérica en el Iº Milenio a. C.* Tesis de doctoramiento inédita. Universidad Complutense.
- Groenen, M. 2000. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Serie Ariel Prehistoria. Barcelona.
- Guarducci, M. 1942-1943. Le impronte del Quo Vadis e monumenti affini, figurati ed epigrafici", *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia Roma*, 19, 305-344
- Gutián Castromil, J y Gutián Rivera, X. 2001. *Arte rupestre do Barbanza*. Ed. Toxosoutos. Noia.
- Hayes-McCoy, G.A. 1970. The Making of an O'Neill: a View of the Ceremony at Tullaghoge, Co. Tyrone, *Ulster Journal of Archaeology*, 33, 89-94.
- Helskog, K. 1997. La conexión costera. La percepción del paisaje y los grabados rupestres en el norte de Europa. *Serie Arqueología Divulgativa*, nº 3. Los motivos de fauna y armas en los grabados prehistóricos del continente europeo. Ed. Asociación Arqueológica Viguesa (Coord. Costas Goberna e Hidalgo Cuñarro).
- Hernández Pérez, M. S. 1995. El arte postpaleolítico. En *Historia de la Marina Alta* 8. Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta.
- Hidalgo Cuñarro, J. M. 1981. El tema de la serpiente en el NO. Peninsular. *El Museo de Pontevedra*, nº XXXV: 231-83.
- Hygen, A-S y Bengtsson, L. 2000. *Rock carvings in the borderlands*. Warne Förlag. Gothenburg.
- Infante Roura, F., Vaquero Lastres, J. y Criado Boado, F. 1992. Vacas, caballos, abrigos y túmulos: definición de una geografía del movimiento para el estudio arqueológico. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Vol. XL, (105): 21-39. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Junior, J. S. 1931. As serpes gravadas do castro Baldoeiro. Instituto Internacional de Antropologie. París.
- 1942 *Arte Rupestre*. Ed. Irm.,os Bertrand.
- Kern, H. 1983. *Labyrinthe*. Prestel-Verlag. Munich
- Kristiansen, K. 2001. *Europa antes de la historia*. Península. Barcelona
- Lambert, P.-Y. 1993. *Les Quatre branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Age*, París.
- Leach, E. 1993. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Ed. Siglo XXI. Madrid.
- Lejeune, M. 1985. *Recueil des inscriptions gauloises, Textes gallo-grecs*, París.
- Leroi-Gourhan, A. 1978. *Préhistoire de l'art occidental*. Ed. De l'art Lucien Mazenod. Paris.
- Le Roux, F. 1963. Recherches sur les éléments rituels d'élection royale irlandaise et celtique, *Ogam* 15, 123-137 y 245-259.
- Le Roux, F., Guyonvarc'h, Ch.J. 1991. *La société celtique*. Éditions Ouest-France. Rennes.
- 1995 *Les Fêtes celtiques*, Rennes.
- Lévi-Strauss, C. 1987. *Antropología Estructural*. Ed. Paidós. Barcelona.
- 1992 *El pensamiento salvaje*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Lima Oliveira, E. 2000. La arqueología en la gasificación de Galicia 12: intervenciones en yacimientos prehistóricos. *Traballos en Arqueoloxía da Paisaxe (TAPA)* 16. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Lima Oliveira, E. y Prieto Martínez, P. 2002. La arqueología en la gasificación de Galicia 16: Excavación del yacimiento de Monte Buxel. *Traballos de Arqueoloxía e*



- Patrimonio (TAPA) 27*. Laboratorio de Patrimonio Paleambiente e Paisaxe. Universidade de Santiago de Compostela.
- López Cuevillas, F. 1951. La clasificación tipológica del arte rupestre del Noroeste hispánico y una hipótesis sobre la cronología de alguno de sus tipos. *Zephyrus* II: 73-81. Universidad de Salamanca.
- López Cuevillas, F. e Bouza Brey, F. 1929. *Os oestrimnios e os Saefes e a Ofiolatría en Galiza*. Ed. Seminario de Estudos Galegos.
- López Pereira, X.E. 1996. *Cultura, Relixión e Superstições na Galicia Sueva. Martiño de Braga, de Correctione rusticorum*, A Coruña.
- Lynch, K. 1966. *La imagen de la ciudad*. Ed. Infinito. Buenos Aires.
- Mac Cana, P. 1968. An archaism in Irish poetic tradition, *Celtica*, 8, 174-191.
- 1973 The Topos of the Single Sandal in Irish Tradition”, *Celtica*, 10, 160-6.
- Maciñeira Pardo de Lama, F. 1908. Insculturas de Mondariz. *La Temporada en Mondariz*, año XX, nº 16.
- MacNeill, M. 1962. *The Festival of Lughnasa. A study of the Survival of the Celtic Festival of the Beginning of Harvest*, Londres.
- Mac White, E. 1951. Estudios sobre las relaciones atlánticas de la Península Hispánica en la Edad del Bronce. *Disertaciones Matrinenses* 2. Seminario de Historia Primitiva del Hombre.
- Mañana Borrazás, P. 2003. Vida y muerte en los megalitos ¿Se abandonan los túmulos? *Era* 5: 166-81.
- Mañana Borrazás, P. y Santos Estévez, M. 2002. Arte Rupestre no promontorio de Corme. *Gallaecia* 21: 115-26. Universidade de Santiago de Compostela
- Martínez López, M. C. 1997. *Memoria Técnica del Seguimiento y Control Arqueológico de la Autovía Rías Baixas. Tramo San Cibrao das Viñas - Alto de Allariz*. Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Xunta de Galicia.
- Martínez López, M. C., Amado Reino, X. y Chao Álvarez, F. J. 1998. La arqueología en la gasificación de Galicia 4: corrección de impacto en la red de Lugo. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)*, 6. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Martínez López, M. C., Amado Reino, X. y Lima Oliveira, E. 2000. La arqueología en la gasificación de Galicia 11: corrección de impacto del gasoducto de transporte Ribadeo-Vilalba. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)*, 14. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Martínez López, M. C., Amado Reino, X. y López Cordeiro, M. M. 2000 La arqueología en la gasificación de Galicia 9: corrección de impacto del gasoducto de transporte Valga-Tui. *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)*, 12. Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Meijide Cameselle, G. 1997. La necrópolis del Bronce Inicial del Agro de Nogueira (Toques, A Coruña). In *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*. Vol. 2: 85-88. Vigo.
- Méndez Fernández, F. 1991. El campaniforme tardío: entre un pasado monumental y una cerámica conspicua. En F. Criado (dir.) *Arqueología del Paisaje*. El área Bocelofurelos entre los tiempos paleolíticos y los medievales: 173-97. *Arqueoloxía/Investigación* 6. Santiago: Dirección Xeral do Patrimonio Histórico, Consellería de Cultura.
- 1994. La domesticación del paisaje durante la Edad del Bronce gallego. *Trabajos de Prehistoria* 51: 77-94. Madrid.
- 1998. Definición y análisis de poblados de la Edad del Bronce en Galicia. En R. Fábregas Valcarce (edición). *A Idade do Bronce en Galicia: novas perspectivas*, pp. 153-89. Sada: Edición do Castro.
- Milín, G. 1991. *Le roi Marc aux oreilles de cheva*. Dorz. Ginebra.
- Molina García, J. 1989-1990. Podomorfos humanos en el complejo epilítico del Arabilejo. Yecla (Murcia), *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 5-6, pp. 59-67.
- Monteagudo García, L. 1943. Petroglifo de Fragoselo (Vigo-Corrujo). *Archivo Español de Arqueología*, 52: 323-327. Ed. Instituto Español de Arqueología.
- 1952. Sistematización de los laberintos prehistóricos. Cuadernos de Estudios Gallegos, VII: 301-6. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Murguía, M. 1865-1866. *Historia de Galicia*. Ed. Imprenta Soto Freire. Lugo.
- Obermaier, H. 1923. *Impresiones de un viaje por Galicia*. Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense.
- Oosterbeek, L. 1997. Echoes from the East: late prehistory of the North Ribadetejo. *ARKEOS* 2. Instituto Politécnico de Tomar.
- Oosterbeek, L., Cruz, A. N., Rosina, P.Figueiredo, A. y Grimaldi, S. 2002. Tempoar – Terrotórios, mobilidade e povoamento no Alto Ribadetejo (Portugal). En *ARKEOS* 12: 261-322. (A. R. Cruz y L. Oosterbeek coord.). Instituto Politécnico de Tomar.
- Panofsky, E. 1979. El significado en las artes visuales. Alianza Forma 4. Madrid
- Patiño Gómez, R. 1982. La estación de grabados rupestres de A Pedreira-Ventosela (Redondela). *El Museo de Pontevedra*, vol. XXXVI: 199-218.
- Parcero Oubiña, C. 2000. Tres para dos. Las formas del poblamiento en la Edad del Hierro del Noroeste Ibérico. *Trabajos de Prehistoria* (en prensa). Madrid.

- Parcero Oubiña, C.; Cobas Fernández, I. [e.p.]. *Alto do Castro (Cuntis, Pontevedra). Síntesis de resultados y estudio de materiales, campaña 1993*. Col. Monografías de Arqueología del Paisaje. Santiago de Compostela.
- Parcero Oubiña, C., Criado Boado F. y Santos Estévez, M. 1998. Rewriting landscape: Incorporating sacred landscapes into cultural traditions. *World Archaeology*, vol. 30(1): 159-176.
- Pellicer Catalán, M., Acosta Martínez, P., Hernández Pérez, M.S., y Martín Cocas, D. 1973-1974. Aportaciones al estudio del arte rupestre del Sáhara Español (Zona Meridional), *Tabona*, 2.
- Peña Santos, A. de la. 1975. El petroglifo de Pinal do Rei en Cangas de Morrazo, Pontevedra. *Gallaecia* 1: 91-108. Universidade de Santiago de Compostela.
- 1979. Frecuencia de aparición y asociación de los grabados rupestres al aire libre de la provincia de Pontevedra (Galicia). *Trabajos de Prehistoria* 36: 407-28. Madrid.
  - 1982. Excavaciones arqueológicas de urgencia en la provincia de Pontevedra durante el año 1981. El Museo de Pontevedra XXXVI: 67-90.
  - 1985. Excavación de un complejo de grabados rupestres en Campo Lameiro (Pontevedra). *Ars Praehistorica* t. III/IV.
  - 1987. Cuatro conjuntos de grabados rupestres en la feligresía de Tourón (Pontevedra). *Cuadernos de Estudios Gallegos* 36 (102):7-27. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
  - 1992. Castro de Torroso (Mos-Pontevedra). Síntesis de las Memorias de las Campañas de Excavaciones 1984-1990. Arqueología/Memorias 11. Xunta de Galicia.
  - 1998. Para una aproximación historiográfica a los grabados rupestres galaicos. En Reflexiones sobre el arte rupestre prehistórico en Galicia. Costas Goberna, F. J. Y Hidalgo Cuñarro, J.M. (coords.). *Serie Arqueología Divulgativa* nº 4: 7-40. Asociación Arqueológica Viguesa. Concello de Vigo.
- Peña Santos, A. De la., Costas Goberna, F.J., y Rey García J. M. 1993. *El arte rupestre de Campo Lameiro*. Publicación patrocinada por el Ayuntamiento de Campo Lameiro, Caixa Pontevedra y Xunta de Galicia.
- Peña Santos, A. de la y Rey García, J. M. 1993. El espacio de la representación. El arte rupestre galaico desde una perspectiva territorial. *Revista de Estudios Provinciais* 10: 11-50. Pontevedra.
- 2001 *Petroglifos de Galicia*. Ed. Vía Láctea. Oleiros.
- Peña Santos, A de la y Vázquez Varela, J. M. 1979. *Los petroglifos gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre*. Ediciós do Castro. Sada.
- Pérez Paredes, C. M. y Santos Estévez, M. 1989. Gravados rupestres no concello de Arbo. *Revista do Museo Municipal* 1-2: 51-80. Vigo. Concello de Vigo.
- Platón. 1988. *Las Leyes*. Ed. Akal.
- Prieto Martínez, P. 1993. Aproximación al análisis formal de la cerámica de la Edad del Bronce en Galicia. Trabajo de Investigación, inédito. Santiago de Compostela: Dept. de Historia I, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela.
- 1995. *Estudio de la cerámica del II milenio a. C. de la Sierra del Bocelo y el occidente gallego*. Tesis de Licenciatura. Leida en la Universidade de Santiago de Compostela, Dpto. Historia I.
  - 1998. *Forma, estilo y contexto en la cultura material de la Edad del Bronce: cerámica campaniforme y cerámica no decorada*. Santiago: Facultade de Xeografía e Historia, (tesis doctoral inédita).
  - 1999. Caracterización del estilo cerámico de la Edad del Bronce en Galicia: cerámica campaniforme y cerámica no decorada. *Complutum*, 10: 71-90.
- Prieto Martínez, M. P., Cobas Fernández, I. and Criado Boado, C. 2003. Patterns of spatial regularity in Late Prehistoric material culture styles of the NW Iberian Peninsula. In Prehistoric Pottery. People, pattern and propose. Ed. Alex Gibson. *BAR International Series* 1156: 147-188.
- Ramil Rego, P. y Aira Rodríguez, M. J. 1993. A palaeoecological study of Neolithic and Bronze Age levels of the Buraco da pla rock-shelter (Bragança, Portugal). *Vegetation History and Archaeobotany* 2: 163-72.
- Rapoport, A. 1978. *Aspectos humanos de la forma urbana: hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Ed. Gustavo Gili, colección Arquitectura Perspectivas. Barcelona
- Reboreda Morillo, S. 1995. La iniciación a la caza y el arco en la Grecia Antigua. *Minus* IV: 53-60. Universidade de Vigo.
- Rey Castiñeira, J. y Soto Barreiro, M<sup>a</sup>. J. 1996. Una metodología de estudio para petroglifos. Resultado en Laxe da Sartaña. *Gallaecia* 14-15: 197-221.
- Rodríguez Cao, C.
- 1993 Nuevas aportaciones al arte megalítico. La Mota Grande (Verea-Orense). *Boletín Auriense* XXIII: 9-19. Museo Arqueológico Provincial de Ourense.
- Rodríguez Casal, A. 1974. voz Corme Aldea, San Adrián de. *Gran Enciclopedia Gallega*, T. 7:145.
- 1975 *Carta Arqueológica del partido judicial de Carballo de Bergantiños (Coruña)*. Santiago de Compostela.
  - 1988 La necrópolis megalítica de Parxubeira (San Fins de Eirón, Galicia), campañas arqueológicas de 1977 a 1984. *Monografías Urxentes do Museu* 4. Museo Arqueológico e Histórico Provincial de A Coruña.
- Rodríguez Colmenero, A. 1991 As insculturas de Capariños (Vilar de Perdizes, Portugal). *Larouco* 1: 147-9. Ed. Grupo Arqueológico Larouco.

- 1999. *O Santuário Rupestre Galaico-Romano de Panóias (Vila Real, Portugal). Novas achegas para a sua reinterpretação global*, s.l.
- Rolle R. 1980. *Die Welt der Skythen*, Luzern - Frankfurt/M, p. 63
- Ruiz-Gálvez Priego, M. 1995. El noroeste de la Península Ibérica en el contexto de la Prehistoria Reciente de Europa Occidental. *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*. Vol. 1: 11-6. (Vigo 1993). Vigo.
- 1995. Depósitos del Bronce Final: ¿Sagrado o profano?, ¿Sagrado y, a la vez, profano?. *Ritos de paso y puntos de paso. La Ría de Huelva en el mundo del Bronce Final europeo*. Complutum 5. Universidad Complutense.
- 1998. *La Europa Atlántica en la Edad del Bronce: un viaje a las raíces de la Europa Occidental*. Ed. Crítica. Barcelona.
- 2005. Representaciones de barcos en el arte rupestre: piratas y comerciantes en el tránsito de la Edad del Bronce a la Edad del Hierro. *Mayurqa*, 30: 307-40. Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts.
- Sahlins, M. 1983. *La Economía de la Edad de Piedra*. Ed. Akal. Madrid.
- Sanches, M. J., Mota Santos, P., Bradley, R. y Fábregas Valcarce, R. 1998. "Land marks – A new approach to the rock art of Tras-os-Montes, Northern Portugal". *Journal of Iberian Archaeology*, nº 0, p. 85-104. Ed. ADECAP.
- Santarcangeli, P. 1997. *El libro de los laberintos*. Ed. Siruela. Madrid.
- Santiago y Gómez, J. 1896. *Historia de Vigo y su comarca*. Ed. Facsimil de la Deputación de Pontevedra en 2005.
- Santos Estévez, M. 1996. Los grabados rupestres de Tourón y Redondela-Pazos de Borbén como ejemplos de un paisaje con petroglifos. *Minius*, V: 13-40. Universidade de Vigo, Campus de Ourense.
- 1998. Los espacios del arte: construcción del panel y articulación del paisaje en los petroglifos gallegos, *Trabajos de Prehistoria*, 55, 73-88.
- 1999. A arte rupestre e a construción dos territorios na Idade do Bronce en Galicia. *Gallaecia* 18: 103-18. Universidade de Santiago de Compostela.
- 1999. Espacio cultural y espacio salvaje: la construcción de territorios en la Edad del Bronce en Galicia. Ponencia en el *I Congreso Internacional de Arte Rupestre Europea* (Vigo, 1999).
- 2005. Sobre la cronología del arte rupestre atlántico en Galicia. *Arqueoweb* 7(2). Sept./Dic.. [http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero7\\_2/conjunto7\\_2.htm](http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero7_2/conjunto7_2.htm)
- Santos Estévez, M. y Criado Boado, F. 1998. Espacios rupestres: del panel al paisaje. *Arqueología Espacial*, Vol 19-20: 579-96.
- 2000 Deconstructing rock art spatial grammar in the Galician Bronze Age. En *Signifying Place and Space. World perspectives of rock art and landscape. BAR International Series* 902. Ed. George Nash.
- Santos Estévez, M., Parcer Oubiña, C. y Criado Boado F. 1997. De la arqueología simbólica del paisaje a la arqueología de los paisajes sagrados. *Trabajos de Prehistoria*, 54 (2): 61-80. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Santos Estévez, M. y Seoane Veiga, Y. 2005. *Escavación no contorno dun petroglifo en A Ferradura (Ourense – Galiza)*. ARKEOS 15: 37-54. (2005) Instituto Politécnico de Tomar
- Sarmiento, M. 1950. *Viaje a Galicia (1754-1755)*. Reedición del original de 1745.
- Saward, J. 2003. *Labyrinths and Mazes. The Definitive Guide*. London: Gaia Books.
- Saussure, F. 1983. *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial. Madrid.
- Seglie, D. 2000. Archaeo-anthropological research for rock art and context in the landscape. En *Signifying place and Space, world perspectives of rock art and landscape*. BAR S902: 25-8. (Ed. George Nash).
- 2002. Arte Rupestre de la arqueología a la museología, un itinerario para la conservación. *Arkeos* 12. (Coord A. R. Cruz y L. Oosterbeek). Instituto Politécnico de Tomar.
- Seglie, D. y Ricchiardi, P. 2000. De petroglyphis gallaeciae: arte rupestre, arqueología y paisaje – Galicia, España. En *De petroglyphis gallaeciae*: 9-19. CeSMAP.
- Seoane Veiga, Y. 2005. Metodología de reproducción de grabados rupestres en Galicia: Levantamento de calcos sobre plástico. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. T. LII: 81-115. IEGPS, CSIC.
- Serpa Pinto, R. de. 1929. *Petroglifos de sabroso e a arte rupestre em Portugal*. Seminario de Estudos Galegos, Seizón de Arqueoloxía.
- Silva, E. J. Lópes da y Cunha, A. M. Cameir, o Leite da. 1986. As gravuras rupestres do Monteda Laje (Valença). *Arqueologia* 13: 49-55. Grupo de Estudos Arqueologicos do Porto.
- Sobrinho Buhigas, R. 2000. *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Reedición facsimilar del original de 1935. Edición do Castro. Santiago de Compostela.
- Sobrinho Lorenzo-Ruza, R. 1946. Acerca de los signos del petroglifo de Eira d'os Mouros. *El Museo de Pontevedra* IV: 137-42.
- 1951 Términos *ante quem* de los petroglifos del grupo gallego-atlántico. *El Museo de Pontevedra* VI: 9-26.
- 1952 Origen de los petroglifos gallego-atlánticos. *Zephyrus*, III, nº 2: 125-49. Universidad de Salamanca.
- 1953 Noticias. *Noticiario Arqueológico Hispánico*, I: 187-195.

- Suárez Otero, X. 1979. Os Olleiros, nova estación do arte rupestre galego, *El Museo de Pontevedra* XXXIII: 101-27.
- Swartz, B. K. y Hulbutt, T. S. 1994. Space, place and territory in rock art interpretation. *Rock art resercha*. Australian Rock Art Research Asociation y International Federation of Rock Art Organizations, vol. 11, nº 1: 13-22.
- Taboada Chivite, X. 1973. Addenda et Corrigenda. A Arte Rupestre. *Historia de Galiza*, III: 583-591. (Otero Pedrayo dir.). Buenos Aires.
- Teixeira, T. y Rigaud de Sousa, J. 1979. As gravuras do Monte do Castro (Veira do Minho). Vestigios do culto ofiolátrico. *Actas do XV Congreso Nacional de Arqueología*: 385-90. Zaragoza.
- VV.AA. 1985. *Siberian Rock Art. Archaeology, Interpretation and Conservation*. Coordina: Dario Seglie. Ed. CeSMAP. Pinerolo-Torino.
- 1987. Catalogación de yacimientos prerromanos del Ayuntamiento de Santiago. *Arqueoloxía/Investigación* 3. Ed. Xunta de Galicia.
  - 1998. *Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*. Coordina João Zilhão. Ed. Ministério de Cultura.
  - 1998 *L'Art Levantí*. Editado por Centre d'Estudis Contestans.
  - 2000. *De Petroglyphis Gallaeciae. Arte Rupestre, Archeologia e Paesaggio-Galizia*, Spagna. Coordina: Dario Seglie. Ed. CeSMAP. Pinerolo-Torino.
- Van Hoek, M. A. M. 1998. The cross symbol associated with prehistoric rock art in the British Isles. *Bollettino del Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica di Pinerolo*, nº 9, 10, 11 y 12: 75-90.
- Vázquez Rozas, R. 1993. Los petroglifos gallegos: selección de su emplazamiento y selección de las rocas grabadas. *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*. Vol I: 69-76. Vigo.
- 1992 El espacio y la animación en los petroglifos gallegos. *Gallaecia* 13: 51-68. Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela.
  - 1997. *Petroglifos de las Rías Baixas gallegas. Análisis artístico de un arte prehistórico*. Servicio de Publicacións de la Exma. Deputación Provincial de Pontevedra.
- Vázquez Seijas, M. 1957. Mansión céltica en tierras lucenses. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. Tomo VI: 274-84.
- Vázquez Varela, J.M. 1975. Sobre la cronología de las representaciones de ciervos en el arte rupestre prehistórico gallego. *Gallaecia* 1: 77-87. Universidade de Santiago de Compostela.
- 1990. Petroglifos de Galicia. *Biblioteca de divulgación* nº 3. Universidade de Santiago de Compostela.
  - 1995. *Antepasados, guerreros y visiones. Análisis antropológico del arte prehistórico de Galicia*. Exma. Deputación Provincial de Pontevedra.
  - 1997. El petroglifo de Auga da Laxe I (Gondomar, Pontevedra) y la sociedad del comienzo de la Edad del Bronce en el noroeste de la Península Ibérica. *Gallaecia* 16: 201-220. Universidade de Santiago de Compostela.
- Vicent García, J.M. 1991. *Fundamentos teórico-metodológicos para un programa de investigación arqueo-geográfica. El cambio cultural del IV al II milenios a. C. En la comarca noroeste de Murcia* (Ed. P. López). CSIC. Madrid.
- 1998 Entornos. *Texto introductorio del capítulo 2 de Arqueología Espacial* 19-20: 168-8. Ed. Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, Instituto de Estudios Turolenses.
- Vicent García, J.M., Rodriáquez Alcalde, A. L., López Sáez, J. A., Zabala Morencos, I., López García, P. y Martínez Navarrete, M. I. 2000. ¿Catastrofes ecológicas en la estepa? Arqueología del paisaje en el complejo minero metalúrgico de Kargaly (Región de Orenburg, Rusia). *Trabajos de Prehistoria* 57, nº 1: 29-74. CSIC.
- Vilaseca, S. 1943. Los grabados rupestres esquemáticos de la provincia de Tarragona, *AEspA*, 16, 253-71.
- Villoch Vázquez, V. 1995. Monumentos y petroglifos: la construcción del espacio en las sociedades constructoras de túmulos del noroeste peninsular. *Trabajos de Prehistoria* 52-1: 39-55. CSIC.
- 1998 Un nuevo menhir en Cristal. *Gallaecia* 17: 107-119. Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela.
- Wigley, M. 1993. *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*. Cambridge, (Massachusetts: MIT Press).
- Worley, L.J. 1994. *Hippeis: The Cavalry of Ancient Greece*, Boulder, CO.
- Zilhão, J. (coord.), Carvalho, A. F. de; Baptista, A. M.; Almeida, F.; Meirelles, J.; Varela Gomes, M.; Aubry, T. 1998. *Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*. Ed. Ministério de Cultura.



## AGRADECEMENTOS

Á Unidade de Arte Rupestre do Laboratorio de Arqueoloxía e a todos aqueles que forman ou que nalgún momento formaron parte del: Yolanda Seoane, Elena Taboada, Åsa Fredell, Fernando Quintas e Cristina Mato.

Ó equipo de escavación e prospección de Campo Lameiro: Juan Anca Calvo, Sven-Gunnar Boström, Rosario Canicoba Castro, Teresa Espejo Guardiola, Leonardo González Pérez, Jonas Gutebrand, Thomas Larsson, Eduardo Velázquez Turnes, Ann Ellionor Ulrika Johansson, Antón Pereira Abonjo, David Hernández Sánchez, David Rodríguez González, Dina Mikaela Cecilia Fransson, Elena Cabrejas Domínguez, Fernando

Quintás González, Gonzalo Ernesto Pimentel Guzmán, Indira Isabel Montt Schroeder, John Meter Holmblad, Craig Steven Mac Donald, Frida María Palmo, Radoslaw Grabowski, Sara Carolina Hjalmarsson, Ronny Johan Marcus Smeds, Ida Emma Maria Tegby, Rosario Canicoba Castro, Rosangela Cortez Thomaz, Sara Fairén e Esperanza Martínez Couce

Ó equipo de edafólogos de Campo Lameiro: Johan Burger, Antonio Cortizas Martínez, Manuela Costa Casais, Xabier Pontevedra Pombal e Roger Egelmark.

A Felipe Criado e Marco García. E o tribunal da tesis: Luis Oosterbeek, Marisa Ruíz-Gálvez, Darío Seglie y Juan Vicent.

- TAPA 1** Documentación de un Entorno Castreño: Trabajos Arqueológicos en el área de Cameixa
- TAPA 2** Landscape, Archaeology, Heritage
- TAPA 3** El Archivo Digital del Registro Arqueológico
- TAPA 4** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 2: Evaluación de Impacto Arqueológico de la Red Vigo - Porriño
- TAPA 5** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 3: Excavación del Túmulo nº3 del Alto de San Cosme
- TAPA 6** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 4: Corrección de Impacto de la Red de Lugo
- TAPA 7** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 5: Corrección de Impacto del Ramal Pontevedra - Ourense
- TAPA 8** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 6: Estudios de Evaluación de Impacto
- TAPA 9** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 7: Hacia una Arqueología Agraria de la Cultura Castreña
- TAPA 10** Memoria del Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje 1992-1997
- TAPA 11** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 8: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Vilalba - Valga
- TAPA 12** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 9: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Valga - Tui
- TAPA 13** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 10: Sondeos en el Yacimiento Romano-Medieval de As Pereiras
- TAPA 14** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 11: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Ribadeo Vilalba
- TAPA 15** El GPS en Arqueología: introducción y ejemplos de uso
- TAPA 16** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 12: Intervenciones en Yacimientos Prehistóricos
- TAPA 17** Introducción a la Cerámica Prehistórica y Protohistórica en Galicia
- TAPA 18** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 13: Corrección de Impacto de las Redes de Pontevedra
- TAPA 19** Paisajes Culturales Sudamericanos: De las Prácticas Sociales a las Representaciones
- TAPA 20** La cultura material cerámica en la Prehistoria Reciente de Galicia 1: Yacimientos al Aire Libre
- TAPA 21** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 14: Corrección de Impacto de las Redes de Coruña
- TAPA 22** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 15: Corrección de Impacto de la Red de Ourense
- TAPA 23** Arqueotectura 2: La vivienda castreña. Propuesta de reconstrucción en el castro de Elviña
- TAPA 24** Estudio de depósitos con industrias líticas del Paleolítico Inferior y Medio en la cuenca media del Miño
- TAPA 25** Arqueotectura 1: Bases Teórico-Metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura
- TAPA 26** Especificaciones para una gestión integral del Impacto desde la Arqueología del Paisaje
- TAPA 27** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 16: Excavación del yacimiento de Monte Buxel
- TAPA 28** La Organización socio-política de los Populi del Noroeste de la Península Ibérica.  
Un estudio de antropología política histórica comparada
- TAPA 29** Pasado e futuro de Castrolandín (Cuntis): unha proposta de recuperación e revalorización
- TAPA 30** Una ruta cultural en Ortegal: O Camiño dos Arrieiros
- TAPA 31** Plan director del Castro de Punta dos Prados (Ortigueira, A Coruña)
- TAPA 32** La Arqueología en la gasificación de Galicia 18: Excavación arqueológica en el yacimiento de As Pontes (Abadín, Lugo)
- TAPA 33** Reflexiones sobre Arte Rupestre, paisaje, forma y contenido
- TAPA 34** La arqueología en la gasificación de Galicia 17: actuaciones en asentamientos prehistóricos en el entorno de Santiago de Compostela
- TAPA 35** Obras públicas e patrimonio: estudo arqueolóxico do corredor do Morrazo.
- TAPA 36** Proyecto de cooperación científica: desarrollo metodológico y aplicación de nuevas tecnologías para la gestión integral del patrimonio arqueológico en Uruguay
- TAPA 37** Alto do Castro (Cuntis, Pontevedra). Síntesis de resultados y estudio de materiales, campaña 1993



## TEMÁTICA TAPA

Esta serie ofrece de forma sintética resultados de trabajos y proyectos arqueológicos. Su finalidad básica es divulgar de forma ágil y rápida una información que habitualmente no es accesible hasta estados avanzados de elaboración. La serie es un instrumento esencial de una filosofía de trabajo, basado en un modelo de gestión integral del Patrimonio Cultural dentro de la cual se comprende la práctica arqueológica como una unidad que se inicia en la identificación y recuperación del registro arqueológico, continúa con su valoración y estudio, ofrece soluciones a la gestión actual de los bienes que lo integran, y culmina en la rentabilización, divulgación y publicación de los resultados del trabajo.

## ADMISIÓN DE ORIGINALES

- Se admitirán para su publicación los trabajos que sean presentados y aprobados por el Comité Editorial siempre que se ajusten a la temática anterior y a las normas que aquí se establecen.
- Los originales serán revisados por un grupo de evaluadores que informarán sobre la pertinencia de su publicación y recomendarán cuantas modificaciones crean convenientes para incluir el trabajo dentro de las series. En todo caso la correspondencia con los autores se realizará desde el Comité Editorial.
- Los trabajos serán remitidos a la secretaría de Capa y Tapa, y tendrán como fechas límites para su entrega el 30 de Abril y 30 de Octubre de cada año.
- A los autores se les enviará una prueba del documento para que sea revisado antes de su publicación, con la sugerencia de que realice las correcciones recomendadas. Una vez sean publicados se le remitirán dos ejemplares, independientemente del número de autores firmantes.
- Los autores podrán solicitar ejemplares adicionales previo pago de los mismos.

## NORMAS DE FORMATO

- Los trabajos se podrán realizar en cualquier idioma, pero siempre tendrán que llevar un resumen/abstract (máximo 150 palabras) y palabras clave/keywords en inglés (máximo 20 palabras). En el caso de que el trabajo estuviese en inglés, estos irán en un segundo idioma.
- Tendrán una extensión mínima de 25.000 palabras y una máxima de 40.000, ó 50 páginas a una columna con tamaño de letra 10, interlineado sencillo, incluyendo el espacio para las figuras.
- Irán precedidos de una hoja donde se indiquen: título, nombre del autor, dirección, teléfono, correo electrónico (si lo tiene), y fecha de envío del trabajo.
- Se enviarán en soporte digital, aparte de dos copias en papel.
- Se deben de enviar preferentemente en Microsoft Word y si no fuese posible en un programa compatible.
- Dado el carácter de ambas series, se recomienda emplear una parte gráfica lo más amplia posible. Se recuerda que toda la publicación será en B/N, por lo que las figuras deberán ser elaboradas en función de ello.
- Los títulos se tendrán que diferenciar fácilmente del texto y entre ellos, pudiendo ir numerados.
- Los diferentes apartados: anexos, apéndices, etc..., deberán ir precedidos de un salto de página.
- Los cuadros, mapas, gráficos, ... se presentarán preferentemente en soporte digital y, además y en cualquier caso, copia impresa en papel de calidad y numeradas al dorso.
- Se señalará a lápiz en el margen del texto el lugar sugerido para su ubicación de cada una de las figuras.
- Los pies de figura se colocarán en una hoja aparte indicando claramente a que figura pertenece.
- Las notas deberán de ir al pie, y su numeración debe de ser continua.
- La bibliografía se colocará al final del documento, ordenándola alfabéticamente y adaptándose a los siguientes ejemplos:

Arias Vilas, F.; Cavada Nieto, M. 1979. Galicia bajorromana. *Gallaecia*, 3-4: 91-108. Santiago de Compostela.

Harris, E. C. 1991. *Principios de estratigrafía Arqueológica*. Barcelona: Crítica (Ed. Original inglesa de 1979).

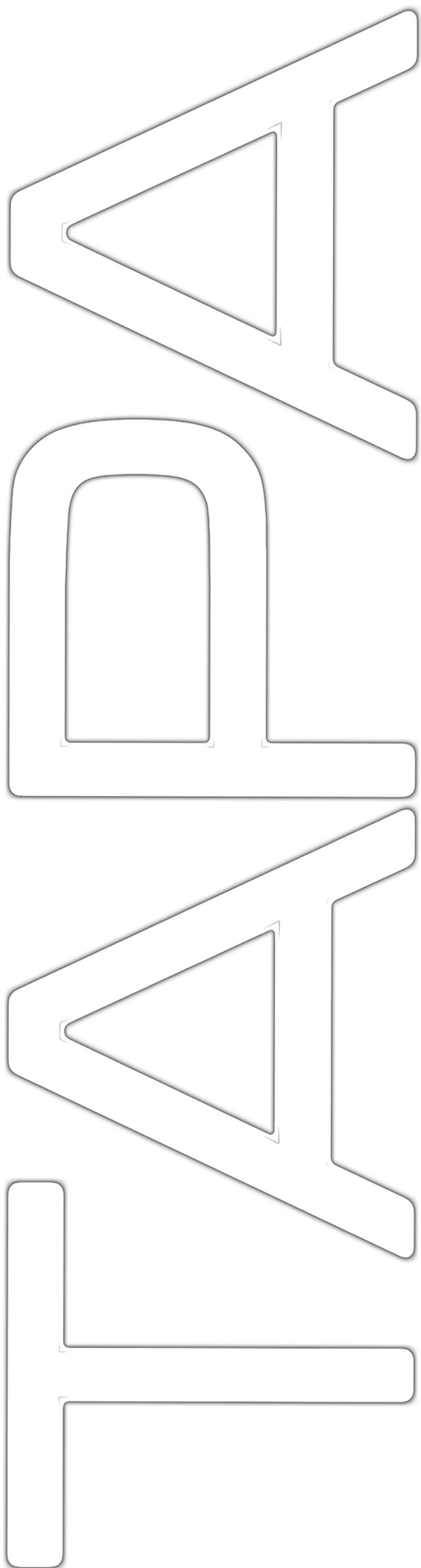
Renfrew, C. 1986. Introduction: peer polity interaction and socio-political change. En Renfrew, C.; Cherry, J. F. (ed.). *Peer polity interaction and sociopolitical change*: 1-18. Cambridge: Cambridge University Press.







# 38



**CSIC XUNTA DE GALICIA**

**INSTITUTO DE ESTUDOS  
GALEGOS PADRE SARMIENTO**

Laboratorio de Arqueoloxía  
da Paisaxe (LAr)