

ARTE RUPESTRE EN GALICIA

Edición a cargo de Francisco Villegas Belmonte

Primera edición, julio 2013

- Imagen de portada: Antonio de la Peña Santos
F. J. Costas Goberna
- © de los textos: Buenaventura Aparicio Casado
Antonio de la Peña Santos
Fernando Carrera Ramírez
- © de las fotografías
de los petroglifos: Xulio Xil
Buenaventura Aparicio Casado
Antonio de la Peña Santos
- © de los calcos
de petroglifos: Antonio de la Peña Santos
F. J. Costas Goberna
- © de fotografías, plantas,
croquis y calcos
de los dólmenes: Fernando Carrera Ramírez
- © de las fotografías
del apartado
de antropología: Buenaventura Aparicio Casado

Coordinación: Cándido Meixide Figueiras
Maquetación: Rosa Escalante Castro

© de la edición
Edicións do Cumio, S. A.
Pol. ind. A Reigosa, parcela 19
36827 Ponte Caldelas, Pontevedra
Tel.: 986 761 045 | Fax: 986 761 022
cumio@cumio.com | www.cumio.com

© Reservados todos los derechos.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra solo puede ser realizada con autorización
de los titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjanse a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si precisan fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento
de esta obra.

ISBN: 978-84-8289-466-9
Impresión: Gráficas Varona
Depósito legal: VG 491-2013
Impreso en España

ARTE RUPESTRE EN GALICIA

Buenaventura Aparicio Casado
Fernando Carrera Ramírez
Antonio de la Peña Santos

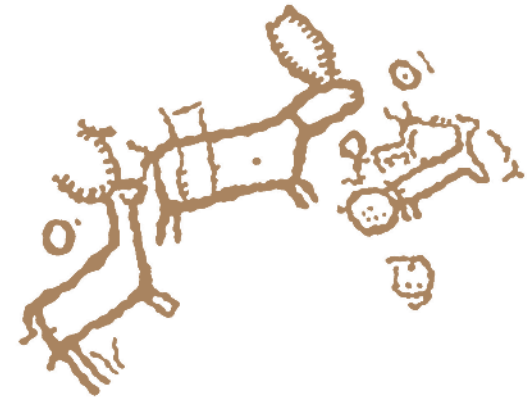
Fotografías

Xulio Xil




cumio

ÍNDICE



Presentación.....	7
Introducción.....	9
Arte rupestre en Galicia.....	23

A Coruña

1. **A Foxa Vella**
(Santa María de Leiro,
Rianxo, A Coruña)..... 25

2. **Arca da Barbanza**
(San Andrés de Cures,
Boiro, A Coruña)..... 29

3. **Monte da Gurita**
(San Pedro de Baroña,
Porto do Son, A Coruña)..... 33

4. **Laxe das Rodas**
(Santiago de Louro,
Muros, A Coruña)..... 37

5. **Cova da Bruxa**
(San Xoán de Serres,
Muros, A Coruña)..... 41

6. **Pedra Ancha**
(San Pedro de Buxantes,
Dumbría, A Coruña)..... 45

7. **Casa dos Mouros**
(San Antolín de Bañas,
Vimianzo, A Coruña)..... 49

8. **Pedra Cuberta**
(San Miguel de Treos,
Vimianzo, A Coruña)..... 53

9. **Dolmen de Dombate**
(San Xoán de Borneiro,
Cabana, A Coruña)..... 57

10. **Peneda Negra**
(Santo Estevo de Covas,
Ames, A Coruña)..... 61

11. **O Castriño**
(Santa María de Conxo,
Santiago de Compostela, A Coruña)..... 65

12. **Coto do Corno**
(Santa María de Luou,
Teo, A Coruña)..... 69

13. **Forno dos Mouros**
(Santa Mariña das Brañas,
Toques, A Coruña)..... 73

Lugo

14. **Roza das Modias**
(San Xoán de Alba,
Vilalba, Lugo)..... 77

Ourense

15. **Pedra Alta**
(Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense,
Castrelo do Val, Ourense)..... 81

Pontevedra

16. **Auga dos Cebros**
(San Mamede de Pedornes,
Oia, Pontevedra)..... 85

17. **Monte Tetón**
(Santa María de Tebra,
Tomíño, Pontevedra)..... 89

18. **Pedra das Procesiões**
(Santa Mariña de Vincios,
Gondomar, Pontevedra)..... 93

19. **Anta do Meixueiro**
(San Pedro de Cela,
Mos, Pontevedra)..... 97

20. **Os Rochos**
(Santa María de Gargamala,
Mondariz, Pontevedra)..... 101

21. **Val do Gato**
(San Martiño de Verducido,
A Lama, Pontevedra)..... 105



22. Pedra do Barón (San Fiz de Forzáns, Ponte Caldelas, Pontevedra).....	109	33. Chan da Carballeira (Santiago de Morillas, Campo Lameiro, Pontevedra)	171
23.		34.	
1. Campo de Cuñas (Santa Baía de Ponte Caldelas, Ponte Caldelas, Pontevedra).....	115	1. Laxe das Rodas-Lombo da Costa (Lombo da Costa, San Xurxo de Sacos, Cotobade, Pontevedra)	175
2. Laxe da Irena (Santa Baía de Ponte Caldelas, Ponte Caldelas, Pontevedra).....	119	2. Laxe do Cuco (Outeiro do Cuco, San Xurxo de Sacos, Cotobade, Pontevedra)	179
24.		35.	
1. Laxe das Sombríñas (Santa María de Tourón, Ponte Caldelas, Pontevedra).....	123	1. Laxe dos Cebros (Fentáns, San Xurxo de Sacos, Cotobade, Pontevedra)	183
2. Nabal de Martiño (Santa María de Tourón, Ponte Caldelas, Pontevedra).....	127	2. Laxiña dos Cervos (Fentáns, San Xurxo de Sacos, Cotobade, Pontevedra)	187
25. Mámoa do Rei (San Martiño, Vilaboa, Pontevedra)	131	3. Pedra das Ferraduras (Fentáns, San Xurxo de Sacos, Cotobade, Pontevedra)	191
26.		36. Pedra Redonda (San Miguel de Carballedo, Cotobade, Pontevedra)	195
1. Pedra do Labirinto (San Xurxo de Mogor, Marín, Pontevedra).....	135	37. Porteliña da Corte (Santa María de Aguasantas, Cotobade, Pontevedra)	199
2. Pedra dos Mouros (San Xurxo de Mogor, Marín, Pontevedra).....	139	38. Coto dos Mouros (Santo Estevo do Salto, Rodeiro, Pontevedra).....	203
27. Laxe das Lebres (San Salvador de Poio, Poio, Pontevedra)	143	39. Coto da Aspra (San Xulián de Ventosa, Agolada, Pontevedra).....	207
28. Outeiro do Cribo (Santa María de Armenteira, Meis, Pontevedra)	147	40. Mámoa dos Muíños (San Pedro de Ferreiroa, Agolada, Pontevedra).....	211
29. Portela da Laxe (Santiago de Viascón, Cotobade, Pontevedra).....	151	41. Monte dos Vilares (San Miguel de Valga, Valga, Pontevedra).....	215
30. Pedra da Boullosa (Santa Mariña das Fragas, Campo Lameiro, Pontevedra)	155	42. Laxe dos Bolos (Santo Estevo de Saiar, Caldas de Reis, Pontevedra).....	219
31. Laxe da Rotea de Mendo (San Miguel do Campo, Campo Lameiro, Pontevedra)	159	43. Os Ballotes (San Xens de Bamio, Vilagarcía de Arousa, Pontevedra).....	223
32.			
1. Laxe do Outeiro dos Cogoludos (Santa María de Moimenta, Campo Lameiro, Pontevedra).....	163		
2. Laxe dos Carballos (Santa María de Moimenta, Campo Lameiro, Pontevedra).....	167		
Museo de Pontevedra	227		
Los "santos" megalíticos.....	231		
Y el pueblo habló.....	239		
Bibliografía	253		

PRESENTACIÓN

Este libro no es, simplemente, una nueva versión de la *Guía de petróglifos de Galicia*. Aunque mantenga el formato de ésta, incorpora cambios sustanciales. Se han suprimido las fichas de los petróglifos menos relevantes para dar cabida al arte parietal —pinturas y grabados— situado en el interior de las cámaras megalíticas, fenómeno artístico poco conocido y extraordinariamente atractivo.

Los petróglifos gallegos, merced a la labor de divulgación llevada a cabo, fundamentalmente, por aficionados, comienzan a tener un reconocimiento entre el gran público y prometen sorpresas muy interesantes a medida que avance la investigación.

Por su parte el «arte megalítico» es una manifestación centrada o relacionada directamente con una preocupación trascendental: la muerte.

Los seres humanos convivimos con la muerte desde el momento en que nacemos. El morir es un hecho que forma parte de nuestra experiencia cotidiana. Un acontecimiento biológico aparentemente simple, sencillo. Y natural: «morir habemos...». Somos plenamente conscientes de que estamos concebidos con fecha de caducidad. Sin embargo, los humanos —desde siempre, podíamos decir— nos hemos planteado el acabamiento como una incógnita. ¿Dónde radica el problema? En el pensamiento. Pensamos en la muerte. La nuestra es una muerte pensada. Y el pensamiento viene a ser como un agujero negro. Grande, profundo, insondable.

Hace más de 40 000 años los neandertales, en algunos de sus enterramientos, depositaban flores o hierbas y cubrían el cuerpo con piedras. Mucho más tarde en los sepulcros megalíticos se ejecuta un arte que es la expresión de un intento de neutralizar la **sensorialización negativa** que la muerte nos provoca y los peligros del gran viaje que el difunto va a emprender.

Con la expresión sensorialización negativa nos referimos a una serie de sensaciones y de ideas asociadas denotadas «en negro», tales como la soledad, el silencio, la oscuridad, el frío, la claustrofobia, la incomunicación y la podredumbre. Las pinturas y los grabados de las sepulturas megalíticas están revestidos de un fuerte contenido simbólico **en clave de vida**. Los difuntos no están solos. Fue L'Helgouach el que defendió la hipótesis de que los soportes megalíticos constituían verdaderas estelas, figuraciones antropomorfas ornadas con mantos o trajes talarés —¿predominantemente femeninos?— decorados con motivos geométricos a base de líneas onduladas o quebradas que, tratándose de agricultores neolíticos, no es descabellado relacionar con la tierra o el agua. Otros elementos simbólicos como soles y serpientes estarán también presentes. Y en lugar preferente, en la losa de cabecera —como subrayan Primitiva Bueno y Rodrigo de Balbín— se plasmará la idea sobre la que pivota el credo de las sociedades megalíticas: **el poder de los ancestros**, evocado a través de «escenas de jerarquía, caza o de genealogía».

Todo un mundo fascinante —la respuesta que dieron las sociedades que habitaron Galicia hace cinco milenios— a un enigma que nos sigue atenazando y que los autores hemos intentado exponer —esa fue, al menos, nuestra intención que sometemos al veredicto del lector— de manera ágil y accesible.

INTRODUCCIÓN

Nadie podía imaginar, en las postrimerías del siglo XIX, que la esquina noroccidental de la Península Ibérica acogiese un foco de arte rupestre prehistórico al aire libre. O, cuando menos, eran muy pocas personas las que lo sospechaban: apenas algún lector erudito y curioso podría encontrar ciertos indicios en la primera edición de la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía o en las *Antigüedades de Galicia* de Barros Siveio. Porque los que lo tenían más fácil y al alcance de la vista, los campesinos, lo cierto es que no prestaban la menor atención a aquellas piedras cubiertas de figuras grabadas ante las que pasaban a menudo, aprovechaban como cantera o les servían de asiento mientras cuidaban del ganado.

Con estos antecedentes, durante los años de transición al siglo XX serán varios miembros de la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* los que, coordinados por Casto Sampedro, presidente del colectivo, iniciarán una intensa busca y catalogación de lugares con arte rupestre en el territorio inmediato a la ciudad de Pontevedra. Figuras tan relevantes como Enrique Campo Sobrino o Ramón Sobrino Buhigas localizarán y darán a conocer estaciones de petroglifos todavía hoy paradigmáticas; láminas de dibujos de Campo Sobrino causarán sensación, primero, en Santiago de Compostela con ocasión de la *Exposición Rexional* de 1909, y luego, al año siguiente, en Madrid ante un selecto grupo de sabios reunidos en la Real Academia de la Historia. Fue entonces cuando el foco galaico de arte rupestre grabado al aire libre logró la categoría y reconocimiento necesarios para irse haciendo un

huevo en las publicaciones especializadas sobre Prehistoria de la Península Ibérica.

Pero habrían de pasar decenios para que la importancia de los petroglifos galaicos como producto cultural lograra sobrepasar los ambientes académicos más dinámicos para ir calando poco a poco en el cuerpo social. Fue preciso mucha labor de campo y gabinete —en su práctica totalidad a cargo de aficionados—, de descubrimiento y publicación de nuevos petroglifos, de trabajos de síntesis..., para que nuestro arte rupestre lograra superar la mera consideración de «fenómeno artístico» y llegara a la situación actual, en que el tema comienza a ser entendido por la inmensa mayoría del país como un bien patrimonial de enorme entidad y situado a la cabeza de los productos culturales creados y desarrollados en las

Anta de Antelas (Oliveira de Frades, Portugal)



tierras galaicas; tal vez como la producción cultural más genuinamente «galaica» si hablamos en términos de identidad.

CENTRANDO EL TEMA

Hablando desde la simplicidad, el foco galaico de arte rupestre aparece hoy en día integrado por un par de millares de rocas sobre las que en los tiempos remotos a que más adelante haremos referencia se grabó un elenco de figuras muy limitado, concreto y definido. Rocas graníticas en todos los casos, grabados muy afectados por la erosión y el paso del tiempo, casi siempre de difícil visualización. Y rocas distribuidas por un territorio muy concreto y de marcado carácter litoral, más o menos entre Cervo por el norte y Oporto por el sudoeste, con escasas penetraciones hacia el interior y un interés mínimo por las cotas medias-altas, concentradas en número tanto mayor cuanto más cerca de la que podríamos denominar comarca de las Rías Baixas. Ya es un lugar común considerar el valle medio del río Lérez como el punto neurálgico del fenómeno; el hecho comprobado de que la zona de las Rías Baixas sea el único espacio dentro del territorio rupestre en el que aparece representada la totalidad de su repertorio iconográfico permitiría hablar con suficiente propiedad de un foco de arte rupestre al aire libre más «de las Rías Baixas» que propiamente «galaico».

Y, por lo que sabemos, las superficies elegidas por los grabadores dejan entrever la existencia de una cierta lógica. Si más arriba hablábamos de un espacio rupestre, ahora estamos en condiciones de hablar de un paisaje rupestre en el que las rocas con grabados se integran en el entorno natural inmediato, en ese entorno característico del modelado granítico galaico, dominado por una amplísima gama de *outeiros* que rompen cualquier posibilidad de uniformidad creando espacios diversos, diferencias de cota y de vegetación, humedales..., que condicionan en última instancia el trazado de los cursos de agua y de las vías de paso.

Pues bien, la mayor parte de los complejos rupestres aparece ligada a este paisaje, a estos *outeiros*, manifestando al

mismo tiempo una cierta preferencia por los emplazados a media altura sobre el fondo del valle, en el entorno del llamado «escalón tectónico». Dicho lo cual, habremos de tener muy presente que estamos hablando desde el actualismo, que nuestro objeto de atención es un territorio sobre el que se ha desarrollado una actividad de extracción de piedra intensísima desde los tiempos más remotos, en el que cientos y cientos de miles de metros cúbicos de granito fueron arrancados de los *outeiros* y trasladados a los más diversos lugares, alterando con ello de forma todavía no evaluada el paisaje con el desmoche de los *outeiros* y generando un volumen de detritus de cantería que si en una buena parte terminó por cubrir y ocultar espacios del mismo *outeiro* —y no pocas rocas con grabados—, los procesos erosivos posteriores se encargarían de arrastrar el resto hacia las zonas bajas, atascando los cauces de los cursos de agua y alterando de forma dramática el aspecto original del territorio, con todas las consecuencias ecológicas derivadas. Es decir: que deberíamos tener siempre en consideración esta realidad cuando tratemos de integrar los petroglifos en su medio ambiente original.

Porque hay que pensar que, por su condición de fenómeno al aire libre, el arte rupestre galaico estaría en su génesis íntimamente relacionado con el paisaje inmediato. Y que cuando quedamos sorprendidos ante el hecho de que en numerosas ocasiones los grabadores escogiesen, de entre todas las piedras del *outeiro*, una que a nosotros nos parecería, en principio y desde nuestra óptica, poco o nada apetecible para plasmar un petroglifo —cosa que, insistimos, ocurre muchas veces—, tenemos que recordar que lo que hoy vemos no es necesariamente lo que veían los autores, y, sobre todo, que nuestra forma de pensar no es, ni mucho menos, la de aquéllos. Si cambió el paisaje, mucho más lo ha hecho nuestra organización intelectual, nuestra educación, nuestra forma de ver las cosas.

Por eso, cuando comprobamos que los petroglifos aparecen sobre rocas muy concretas, y que se detecta una cierta predilección por las emplazadas a media altura dentro del

outeiro, la conclusión es que nada de eso puede ser achacado a la casualidad y que estamos con toda probabilidad ante el resultado de una elección plenamente consciente. Y si la piedra con figuras aparece más o menos visible a cierta distancia, si los grabados son también más o menos visibles a cierta distancia; en fin, si desde la piedra se contempla más o menos territorio, serán todos ellos indicios dignos de tener en cuenta y a los que volveremos más adelante.

Pues bien, sobre la superficie de estas rocas elegidas a conciencia fueron grabados nuestros petroglifos. Optaron por el grabado y no —que sepamos— por la pintura, lo que ya de entrada supone la necesidad de emplear mucho tiempo y esfuerzo y pone de manifiesto una voluntad de permanencia de la obra en el tiempo; y plasmaron un repertorio temático francamente reducido, muy concreto y preciso. Detalles todos que ya de por sí obligan a desechar por completo la posibilidad de que estemos ante meras ocurrencias, ante «obras de pastores ociosos», como alguien poco atento podría pensar. No, la cosa es mucho más seria: hay un código rígido y cerrado que hace que los mismos temas se repitan a todo lo largo y ancho del territorio rupestre galaico; no son dibujos dejados al libre albedrío del grabador de turno sino el fruto de una tradición, de una transmisión y, ya puestos y con cierta seguridad, de un ritual, concretos. Y son figuras que se agrupan, que se ordenan teniendo muy en cuenta las características de la superficie rocosa, tanto de su regularidad como, sobre todo, de su «panelización», de la compartimentación que ocasionan las fisuras y diaclasas que suelen cruzarla.

Por otro lado, resulta que el repertorio temático aparece claramente dominado por las figuras geométricas; y dentro de ellas —más allá de los sempiternos puntos— por las combinaciones de círculos concéntricos, sin lugar a dudas el elemento intrínseco y consustancial al arte rupestre galaico.

Francamente raro es el petroglifo en el que los círculos estén ausentes. Así, podemos ver desde los círculos más simples hasta las más complejas y espectaculares combinaciones de círculos concéntricos; desde figuras sueltas sobre

el panel hasta verdaderos monumentos al *horror vacui* en forma de concentraciones de círculos, de círculos concéntricos con o sin líneas radiales, de óvalos, arcos, espirales, puntos sueltos o agrupados y multitud de trazos indefinidos, todo ello entrelazado por medio de surcos que en conjunto conforman un entramado de figuras que a simple vista podría parecer caótico pero que, analizado con un cierto detalle, pronto revela una lógica, un concepto del orden muy alejados de lo que hoy entendemos por tal: las figuras son como son y están donde están porque esa era precisamente la voluntad de los grabadores.

Círculos y sus «parientes minoritarios» —óvalos, arcos, cuadrados, espirales..., el cuerpo principal del apartado geométrico— aparentan representar la plasmación plástica de un mundo de creencias de tipo simbólico difícilmente desentrañable de no contar con un adecuado «libro de claves». Son, sin lugar a dudas, el más claro exponente de la existencia de un lenguaje místico muy complicado e inexcrutable pero al tiempo indicador del nivel de desarrollo intelectual alcanzado por la sociedad autora de los petroglifos.

Y también indicador de las filiaciones exteriores de este fenómeno. Cuando menos, de algunas. Porque los petroglifos geométricos galaicos son prácticamente idénticos a los conocidos de los focos de arte rupestre británicos. Las afinidades que presentan con los grabados de Irlanda, Escocia o Inglaterra son tan extraordinarias, tan evidentes, que por fuerza obligan a pensar en unas relaciones directas entre todas estas zonas, unas relaciones que ya estarían establecidas mucho antes, durante el desarrollo del Megalitismo cuando menos, y que se sumarían a otras muchas evidencias arqueológicas que hablan en el mismo sentido. El código de los grabados rupestres geométricos de Galicia era compartido en los territorios británicos porque existían tanto una base cultural común como contactos frecuentes. Más adelante volveremos sobre el tema.

Si en nuestros grabados geométricos se detecta un clarísimo componente atlántico, no debemos dejar de mencionar otro componente: el mediterráneo. Estamos hablando en pri-

mer lugar de esas figuras conocidas tradicionalmente con el nombre de «*labyrinthos*» y que remiten a un tema iconográfico sumamente complejo, de diseño tan complicado como para hacer obligado el recurso al aprendizaje y a la difusión para explicar por qué podemos verlo hoy en día distribuido por la práctica totalidad del globo y en contextos que desde siempre se quiso hacer tanto más antiguos cuanto más «mediterráneos»; es decir, que ya desde que se documentaron los primeros ejemplares, se pensó que la tal figura habría sido concebida en un ambiente cultural mediterráneo a mediados de la Edad del Bronce y que a partir de ahí se habría ido difundiendo con el paso del tiempo y cambiando de significado en función del momento y del foco cultural alcanzado. Y de ese modo habría llegado a las tierras galaicas para integrarse en nuestro foco rupestre a finales de la Edad del Bronce.

Lo que pasa es que de los datos hoy conocidos se deriva algo sorprendente: las siete figuras de *labyrinthos* «mediterráneos» localizadas hasta el momento en el repertorio de nuestros petroglifos serían las de datación más antigua..., de modo que, tal vez y en tanto la investigación no modifique la información actual, a lo mejor tendríamos que pensar más en un viaje de ida que de llegada, por más que tal cosa, de puro infrecuente, resulte un tanto desazonadora.

Y es que los *labyrinthos* no están solos. Por más que se trate de temas minoritarios, las figuras de esvásticas y los diseños de doble espiral tienen múltiples y conocidos trasuntos en el ámbito cultural pre y protohistórico mediterráneo; incluso, las curiosas y controvertidas figuras de «*paletas*» es posible que puedan ser integradas en esa categoría... Por no hablar de las imágenes de embarcaciones presentes en varios petroglifos de Oia, en las que el Mediterráneo se hace evidente de manera clamorosa no sólo por la propia tipología de los navíos representados sino, lo que nos parece muchísimo más revelador, por el estilo iconográfico.

Sea como fuere, el caso es que todo lo anterior nos permite comprobar cómo en nuestro arte rupestre al aire libre sucede algo muy semejante a lo que se puede deducir del resto de la información arqueológica actual: que las tierras

galaicas durante la época de «uso» del arte rupestre estaban —también— recibiendo, asimilando y difundiendo influencias procedentes tanto de otros focos culturales de la Europa atlántica como de la Europa mediterránea en medio de ese mundo interconectado de los inicios de la metalurgia. Allá por el tercer milenio a. C.

Si la cosa acabara aquí, resultaría que nuestro foco de arte rupestre sería uno más en la amplia nómina de los integrados por figuras geométricas, marcando, ya lo hemos dicho, afinidades íntimas con las Islas Británicas y relaciones claras con el Mediterráneo oriental. No sería poca cosa. Pero es que hay más, bastante más: el elenco temático figurativo.

Lo que concede a nuestros grabados una singularidad total, lo que hace de ellos algo diferente a todo lo que se estaba produciendo en su época, lo que al tiempo hace de esta producción cultural algo único, es el repertorio figurativo, esa temática que ahora sí somos capaces de identificar y que convive, integrándose de lleno, con el oscuro mundo de lo geométrico.

No es sólo que la temática figurativa individualice al grupo galaico de arte rupestre. El hecho de poder identificar con cierta seguridad lo que se está representando abre enormes posibilidades para la comprensión del mensaje oculto en nuestros grabados. Por ejemplo: el hecho de que se representen unas cosas y no otras ha de ser por fuerza algo significativo y digno de tener en cuenta; como también tendrá su interés saber lo que se está representando... Incluso, las formas de representación, etc.

Porque cuando vemos que la mayor parte de la temática figurativa está ocupada por figuras de animales cuadrúpedos, y que, salvando las distancias impuestas por el aparente escaso interés puesto por los grabadores en la plasmación de detalles anatómicos clave, resulta que en la práctica totalidad de los casos identificados sin mayores dudas nos encontramos en presencia de cérvidos de amplia, cuando no exagerada cornamenta, parece sensato pensar que tal cosa no puede ser fruto de la casualidad y que por tanto habrá que señalarla, analizarla y tratar de explicarla.

Y en estas estamos. Porque un aspecto indiscutible hace acto de presencia nada más abordar la observación del repertorio figurativo: el ciervo como animal representado poco menos que en exclusiva. El ciervo como práctico monotema en los petroglifos galaicos con componente figurativa. Y si tal cosa es algo indiscutible, habrá por fuerza que pensar en el ciervo como un elemento clave en el entramado simbólico del arte rupestre galaico, y por ende de la sociedad responsable del mismo. Varios caballos y menos de una docena de posibles serpientes no restan un ápice de valor a lo que acabamos de decir.

Así, vemos a los cérvidos plasmados como si se tratase de un reportaje sobre la Naturaleza: en actividades propias de su comportamiento natural, bien sea en solitario, bien en grupo. Asistimos a manadas en actitud de desplazarse por el territorio; a pequeños grupos de hembras y/o machos jóvenes trotando seguidos o presididos por el macho dominante; vemos imágenes relacionadas con el comportamiento reproductor: grandes machos con genitales explícitos y berreando, olisqueos de genitales, incluso alguna cópula. Otras veces, los paneles grabados desprenden un fuerte aroma simbólico, en especial cuando vemos grandes cantidades de cérvidos con un desproporcionado número de machos rodeando una pequeña figura geométrica sobre la que parece pivotar el conjunto de la representación, o cuando comprobamos hasta qué punto es reiterada la asociación entre una compleja red de combinaciones circulares que ocupa la zona central del panel y varias figuras de cérvidos que la rodean aprovechando los espacios libres marginales que dejan los temas geométricos.

Todo habla, pues, a favor de la consideración mítica de esta especie por la población de la época. Porque, para mayor abundamiento, tenemos a los cérvidos representados como objetivo preferente, exclusivo, de las escenas de caza mayor. En muchos casos, figuras de grandes cérvidos aparecen con trazos sobre su lomo que resulta fácil identificar como armas arrojadas clavadas. En otros, hace su aparición la figura humana en forma de cazador, una más de las novedades de este foco rupestre.

El ser humano representado como cazador. Como actor protagonista en una actividad de considerable prestigio social. Pero cazador de ciervos, no de otras especies animales de mayor peligrosidad y, por tanto, de caza más complicada y heroica tales como, pongamos por caso, osos, águilas, lobos... que también sabemos que existían en los montes galaicos por aquellas fechas. No, el ser humano, el hombre —ya que la actividad y las representaciones son siempre masculinas— aparece plasmado cazando cérvidos y no otros animales. Luego volvemos de nuevo a comprobar la destacada posición de esta especie en el universo intelectual de la época.

Y el cazador, por supuesto y como era de esperar, se nos representa irrumpiendo en el orden natural de las cosas y desorganizándolo. Las manadas de cérvidos caminan ordenadas como por la ladera del monte, salvo, precisamente, en el punto concreto en el que hace acto de presencia el cazador y ocasiona el caos. Un cazador que puede aparecer representado pie a tierra o a caballo, lo que nos introduce en un nuevo apartado: las escenas de equitación, en las que cuadrúpedos de diseño semejante al de los cérvidos pero provistos de colas largas y espesas son montados por figuras humanas que, con un mayor o menor grado de precisión, repiten un mismo estilo iconográfico: frontalismo y ausencia de piernas —convenciones muy frecuentes en el arte primitivo—, y torso con brazos abiertos que rematan, uno, en un trazo a modo de arma, y el otro en un surco que, semejando una brida, rodea la cabeza del animal para unirse a su morro.

En las escenas de monta volvemos a encontrarnos ante las actividades de prestigio social, por ende, masculinas. Y ya van dos: la caza mayor y la equitación. Queda una más, la tercera: la exhibición/posesión de armamento metálico.

Las representaciones de armas. Tal vez el elemento iconográfico clave para tratar de entender algunas de las cuestiones básicas de nuestros grabados. Al menos, para saber cuándo fueron hechos, porque en todos los casos identificados con claridad estamos delante de plasmaciones de

modelos reales de armas bien conocidas y que pueden verse en nuestros museos. De armas procedentes del registro arqueológico y, por ello, relativamente bien datadas: los siglos finales del III milenio a. C.; y, si apuramos mucho, con una cierta introducción en los inicios del II. Para entendernos: armas de hace cuatro mil años.

Vemos puñales y espadas cortas, lanzas, alabardas y, posiblemente, algún escudo. La panoplia del armamento más sofisticado de los inicios de la metalurgia en el noroeste peninsular; de un armamento hecho, mayoritariamente, de cobre; del armamento, en suma, más novedoso de la época y, por tanto, al acceso de muy pocos individuos dentro de la escala social; de símbolos, por supuesto, de la riqueza y del poder material. Si lo añadimos a los casos de los cazadores de caza mayor y de los jinetes, tendremos los tres pies de un modelo social de corte desigual en el que la caza mayor, la equitación y la posesión de armas sofisticadas estarían al acceso de unos pocos elegidos. Si en nuestros petroglifos encontramos representaciones de estas actividades —y sólo de estas actividades— tendremos por fuerza que pensar en una cierta componente propagandística, de reforzamiento de una ideología del poder material en el seno de este arte rupestre: el arte al servicio del poder secular, material.

La manera en que aparecen las armas en nuestros grabados parece ratificar lo que acabamos de decir, ya que aunque suelen compartir superficie con los temas más habituales, no es menos cierto que en un número de casos elocuente fueron representadas como tema único. Son esos petroglifos que se han dado en denominar «rocas-panoplia», donde numerosas espadas, alabardas y diseños escutiformes ocupan un panel de fuerte inclinación que permite al conjunto de grabados ser relativamente visible a cierta distancia. La voluntad puesta en la visibilidad hace que valoremos la posibilidad de un interés por los aspectos propagandísticos, por la exhibición del poder coercitivo material, secular.

Poder secular. Y poder espiritual, naturalmente. Porque todo ese oscuro —para nosotros, por supuesto— mundo de

los temas geométricos tenía por fuerza que tener traductores, gentes en posesión del «libro de claves», verdaderos depositarios y transmisores de la tradición, del ritual y, por tanto, en perfectas condiciones para acumular notables cantidades de poder.

Llegados a este punto, deberíamos tratar de integrar el fenómeno rupestre galaico dentro del momento y de la sociedad que ocuparía este territorio. Es decir: concretar en qué época situamos nuestros grabados y qué es lo que nos dicen los datos arqueológicos en general acerca de la sociedad de ese periodo.

EN BUSCA DE LOS AUTORES

El principal problema de la mayor parte de las manifestaciones rupestres al aire libre radica en las dificultades de su ubicación cronológica. Al estar emplazadas al aire libre y, por tanto, fuera de cualquier contexto arqueológico propiamente dicho, las posibilidades de llegar a averiguar el momento preciso de la realización de la obra se ven considerablemente reducidas. Incluso, resultaría imprescindible aislar las posibles diacronías, los resultados del tan frecuente «uso» del panel en diferentes momentos, por diferentes motivos y por diferentes sociedades. Y todo ello no resulta en absoluto sencillo.

Por lo que respecta a nuestros petroglifos, tendremos que tener muy en cuenta el grado de desgaste de los surcos, su estado de conservación y, en los casos en que sea posible, las diferentes técnicas de grabado, para separar, por un lado, los diseños antiguos —los que configuran este grupo de arte rupestre— de las intrusiones más o menos recientes. Hecho esto, lo que nos queda es un elenco figurativo muy concreto que será preciso situar en el tiempo. ¿Cómo? Pues tratando de averiguar si alguna figura en concreto puede aportar pistas cronológicas.

Y si repasamos con detenimiento el repertorio veremos que hay muy poco donde escoger, puesto que los temas clásicos —puntos, círculos, espirales, cérvidos, caballos, seres hu-

manos...— por sí mismos no ofrecen información cronológica alguna. Menos mal que están las figuras de armamento.

Las armas. Que como ya hemos adelantado líneas arriba, en todos los casos identificables con seguridad nos llevan a un momento preciso: los tiempos de la introducción de la metalurgia en el noroeste peninsular, el período que en la terminología arqueológica se viene denominando Calcolítico o Edad del Cobre, una fase que en nuestro territorio arrancarían en las postrimerías del Neolítico para ocupar la segunda mitad del III milenio y los inicios del II a. C. hasta desembocar en la plena Edad del Bronce.

Las armas de nuestros grabados apuntan en esa dirección. Y si las armas aparecen asociadas en no pocos petroglifos al resto de la temática, habrá que llegar a la conclusión de que la hipótesis más razonable es pensar que, cuando menos, habría sido durante la ya mencionada fase arqueológica cuando se grabaron los petroglifos. Y si resulta que los estudios de tipo territorial relacionan de una manera directa los asentamientos humanos de esa misma fase con los petroglifos inmediatos, la cosa parece que va tomando cuerpo aunque todavía no seamos capaces de precisar con total seguridad si los petroglifos de la Edad del Cobre son la mayor parte o si son los primeros o los últimos de un ciclo más largo por más que todos los indicios racionales apunten a que, recogiendo una tradición arcaica ya presente en el viejo arte megalítico, los grabados galaicos habrían tenido su momento de esplendor durante la Edad del Cobre y su «uso» se iría desvaneciendo a lo largo de la primera mitad del II milenio a. C., durante el transcurso de los primeros tiempos de la Edad del Bronce.

La información arqueológica presenta esta fase de introducción de la metalurgia en el noroeste peninsular como uno de los momentos más significativos dentro del desarrollo socioeconómico de las comunidades prehistóricas. Unas comunidades de base campesina en proceso de expansión, que gracias a la adopción de novedades tecnológicas foráneas comenzaban a colonizar territorios hasta entonces vedados a las prácticas agrarias, que mantenían contactos y

relaciones de intercambio no sólo con otras comunidades de la fachada atlántica europea con las que compartían una base cultural común sino que hacían lo propio con los focos culturales del Mediterráneo central y oriental; unas comunidades que estaban en pleno proceso de abandono del viejo ritual funerario megalítico de carácter colectivo en beneficio de otros modelos que primaban lo individual, y que algunos miembros de estas comunidades acostumbraban a hacerse enterrar junto con unos objetos personales de acceso restringido reveladores de la riqueza y el poder de que habían gozado en vida: las primeras armas de cobre, las primeras joyas de oro y de plata... Una sociedad, en suma, abierta, dinámica y en pleno crecimiento y transformación, dirigida por unas élites que dejaron su huella en el arte rupestre; por esos individuos de poder material que vemos en las escenas de caza mayor, de equitación o de exhibición de armamento metálico; y, por qué no, por esos —¿otros?— individuos de poder «espiritual» depositarios del conocimiento y del ritual escondidos tras esta manifestación cultural, capaces de entender, de mantener y de transmitir el significado profundo del arte rupestre galaico hasta la interrupción de la dinámica del proceso y la entrada de estas tierras en una época nueva y diferente algo antes de la mitad del II milenio a. C.: en la plena Edad del Bronce.

La nueva realidad socioeconómica que supone la plenitud de la Edad del Bronce traerá como una de sus consecuencias la pérdida progresiva del interés por el arte rupestre al aire libre hasta llegar a su total desaparición. Pero los contactos exteriores del mundo galaico se mantienen e intensifican. Como se intensifica la diferenciación social. Lo que crea el caldo de cultivo para la llegada y adopción de formas de expresión foráneas como la que supone la presencia de la estela de guerrero de Pedra Alta, reflejo autóctono de modelos propios del área extremeña.

ARTE RUPESTRE EN GALICIA





A FOXA VELLA

(Santa María de Leiro, Rianxo, A Coruña)



Coordenadas UTM X: 518460; Y: 4724285

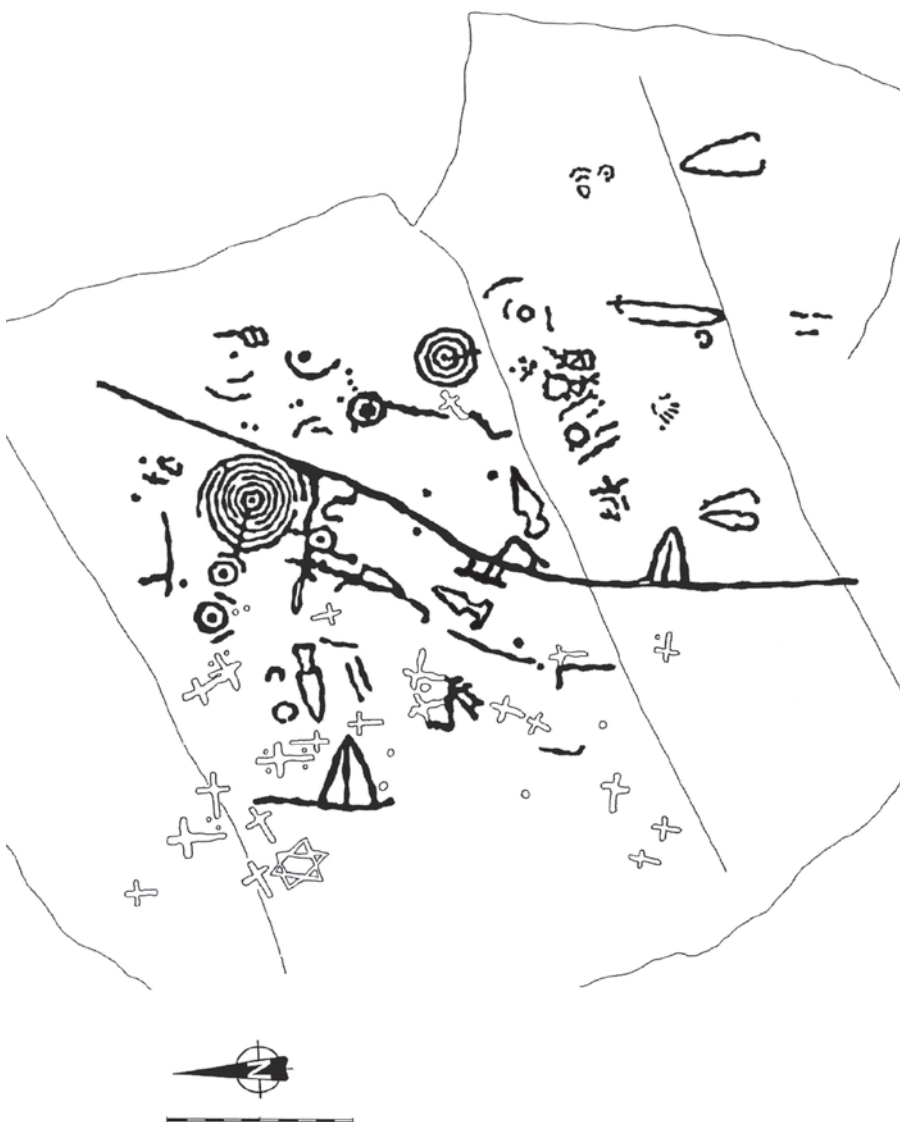
Coordenadas geográficas N: 42° 40' 15"; W: 8° 46' 29"

ACCESOS Desde Santa María de Leiro, en la carretera CP-3301 Bexo-Rianxo, cogemos hacia el N en dirección a Meiquiz y Or. En esta última aldea, seguimos en la misma dirección N por la pista forestal que asciende hacia el monte durante 750 m, hasta encontrar la peña grabada, situada a ras del suelo. 50 m más adelante discurre la Autovía da Barbanza.

Visitas recomendables en el contorno de los petroglifos

- Iglesia gótica de Santa Comba, Rianxo.
- Pazo de Martelo, Rianxo.
- Castros de Neixón en Nine, Cespón, Boiro.





COMENTARIO Se trata de un interesante petroglifo en el que conviven las formas geométricas más corrientes con las figuras de armas metálicas e intrusiones recientes. Un surco central recorre la superficie en dirección N-S, dividiendo en dos zonas el panel, ya de por sí compartimentado por diaclasas naturales.

Excepto varias combinaciones de círculos concéntricos y restos de figuras afectadas por la erosión, el repertorio principal consiste en varias figuras de espadas y/o puñales de hoja triangular y dos alabardas de hoja triangular con cresta central, aunque desprovistas de referencias a los clavos de empuñadura.

Puñales y alabardas son temas recurrentes en el repertorio de armamento de los grabados galaicos, y en este caso, como en los otros conocidos, están copiando modelos de cobre típicos de los momentos iniciales de la metalurgia. En esta ocasión, los escutiformes que acostumbran a compartir panel en las llamadas *rocas-panoplia* son sustituidos por varias combinaciones circulares.

Entre los diseños grabados al S del conjunto, varios trazos parecen la huella de una mano humana; un tema que, de confirmarse, constituiría una novedad en el ámbito rupestre galaico.

Como en otros petroglifos, también este fue objeto de intrusión de figuras grabadas en tiempos históricos por motivos diversos. Los surcos de numerosas cruces y una estrella de David contrastan con claridad con los de las figuras prehistóricas.

