

Unha visión diacrónica da arte atlántica dentro dun novo marco cronolóxico

■ MANUEL SANTOS ESTÉVEZ

Grupo de Investigación Prehistoria Social y Económica, Instituto de Historia – CSIC

RESUMEN Baseado en escavacións e en análises iconográficas e espaciais, propono a existencia de tres períodos na arte rupestre atlántica. Primeiro período: desenvólvese probablemente durante o Neolítico, os paneis están en superficies horizontais ou convexas e decoradas con elementos xeométricos. Segundo período: a principal característica dos paneis é a representación de armas da Idade do Bronce. Terceiro período, os paneis amosan un claro cambio iconográfico, introdúcense representacións de animais (cervos, cabalos e serpes) e figuras xeométricas (deseños circulares, labirintos, trisqueis e esvásticas) e a figura humana é incorporada por primeira vez.

ABSTRACT Based on excavations, and iconographic and spatial analysis, I propose the existence of three periods in the Atlantic rock art. First period: this probably developed during the Neolithic; the panels are on horizontal or convex surfaces and decorated with geometrical elements. Second period, the main feature of panels in this period is the depiction of weapons from the Bronze Age. Third period, panels show a clear change in iconography, animals (deer, horses and snakes) were introduced, as well as geometrical motifs (circular designs, labyrinths, triskelions and swastikas); human beings were depicted for the first time.

1. Introducción

A arte rupestre concíbese como unha tecnoloxía usada por distintas sociedades en diferentes momentos da Historia. De aí que a súa produción case non coñeza excepcións no espacial ou no temporal. Na Europa atlántica a arte rupestre, como recurso expresivo e de comunicación, non é encadrable nun único período, como tampouco o son outras tecnoloxías como a arquitectura ou a cerámica. Fronte a concepción dun fenómeno que se autodefine ou que se define de xeito intuitivo, propónse unha delimitación sistemática do obxecto de estudo a través da análise dos aspectos estéticos empregados nos paneis. Neste traballo abordaremos a cronoloxía dun estilo concreto ou dunha iconografía concreta e non dun conxunto de gravados dunha zona determinada. Deste xeito o criterio xeográfico non é o único que delimita a parte do rexistro arqueolóxico a traballar.

En primeiro lugar, este enfoque baséase no uso de fontes non sempre utilizadas á hora de datar a arte rupestre do noroeste de Iberia como son as escavacións ou a cronoloxía de deseños e motivos presentes en eidos xeográficos alleos á Península Ibérica, pero que tamén están presentes na arte atlántica. En segundo lugar, concíbese a arte rupestre como un monumento e non só como cultura material, isto leva a pensa-los petróglifos como elementos da cultura transformadores da paisaxe e cunha prolongada persistencia no tempo e, como tal monumento, sometido a transformacións que posibilitan esa pervivencia. En terceiro lugar, como tales produtos materiais reflicten, dunha maneira ou doutra, unha forma de pensa-lo espazo por parte dunha cultura (Criado, 1993). A través do estudo da materialidade téntase un achegamento á cultura que a produciu.

A partir dos traballos publicados nos anos 70, a arte rupestre atlántica empeza a ser considerada, dende entón e ata a actualidade, como un fenómeno unitario e uniforme. Polo tanto a

súa xénese, desenvolvemento e final tamén foron considerados unitarios no tempo. A partir dos anos 80, trala publicación de *Los petroglifos gallegos* (Peña & Vázquez, 1979) e de *Grabados rupestres de la Provincia de Pontevedra* (García & Peña, 1981) consolídase en Galicia, e exclusivamente neste país¹, a idea de que a arte rupestre prehistórica do noroeste de Iberia é un fenómeno asociado a un único período cronolóxico comprendido entre outros dous fenómenos, que tamén no seu momento, se consideraron ata certo punto uniformes e tamén estreitamente unidos a períodos crono-culturais determinados. Polo tanto a arte rupestre era posterior á construción dos megálitos e anterior ós castros, por elo os gravados rupestres debían ser encadrados exclusivamente na Idade do Bronce. Do mesmo xeito que os paneis con armas gravadas servían para datar tódolos petróglifos, a superposición das construcións dos castros sobre combinacións circulares en Santa Tegra servían como argumento para datar tódolos restantes deseños.

Esta forma de enfocar en Galicia a cuestión dos petróglifos do Noroeste chega ó seu extremo en Peña & Rey (1993, 2001), quen sosteñen que o chamado “grupo galaico de arte rupestre” ten o seu desenvolvemento entre finais do III e inicios do II milenio a.C. Esta hipótese cronolóxica basease, fundamentalmente, na cronoloxía das armas representadas, na presenza dos denominados idoliformes, que estes autores relacionan cos localizados nos accesos a algúns dolmens do noroeste ibérico. Pero, quizais a debilidade máis destacada desta hipótese é que non sexa capaz de explicar satisfactoriamente a presenza de certos deseños e composicións que noutras áreas xeográficas posúen unha cronoloxía diferente en miles de anos á proposta por Peña e Rey.

Por esta razón considero que é necesaria a elaboración dunha hipótese que concilie toda a información dispoñible acerca da cronoloxía do estilo atlántico. Como veremos a continuación, a proposta que se defende neste capítulo semella corroborar que, tal e como afirmaron os investigadores da primeira metade do século XX, a arte rupestre atlántica desenvolveríase dende o Neolítico ata a Idade do Ferro, é dicir, nun marco cronolóxico semellante ó das restantes tradicións rupestres europeas postpaleolíticas. A hipótese que se presenta ten que ser capaz de interpretar a presenza de tódolos deseños que compoñen o Estilo Atlántico, debe conciliar tódala información dispoñible e debe ser de utilidade para axudar a comprender un maior número de fenómenos históricos, sociais e culturais coetáneos.

Cambio e tradición no noroeste da Península Ibérica

Co fin do Neolítico e o inicio da Idade do Bronce na Europa occidental en torno á segunda metade do III milenio a.C. teñen lugar cambios sustanciais na paisaxe e na sociedade, estes procesos teñen a súa repercusión na arte, en especial naqueles aspectos relacionados coa representación do poder. Nos Alpes, tanto en Valcamonica como nos Alpes Marítimos franceses prodúcese un cambio na iconografía da arte rupestre, materializado na proliferación de representacións de armas metálicas. Noutras zonas, como no sur de Francia, eríxense numerosas estatuas-estela con figuracións femininas e masculinas onde destacan as rexións de Rouergue, Baixo Languedoc e Provenza. Este mesmo fenómeno é detectado no norte de Italia cunha destacada concentración en Lunigiana (Arnal, 1976; Anna, 1977). Nas Illas Británicas e Irlanda son reformadas algunhas estruturas rituais como os henges que adquiren maior complexidade e parecen facerse menos accesibles (Bradley, 2007, p. 142). A reforma dos monumentos, xunto á introdución de enterramentos individuais, poderían estar directamente conectados cun incremento da división social (Bradley, 1994, capítulo 1). É tamén neste momento cando, nas Illas Británicas, empeza a declinar a produción de arte rupestre ata desaparecer definitivamente.

Na Península Ibérica tamén son localizadas numerosas estatuas-menhir con remarcables similitudes coas xa mencionadas de Francia e Italia, aínda que a súa distribución é máis dispersa. En relación a este fenómeno destacan as estatuas do norte de Portugal e as estelas gravadas, en lousas e rochas, do Cantábrico, que soen ir acompañadas de puñais e/ou alabardas metálicas gravadas, como é o caso de Peñatú (Asturias). Na Península Ibérica advírtese unha sustancial transformación da paisaxe ritual, as tumbas megalíticas clausúranse e son substituídas por enterramentos individuais, aparecen os primeiros depósitos de armas e, na arte rupestre, segundo en que zonas, ou sofre unha notable transformación ou ben é substituída por outras expresións artísticas, como son as xa mencionadas estatuas-menhir.

Estes cambios, entre outros observables no rexistro arqueolóxico, só son unha parte das profundas transformacións sociais que teñen lugar en Europa Occidental na paisaxe sagrada. Ditos fenómenos poden ser interpretados como consecuencia do xurdimento dun novo grupo social dominante que, a vulgar pola forma en que é representado na arte, semellan ser contemplados como guerreiros, aínda que é posible que houbera xa síntomas da presenza de desigualdade social nos enxovais do último megalitismo (Criado & Fábregas, 1989), é nos inicios da Idade do Bronce cando xurden toda unha serie de formas que expresan explicitamente o seu dominio sobre a paisaxe. Este último punto é esencial se temos en conta que a través da construción da paisaxe non só é representada a sociedade, senón que tamén se constrúe o mundo. A transformación da paisaxe é necesaria para consolidar un novo sistema social, ideolóxico e cultural. A construción de monumentos é síntoma da consolidación dun novo modelo social e cultural. Fixémonos no caso dos túmulos daneses (Kristiansen & Larsson, 2006, p. 350), onde 10 000 destes monumentos son realizados nun curto período de tempo en torno ó 1500 a.C.; como símbolo e materialización da consolidación dun proceso social que debeu comezar con anterioridade, pero que non é detectable no rexistro arqueolóxico e na paisaxe ata este momento. A construción dunha nova paisaxe persegue a intención de consolidar cambios. Na transición entre o III e II milenios a.C. parece producirse a culminación dun proceso anterior e o arranque dunha serie de cambios que pronto ou tarde cristalizarán nas denominadas sociedades guerreiras ou xermánicas (Vicent, 1998) antes de dar o paso definitivo a un sistema estatal e tributario.

Nas seguintes liñas trataremos de ver como a arte rupestre contribuíu a materializar certas transformacións ideolóxicas e sociais e como, por outra banda, estes cambios parecen buscar lexitimidade no mantemento, polo menos aparente, dalgunhas tradicións estéticas precedentes, como se os mecanismos de transformación buscasen ser presentados como unha continuidade co pasado (Sahlins, 1987, pp. 49–54).

Neste texto tratarase de amosar cómo dende o Neolítico Final ata a Idade do Ferro, fóronse producindo transformacións na iconografía, na perspectiva, na forma de situar a arte na paisaxe e na forma dos soportes, en definitiva no xeito de representar. Transformacións que tiveron lugar coincidindo con cambios sociais que, en termos xerais, supuxeron unha progresiva complexización social dende sociedades que poderíamos denominar segmentarias ata sistemas de xefatura. Pero estes cambios, polo menos dende o punto de vista dos sistemas de representación, non sucederon da mesma maneira en todo o noroeste peninsular, mentres nunhas zonas detéctase a persistencia de certas tradicións estilísticas, noutras zonas obsérvanse rupturas e a adopción de sistemas de representación novos que puideran estar manifestando un menor grado de compromiso coa tradición rupestre atlántica.

En definitiva, preténdese levar a cabo unha reflexión sobre a relación dialéctica entre cambio e tradición nos sistemas de representación na transición entre o Neolítico e a Idade do Bronce e entre este período e a Idade do Ferro no noroeste de Iberia.

A arte rupestre atlántica: un novo marco cronolóxico²

En aras dunha maior claridade expositiva examinaremos de forma separada aqueles deseños que, por diversas razóns, poden aportar maior información sobre o tema. Estes deseños son tamén os máis representativos deste grupo estilístico, polo que a súa análise vainos permitir definir, con máis ou menos precisión, unha proposta cronolóxica. Non vamos abordar as covañas ou os círculos simples por tratarse de motivos demasiado sinxelos, polo que a datación dun caso concreto destes elementos non é facilmente extrapolable. As temáticas que vamos examinar son aquelas que presentan certa complexidade estrutural e que aparecen de forma recorrente na arte rupestre atlántica, trátase das combinacións circulares, as armas e os cuadrúpedes. Así mesmo, tamén serán tidos en conta outros deseños e iconografías en fases máis avanzadas da nosa análise.

Combinacións circulares

Existen dous tipos de construcións, de características moi distintas, nos que se ten documentada a utilización de fragmentos de petróglifos con combinacións circulares: castros e megalitos. En relación ós primeiros, a súa implicación cronolóxica semella clara, xa que en tódolos casos se trata de asentamentos da Segunda Idade do Ferro. Trátase dos castros de Codeseda (A Estrada), Castro Lupario (Rois) e Alto do Castro (Cuntis), ó que habería que engadi-la existencia de superposicións de construcións castrexas a petróglifos, como é o caso do castro de Sta Tegra (A Guarda) ou a simple destrución de gravados con combinacións circulares para a extracción de material construtivo tal y como ocorreu en Castrolandín (Cuntis). A maior parte desta información foi moitas veces avaliada e interpretada como un indicio de que, polo menos, parte das combinacións circulares están en desuso na Segunda Idade do Ferro, o que marcaría un claro límite temporal para a realización destes gravados.

A relación con estruturas megalíticas é máis complexa. O uso de petróglifos con deseños circulares en construcións dolménicas, cairns e cistas ten sido ben documentado en Reino Unido e Irlanda (Bradley, 1997; Beckensall, 2002) e en menor medida en Galicia (García Martínez, 1975). Na primeira zona coñécese petróglifos con círculos concéntricos formando parte de cairns, como é o caso de Weetwood Moor (Inglaterra). As similitudes formais, temáticas e compositivas entre moitos gravados de Loughcrew (Irlanda) e os petróglifos atlánticos son evidentes e as semellanzas entre gravados de Gavrinis e algúns de Galicia xa foron sinalados por outros autores (Sobrino Lorenzo-Ruza, 1951, 1953; Mac White, 1951; Sartal, 1999). Tal e como ten proposto Fredell (no prelo), quen, baseándose en observacións de estratigrafía horizontal, presenta a posibilidade de que os círculos máis complexos e de maior tamaño sexan anteriores ós cervos e que os máis sinxelos e de menor tamaño sexan contemporáneos. Certamente é posible observar como, cando as composicións circulares máis complexas e os cuadrúpedes comparten panel, estes últimos ocupan posicións periféricas; mentres que cando os cuadrúpedes ocupan posicións centrais, os círculos son máis sinxelos e de execución menos plástica e máis plana (Fig. 1). Baseándonos nesta posibilidade poderíase propor, cando menos, dous períodos para a execución das combinacións circulares dos petróglifos atlánticos, unha con combinacións complexas e unha segunda con combinacións máis sinxelas asociadas a cervos, pero isto será detallado máis adiante.

Se aceptamos estas conexións entre arquitectura megalítica e arte atlántica, deberíamos pensar que polo menos unha parte das combinacións circulares gravadas en pedras ó aire libre poderían datar do III milenio, incluso non deberíamos desbota-la posibilidade de que

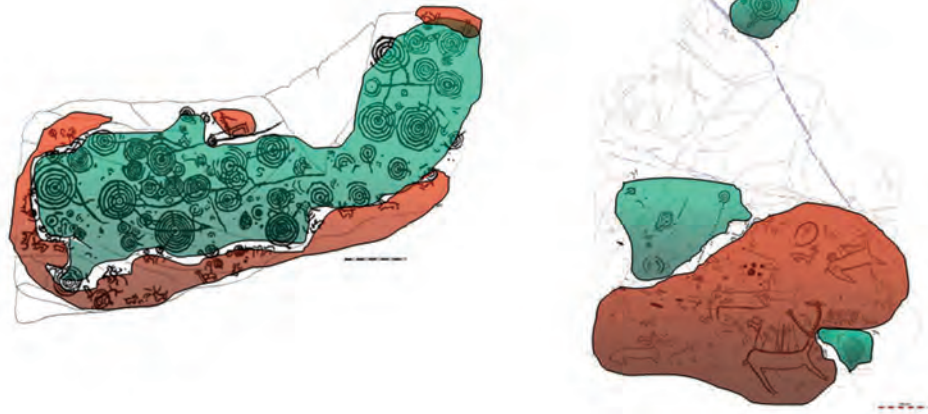


FIG. 1 - Esquerda: Laxe das Rodas de Lombo da Costa, exemplo de combinacións circulares complexas en posición central con cuadrúpedes en posición marxinal (a partir de calco publicado en García Alén & Peña Santos, 1981). Dereita: Os Carballos, cervos en posición central con círculos concéntricos en posición marxinal.

algúns destes deseños puideran ter sido incluso anteriores. A este respecto destacamos o exposto por Bacelar Alves (2008, p. 407) sobre a existencia de dúas tradicións artísticas no IV milenio a.C., unha xeométrica presente en megálitos e na arte atlántica ó ar libre situados ó noroeste de Portugal e outra figurativa presente nos megálitos e na arte rupestre esquemática situada ó Noreste, división esta xa apuntada tamén por Martinho Baptista (1984). Polo tanto, coido que o máis razoable é considerar polo menos unha parte das combinacións circulares como pertencentes ó Neolítico Final e/ou Neolítico Pleno.

Armas

Respecto á cronoloxía da maioría das representacións de armas, parece existir certo consenso en situalas nos inicios da metalurxia. Isto aplícase ós puñais e espadas curtas de folla triangular e ás alabardas, armas que concretamente cabería situar entre o 2500 e o 1800 a.C. en datas convencionais. É probable, así mesmo, que as posibles representacións de idoliformes podan ser encadradas no mesmo período cronolóxico, xa que son moi recorrentes as asociacións entre armas do Bronce Inicial e idoliformes nos petróglifos³. Hai que apuntar a posibilidade de que os chamados idoliformes sexan representacións de estelas antropomorfas, tal e como apuntan Bueno & *alii* (2005), o cal semella reforzar a hipótese cronolóxica apuntada. Existe unha tendencia á disociación entre as representacións de armas e os restantes motivos característicos da arte rupestre atlántica. De 38 petróglifos con armas da Idade do Bronce catalogados na actualidade, soamente 12 aparecen compartindo a mesma pedra que outros deseños atlánticos⁴, incluso algúns petróglifos con armas non presentan no seu contorno outros petróglifos con outro tipo de motivos atlánticos. Por esta razón debemos ser prudentes á hora de utilizar estes gravados para datar a totalidade da arte atlántica, especialmente cando as armas gravadas só están presentes na metade occidental do actual territorio galego. Como veremos, a cronoloxía das armas semellan datar unicamente uns dos períodos nos que se desenvolve a arte rupestre atlántica.

Cuadrúpedes

Non deben existir demasiadas dúbidas acerca de que os cuadrúpedes do Estilo Atlántico pertencen a un só e único marco cronolóxico. Dentro deste grupo de deseños temos dúas especies que poden ser identificadas con certa claridade: cervos e cabalos. A posibilidade de que os cuadrúpedes tiveran sido feitos nun mesmo período é coherente co feito de que os subestilos ou variantes formais dos cuadrúpedes teñan unha distribución local, e que ditos subestilos rara vez aparecen compartindo unha mesma localidade. Existe unha variante espallada polas penínsulas das Rías Baixas, outro presente no val medio do río Lérez e polo menos un terceiro localizado no Baixo Miño. No caso de ter existido certa superposición no tempo destes subestilos, cabería esperar aparecesen nas mesmas localidades. Así mesmo, as escenas de equitación seguen os mesmos patróns de distribución local dos subestilos, desta maneira os équidos que forman parte deste tipo de composicións teñen as mesmas características formais que os restantes cuadrúpedes locais, por esta razón se consideran plenamente coetáneos.

Así como o cervo non é datable como motivo, xa que aparece en gravados rupestres dende o Paleolítico Superior, non ocorre o mesmo coas escenas de equitación. A este respecto dispoñemos dunha valiosa información cronolóxica. A primeiros do II milenio a.C., aparecen no Próximo Oriente as primeiras evidencias sobre a posible existencia de monta de cabalos, que aínda non pode calificarse de equitación, por elo non é ata o século IX cando aparecen, na cultura asiria, as primeiras evidencias sobre a práctica da equitación e, polo tanto, o uso desta técnica na guerra, xa que é a partir deste século cando a arte da monta se desenvolve o suficiente como para permitir certa velocidade e o uso simultáneo das rendas e as armas (Drews, 2004). Esta mesma diferenza establecen Anthony & Brown (2007) cando sosteñen que a “cavalry” non se documenta ata o 1000 a.C. É a partir deste momento cronolóxico cando a práctica da equitación pasa a Europa, polo que cabería esperar que esta técnica non se introduciría na parte máis occidental de Europa antes do I milenio a.C., como así parecen testemuñalo as máis antigas representacións de escenas de equitación en Europa, do mesmo parecer son Guilaine & Zammit cando afirman que “...no existen evidencias de jinetes hasta el I milenio” (Guilaine & Zammit, 2002, p. 231).

Respecto á cronoloxía dos cuadrúpedes e de parte das combinacións circulares, hai que mencionar os resultados das escavacións levadas a cabo no petróglifo de Os Carballos (Campo Lameiro), que xa foron publicadas en diversos artigos (Santos, 2005, 2008b; Santos & Seoane, 2010). De xeito sintético podemos dicir que os resultados indican que existe un só momento de uso do contorno inmediato deste petróglifo. Este momento de uso está representado por un depósito de espesor cronolóxico que iría dende o século VIII ó IV a.C. Este conxunto estratigráfico preséntase de forma que as unidades estratigráficas con evidencias materiais antrópicas sitúanse unhas sobre as outras sen solución de continuidade na zona situada fronte ó panel e coincidindo co límite inferior da distribución dos gravados.

Polo tanto os resultados da escavación no contorno inmediato do petróglifo de Os Carballos parece indicar que este petróglifo estivo en uso e debeu ser realizado entre as postrimerías do Bronce Final e ó longo da Primeira Idade do Ferro.

Tanto polos resultados das escavacións como pola cronoloxía atribuída á práctica da monta do cabalo, non podemos remontar máis aló do século IX as representacións de cuadrúpedes na arte atlántica.

Secuenciación do estilo atlántico de arte rupestre

Se consideramos válida a hipótese da existencia de dous momentos distintos para a produción de combinacións circulares, unha anterior e outra coetánea ós cuadrúpedes, poderemos definir dúas formas ben distintas de executar estes deseños. No primeiro caso as combinacións circulares posúen sucos profundos, que en ocasións aproveitan protuberancias nas rochas, formando auténticos relevos, usan recursos estéticos que as aproximan máis á escultura que ó gravado. Son combinacións circulares complexas, con múltiples aneis dos cales parten liñas sinuosas que unen as figuras formando composicións barroquizantes, onde os espazos entre círculos son ocupados, en ocasións, por numerosas coviñas deixando poucos espazos baleiros entre figuras. Xeralmente ocupan posicións destacadas no relevo, en aglomeracións pedrosas no cumio de outeiros ou inmediatas a rupturas de pendente. Pola contra, as composicións nas que os cuadrúpedes ocupan unha posición central, as combinacións circulares son máis regulares, máis simples, de sucos menos profundos, nas composicións as figuras aparecen perfectamente separadas e o emprego de coviñas é máis restrinxido. Neste caso os círculos non presentan liñas que os unan entre si, ocupan superficies máis inclinadas, en posicións máis discretas no relevo e a súa presenza no conxunto do panel é marxinal. Ambos tipos de combinacións circulares parecen responder a principios formais e estéticos distintos e o seu papel nas composicións semella indicar una cronoloxía tamén distinta. En principio debemos pensar que estilos distintos reflicten formas diferentes de entender o espazo, e polo tanto de representalo. Estes cambios estilísticos implican, xeralmente, cambios na cultura e na sociedade, por esta razón propónse unha cronoloxía diferente para ambos tipos de combinacións circulares.

Un exemplo interesante que axuda a ilustrar a existencia de dous posibles períodos na produción de combinacións circulares témolo en Laxe das Rodas (Cotobade). A maior parte do panel foi ocupado por círculos cuxas características formais corresponderíanse co período máis antigo, pola contra, na periferia do mesmo atopamos un grupo de cuadrúpedes cuxa cronoloxía sería máis serodia. Así mesmo tamén é posible observar unha posible superposición de dous cuadrúpedes sobre círculos concéntricos, neste caso os círculos aparecen tamén nunha posición periférica, nunha superficie inclinada, con sucos menos profundos, cunha execución menos plástica e sen conexión física coas restantes combinacións circulares. Esta última composición sería un exemplo de combinación circular coetánea cos cuadrúpedes.

Cambios na iconografía na Prehistoria Tardía na arte rupestre atlántica

Se temos en conta tódala información dispoñible, debemos pensar que, ó longo dos tres milenios anteriores á nosa era, fóronse sucedendo variacións na iconografía e en aspectos formais do estilo atlántico. Por outra banda, percíbese certa continuidade noutros aspectos estilísticos, o cal permítenos falar da existencia dunha tradición atlántica de arte rupestre milenaria.

Este estilo de arte rupestre parece orixinarse no Neolítico (Sobrinho Buhigas, 1935, reed. 2000; Sobrinho Lorenzo-Ruza, 1951; Shee Twohig, 1981; Bradley, 1997; Beckensall, 2002; Santos, 2005, 2008a, 2008b; Alves, 2008), ocupando parte da fachada atlántica europea. Nembargante na Península Ibérica, pervive durante a Idade do Bronce como así o amosan as insculturas de armas desta época. A historia deste estilo prológase polo menos ata a Primeira Idade do Ferro e posiblemente ata parte da Segunda Idade do Ferro, como así perecen amosalo a presenza de elementos decorativos típicos desta época: escenas de equitación e labirintos, así como o resultado das escavacións⁵.

De forma moi sumaria podemos dicir que os petróglifos máis antigos presentan, case exclusivamente, deseños xeométricos e predominantemente circulares: coviñas, círculos concéntricos, círculos encerrando coviñas, óvalos e sucos sinuosos; durante a Idade do Bronce incorpóranse as representacións de armas: puñais, espadas e alabardas fundamentalmente; e na Idade do Ferro aparecen as escenas de caza de cervos, escenas de equitación, figuras humanas, círculos concéntricos e labirintos, entre outras figuras minoritarias.

A arte atlántica, aínda que ten conservado ó longo de diferentes períodos certos aspectos estilísticos, non ocorreu así cos deseños, coa forma do soporte, coa perspectiva ou co patrón de emprazamento e distribución territorial. Esta interesante dialéctica entre tradición e transformación posibilitou que; ó longo de quizais máis de tres milenios (IV milenio-primeira metade do I milenio a.C.), este estilo tivera conservado moitos dos recursos formais e estéticos, como é o uso do falso relevo, uso practicamente único do granito como soporte⁶, existencia de certa “censura” respecto á representación humana, a cal está ausente ou ben represéntase metonímicamente, as coviñas e os círculos concéntricos semellan ser empregados polo menos ó principio e ó final do desenvolvemento deste estilo; ocupación continuada dalgunhas localidades rupestres ou incluso, uso das mesmas pedras nas que se foron engadindo gravados en cada período, contribuído, deste xeito, á construción de lugares definidores de identidade colectiva (Santos, 2007).

Para ilustrar de qué xeito a arte rupestre pode reflectir cambios sociais e culturais imos centrar a atención nas transformacións formais e iconográficas. A secuenciación que propoño non debe interpretarse como a sucesión de fases que van suprimindo ás anteriores. Certos produtos culturais, especialmente os monumentos, tales como algunhas construcións arquitectónicas ou a arte rupestre, teñen ciclos de vida distintos a outros produtos, como por exemplo a cerámica (Prieto & Santos, 2009). A arte rupestre soe ser reutilizada e reinterpretada mediante a asignación de novos significados. A aparición de novos significados non sempre vai acompañada do engadido de novos motivos, por esta razón as veces non é doado estudar a vida do uso dun monumento mediante a análise do rexistro arqueolóxico. Por elo, cando propomos unha cronoloxía para un determinado período, non se está definindo un marco cronolóxico no que cabe a vida útil dun petróglifo, senón que é o período de tempo no que se considera que foi producido materialmente. Como exemplo temos o grupo de petróglifos do poboado da Idade do Ferro de Castroeiro no norte de Portugal (Dinis & Bettencourt, 2009), no cal, durante o período de ocupación do asentamento, foron realizadas construcións asociadas ós petróglifos. Este último podería ser un caso claro de reutilización dun petróglifo que puido ser realizado durante o Neolítico e que, na Idade do Ferro, é incorporado a un novo universo simbólico 2000 anos despois da súa execución.

Primeiro período

De moi posible cronoloxía neolítica. A este período correspóndenlle paneis predominantemente horizontais⁷, en xeral profusamente cubertos por gravados de combinacións circulares, coviñas e liñas ondulantes, as composicións son idénticas na Península Ibérica e nas Illas Británicas. Parece existir, en ocasións certo “horror vacui” con profusión de liñas interconectadas⁸. Os deseños forman composicións densas onde é difícil distinguir onde remata un motivo e empeza o seguinte. En definitiva hai un alto grao de integración entre as figuras e de estas co soporte. Respecto a esto último, os gravados, poden chegar a “envolve-la” pedra, ou a aproveita-las formas naturais do soporte como protuberancias, pías, gretas, etc. (Fig. 2)

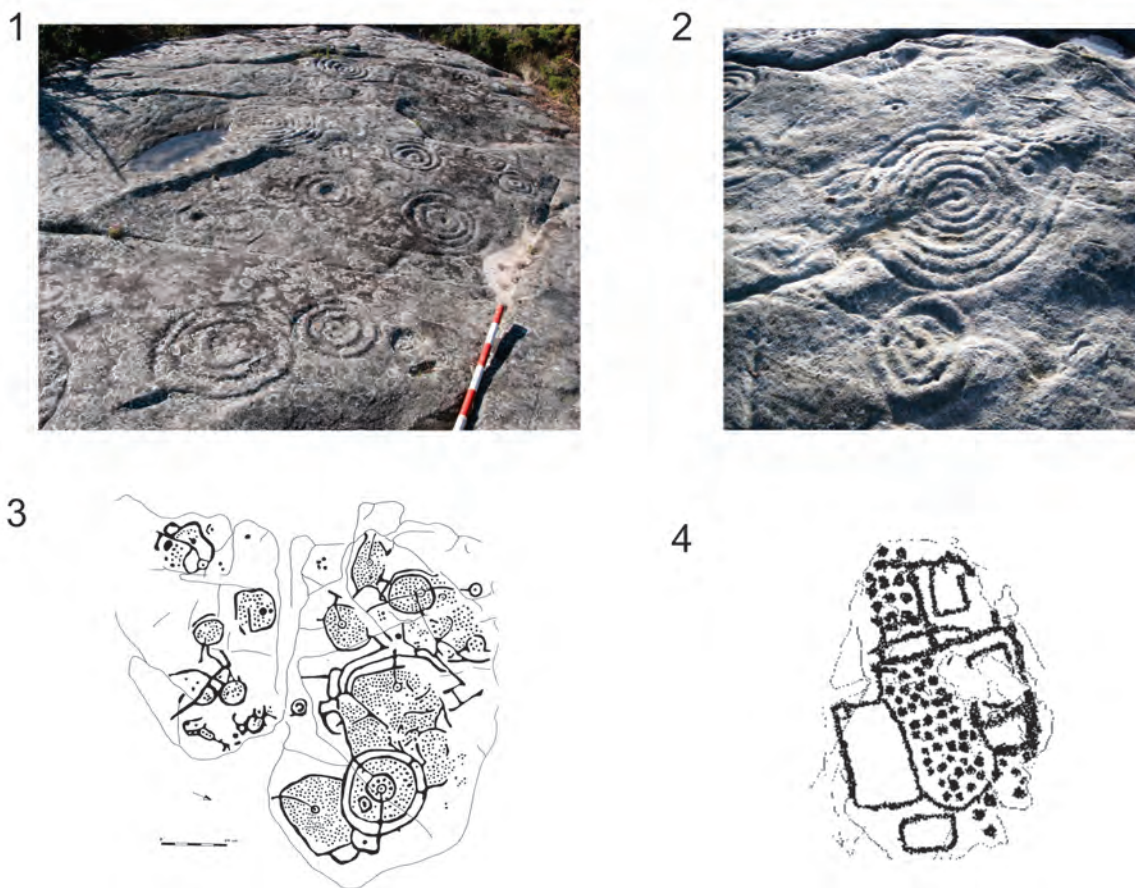


FIG. 2 - 1, 2 e 3 – Petróglifos do período I: Deseños xeométricos, integración entre figuras, asociación a elementos naturais, plasticidade. 4. Calco de petroglifo alpino segundo Arcá (1996).

O tipo de perspectiva utilizada podemos denominala “natural” ou “topográfica”, é dicir, non se xera un espazo virtual no que se colocan as figuras. A forma de representar o espazo recorda dalgún xeito ás maquetas: o soporte semella ser o territorio ou o terreo do que forman parte as figuras. Algo semellante puidera aplicarse a petróglifos neolíticos en Valcamonica e Mont Bego, que algúns autores interpretan como representacións topográficas (Bicknell, 1918, *apud* Delano, 1987; Arcà, 2004). Na miña opinión quizais fagan falla máis datos para afianzar esta hipótese, anque non deberíamos descarta-la posibilidade de que se trate de mapas simbólicos ó xeito das pinturas en peles e petróglifos de Norteamérica (Malcom, 1998) e Sudáfrica (Maggs, 1998).

Volvendo ó tema da perspectiva, temos que dicir que os paneis deste período, ó atoparse en superficies horizontais ou convexas e, ó estar decoradas con deseños simétricos, permite que o observador poda contempla-lo panel dende calquera punto das inmediacións do petróglifo, o observador pode virar en torno a el sen que, en principio, ningún punto de vista sexa mellor que outro. Esta posibilidade de desprazarse en torno ó petróglifo sen perde-la perspectiva, lembra ó observado na cerámica tipo Penha do Neolítico Final do noroeste da Península Ibérica, onde a contemplación da súa decoración esixe o movemento rotatorio da peza, xa que a decoración se organiza en metopas distribuídas horizontalmente (Prieto & *alii*, 2003). Nas Illas Británicas tamén é posible encontrar estes mesmos deseños en superficies verticais, poderíamos cita-los dolmens de Loughcrew e Knockmany (Irlanda) ou o menhir de Long Meg (Cumbria – Inglaterra). Anque non se pretende ignorar estes casos, hai que sinalar que a súa presenza é moi minoritaria con respecto a gravados en superficies horizontais.

Precisamente a colocación e forma dos petróglifos neste período permite, a aquel que o contempla, divisar simultaneamente a paisaxe situada detrás da pedra, xerando, deste xeito, un espazo transparente, no seguinte período este espazo mudarase en opaco.

Segundo período

Descoñecemos se os petróglifos da fase anterior continúan en uso, aínda que semellan existir algúns indicios que puideran así indicalo, como é o achado dunha machada da Idade do Bronce nunha greta dun petróglifo típico da primeira fase como é Laxe das Rodas (Monteagudo, 1977; Comendador, 1998). Tamén no Reino Unido téñense atopado laxes gravadas en construcións funerarias do Bronce Inicial. Por outra banda, semellan existir evidencias sobre a reutilización e reinterpretación dos petróglifos do primeiro período na Idade do Bronce. En Balbirnie (Escocia) un petróglifo foi extraído do seu lugar orixinal, destruído parcialmente e reutilizado na construción dunha cista do Bronce Inicial. A destrución parcial dun monumento e a súa reutilización nun contexto completamente novo, non debería interpretarse como indicio da vixencia deste tipo de arte rupestre no Bronce Inicial, senón máis ben como un síntoma de que o gravado mudou o significado e función para o que foi concibido inicialmente. Por esta razón inclínome a pensar que, moi posiblemente no Bronce Inicial, a produción da arte atlántica está definitivamente abandonada nas Illas Británicas.

Os paneis deste período caracterízanse pola presenza de representacións de armas da Idade do Bronce, as cales están ausentes nos petróglifos atlánticos das Illas Británicas e do norte de Portugal, o que puidera interpretarse como un síntoma da desaparición desta tradición nestas áreas xeográficas. Ó sur e este do río Miño este momento semella coincidir co xurdimiento das estelas antropomorfas, representacións cun contido análogo ó dos petróglifos de armas en Galicia, anque expresado de xeito diferente.

Por lo tanto, a área de espallamento da arte rupestre atlántica restrínxese notablemente nos comezos da Idade do Bronce, neste período os gravados limitan a súa presenza á metade occidental de Galicia. Neste período obsérvase unha interesante dialéctica entre ruptura e continuidade con respecto ó período anterior. O granito segue a ser o soporte practicamente único, continúa a empregar falso releve pero desenvolvendo representacións tremendamente realistas, como é o caso dalgunhas alabardas realizadas mediante rebaixas a distintas profundidades e a tamaño natural. Estas armas nunca aparecen empuñadas por ningún individuo, poderíamos destaca-lo espectacular panel de Pedra das Procesións (suroeste de Galicia) que parece representar un grupo de armas que “desfilan” sen ser sostidas por ningún personaxe, isto pon en evidencia outra das características deste estilo: a figura humana está ausente e, paradoxalmente, este tipo de representacións incorporan un novo personaxe nas escenas: o home con armas metálicas, o cal é representado de forma metonímica.

A emerxencia de representacións de guerreiros, sen antecedentes coñecidos na Europa atlántica, ten a súa correspondencia noutras zonas, como no norte de Italia, Córcega, sur de Francia e, na Península Ibérica, en áreas próximas ó espazo de distribución da arte rupestre atlántica: norte de Portugal, Salamanca, Asturias e Cantabria. Ó longo da Idade do Bronce, estas estelas e menhires representan figuras humanas portando puñais, espadas ou alabardas. Estas armas puideron ter funcionado como signo distintivo dun grupo social que ten o privilexio de ser representado na escultura monumental. Paralelamente a estas esculturas armadas xurden outras de idéntico estilo, pero con figuras femininas, carentes de armamento e con figuración dos peitos e, en ocasións, dunha serie de liñas, quizais colares ou algún tipo de vestimenta, que marcan a separación entre o tronco e a cabeza. A presenza de mulleres

neste tipo de representacións podería ser indicativo da existencia dun grupo social claramente definido e, dalgún xeito, distinguido do resto da comunidade. A representación de armas en estelas e petróglifos puidera estar relacionado cun incremento da violencia entre comunidades, isto favorecería o xurdimento de grupos de guerreiros socialmente dominantes (Vicent, 1998, p. 836). Polo tanto, a partir dos inicios da Idade do Bronce, introdúcese unha significativa novidade iconográfica: a representación directa ou indirecta do guerreiro e das armas, a partir deste momento será este grupo social o que presida a paisaxe. Na área de dispersión da arte rupestre atlántica na Idade do Bronce, estas estelas e estatuas-menhir están ausentes, anque si se observan representacións das mesmas en petróglifos deste período, como é o caso de Pedra das Ferraduras, Pedra das Procesións e Coto das Laxas.

Neste segundo período as mudanzas non se reducen á iconografía. As innovacións na construción do espazo interno son notables. Durante esta segunda fase conviven dous tipos de perspectiva, unha delas supón unha continuación con respecto ó período anterior. Nalgúns dos paneis, que en anteriores traballos foron denominados como petróglifos de armas en posición pasiva (Santos, 2008a, 2010), atopámoslos por exemplo en Monte Penide ou no Ramallal (Fig. 3), nestes dous petróglifos non se representa un espazo virtual, trátase dunha perspectiva “natural” moi semellante á utilizada no período anterior, as armas aparecen nunha superficie horizontal, desordenadas e como depositadas no chan, podería tratarse de representacións de depósitos metálicos tal e como son atopados no rexistro arqueolóxico.



FIG. 3 - Armas en posición pasiva: horizontal, desordenado e estático. 2. Armas en posición activa: vertical, movemento e perspectiva.

Pero paralelamente a esta forma de construír o panel, está presente outra que supón unha innovación con respecto á forma de concibi-lo espazo. Este novo tipo de perspectiva é observable na práctica totalidade dos denominados petróglifos con armas en posición activa e parte dos petróglifos con armas en posición pasiva. En Pedra das Procesións, panel no que parece representarse un desfile de armas, lonxe de instalarse nun soporte horizontal faino sobre unha superficie pétrea case vertical. Este tipo de perspectiva supón unha clara ruptura con respecto a todo o anterior na arte rupestre atlántica e, a partir da Idade do Ferro, será aplicada de xeito xeralizado na arte rupestre.

O panel de Pedra das Procesións no contorno da Ría de Vigo, está instalado nunha gran laxe duns 3 m de altura e máis de 15 m de lonxitude na base, o seu perfil é alombado, en forma de triángulo escaleno. Os motivos gravados son un conxunto de armas pertencentes ó Bronce Inicial. É posible observar uns 12 puñais ou espadas curtas, unha gran espada de 2,40 m de longo⁹, unhas 7 alabardas, 9 figuras coñecidas como “escutiformes” e na parte superior unha

figura cuadrangular alongada semellante ás estatuas menhir. O conxunto do panel sitúase nunha superficie de gran inclinación, funcionando como unha barreira visual, é dicir, que a pedra, dado o seu gran tamaño, ocupa todo o campo visual do observador, o cal tamén supón unha novidade destacable en relación ó período anterior. O gran tamaño da composición contribúe a dotar á imaxe de certo realismo, precisamente o nome polo que é popularmente coñecida expresa con claridade a sensación de movemento que transmite este panel.

O conxunto dos gravados describe un perfil semellante ó da rocha, é dicir, que a forma do soporte e do panel constitúen dous triángulos escalenos concéntricos. A figura da suposta estátua-menhir sitúase no vértice do triángulo e o resto das figuras vanse dispoñendo cara a abaixo e cara ós lados. A composición suxire un eixo que divide o panel en dúas partes, este eixo está marcado polo “esteliforme” situado no alto, polas dúas alabardas colocadas baixo esta figura e un escutiforme que prolonga o eixo ata o chan. Na banda dereita da composición, as tres alabardas miran cara á esquerda e a maioría dos puñais están inclinados cara a esta mesma banda. Pola contra, na parte esquerda da composición, as figuras inclínanse levemente cara á dereita e unha das alabardas está orientada neste mesmo sentido. Por outra banda, a figura de maior tamaño, a gran espada, sitúase na zona máis baixa da escena, próxima ó eixo que divide o panel e, na parte superior, colócase a estela que, anque non é a figura máis pequena, percíbese como tal debido a que se sitúa no punto máis lonxado do observador. O efecto óptico é que o conxunto de armas da zona inferior se sitúa moi próximo a nós, compartindo a liña de chan e, nun último plano da composición, obsérvase unha pequena figura rectangular que semella situarse ó lonxe. Deste xeito, os gravadores conseguiron disolve-la pedra creando sensación de profundidade.

En definitiva, o que os gravadores puideron querer expresar é unha escena na que un grupo de guerreiros, sostendo as súas armas, se dirixen dende a zona baixa e dende os laterais da composición cara un punto situado, nun lugar lonxado, ó fondo da escena, onde se observa a posible estela. O resultado é un efecto tridimensional, co primeiro plano ocupado polas figuras da parte inferior do panel, o último plano ocupado polo esteliforme cara o que se dirixen as armas. Para conseguir este efecto proxectouse unha composición triangular e unha colocación en diagonal das figuras sobre unha superficie inclinada. Con isto os gravadores do Bronce Inicial, conseguiron situar as figuras na paisaxe cun realismo inesperado a primeira vista: conseguíuse crear un espazo tridimensional virtual no que as figuras poden moverse. En Coto das Laxas observamos o que semella ser unha escena moi semellante pero realizada cunha perspectiva menos tridimensional: as armas avanza cara unha estatua menhir situada á dereita.

Na Idade do Bronce os paneis érguense adoptando unha posición próxima á verticalidade, de modo que restrinxen e impoñen a súa visualización. Polo contrario, no período anterior, adscribible ó Neolítico, un grupo de observadores disporíanse en torno a un petróglifo sen que ningún deles gozase dun punto de vista privilexiado. Pola contra nos petróglifos nos que se emprega este novo tipo de perspectiva, un grupo de observadores debería colocarse fronte ó panel, coartando deste xeito o seu movemento na paisaxe. Se no Neolítico se usaba unha perspectiva que denominaba “natural”, agora constrúese unha perspectiva que poderíamos calificar de “artificial”, deséñase un espazo virtual que xera unha sensación de profundidade e de movemento. Este tipo de perspectiva non debe confundirse coa perspectiva central, a diferenza da perspectiva moderna, a dos petróglifos é intuitiva¹⁰, os obxectos non se sitúan en referencia a un só punto, senón nunha posición relativa de uns respecto ós outros¹¹. En calquera caso, este tipo de innovación supón un paso adiante na domesticación do espazo a través da súa representación, no período anterior o baleiro entre figuras non existe, toda a composición é ocupada por gravados ou polo mesmo soporte que forma parte da representación, pola contra, na Idade do Bronce represéntase o espazo existente entre as figuras, se no Neolítico todo o

espazo é solidez, é dicir, é a suma das cousas que o compoñen¹², no Bronce é como si o espazo aparecese como o oco existente entre os elementos materiais e que permite o desprazamento a través de si mesmo. Os artistas deste período están expresando un novo sistema de saber, os puntos de vista dende os que se pode contemplar un panel redúcense, os paneis empezan a tapar parte do paisaxe circundante, imponéndose no campo visual, crease unha nova forma de ver o espazo cun novo grupo social como protagonista: os guerreiros.

Terceiro período

Os paneis deste período experimentan un notable cambio na iconografía, abandónanse as representacións de armas e se introducen as de animais: cervos, cabalos e serpes. Tamén son utilizados motivos xeométricos: combinacións circulares, labirintos, trisqueis, esvásticas; aparecen as primeiras representacións humanas, anque tremendamente esquemáticas, que soen formar parte de escenas de monta e de caza de cervo. A presenza da figura humana tamén se manifesta metonímicamente a través dos podomorfos.

Coincidindo cos inicios do I milenio a.C. aparecen, tamén noutras zonas de Europa, frecuentes representacións de caza de cervo, escenas de equitación, labirintos, etc., como é o caso de Vermelhosa en Foz Côa, Domingo García en Segovia, Valcamonica e Escandinavia. (Fig. 4).

A distribución da arte atlántica no I milenio a.C. coincide *grosso modo* co da fase anterior. Os petróglifos concéntranse na comarca das Rías Baixas e zonas próximas, coñecéndose algún caso illado no Norte de Portugal, concretamente na marxe sur da desembocadura do río Miño.

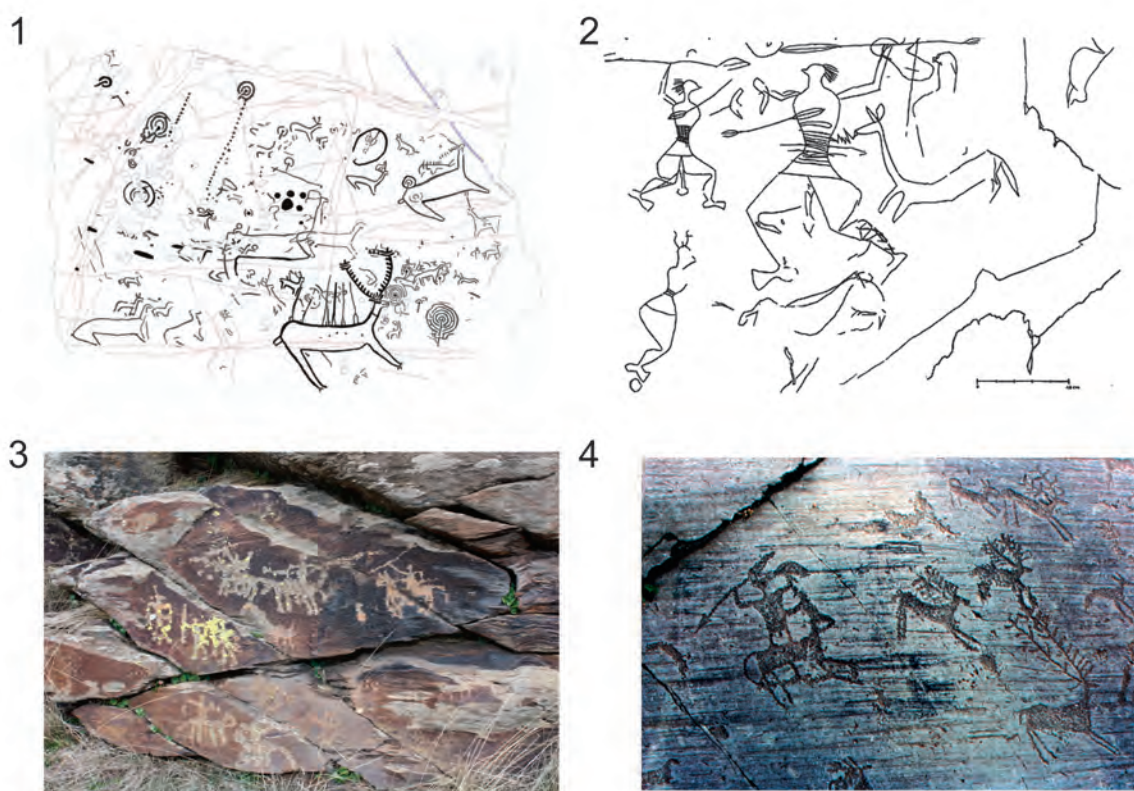


FIG. 4 – A iconografía rupestre da Idade do Ferro. 1. Os Carballos (Campo Lameiro). 2. Vermelhosa (Foz Côa, calco publicado por Baptista en <http://dafinitudedotempo.blogspot.com>). 3. Domingo García (Segovia). 4. Naquane (Valcamonica).

Se os cambios na iconografía son destacables, no relacionado coa perspectiva e outros recursos estéticos semella existir unha clara continuidade. Séguese a utilizar o falso releve, o granito é o soporte máis común e vólvense grava-las combinacións circulares. Así mesmo existen certos contidos temáticos que reflicten certa continuidade nalgúns aspectos con respecto á Idade do Bronce: as representacións femininas son practicamente inexistentes¹³. Se a temática case exclusiva da Idade do Bronce eran as armas, no I milenio a.C. é a caza, é dicir, que os temas dominantes relaciónanse co varón e a as actividades que lle son propias en sociedades guerreiras, omitindo a outros grupos sociais e a outras actividades, especialmente aquelas relacionadas co mundo doméstico.

Pedra das Ferraduras como compendio dos tres períodos

Pedra das Ferraduras é o petróglifo con maior diversidade de motivos de toda a área da arte rupestre atlántica (Fig. 5). Nesta superficie pétrea é posible documentar combinacións circulares, covañas, pegadas de ungalado, armas do Bronce, cuadrúpedes, antropomorfos e esteliformes, é dicir, non só ten unha variedade de deseños excepcional, senón que tamén posúe varios dos gravados considerados raros no conxunto do Noroeste, como son os esteliformes ou as pegadas. Por esta razón ten sido obxecto de diversos estudos especializados (Anati, 1964; Borgna, 1981; Peña, 1981; Criado, 2010).

A pedra está formada por dúas superficies, unha horizontal e outra cunha forte inclinación e orientada cara ó sur. Na superficie horizontal, situada na parte superior, observamos un dos deseños típicos do primeiro período: unha combinación circular que se asocia a unha pía natural e no resto da superficie numerosas pegadas de ungalado. Este primeiro panel reúne algunhas das características dos petróglifos que encadramos no Neolítico: panel hori-



FIG. 5 - As tres fases na execución do petróglifo de Pedra das Ferraduras.

zontal, deseños xeométricos e asociación de estes a elementos naturais, neste caso unha pía. Trátase dun panel para ser visto dende arriba, cun tipo de perspectiva que denominamos “natural”.

A segunda superficie presenta un panel máis complexo, observamos dous puñais, un grupo de zoomorfos, 3 posibles representacións de estelas e varias figuras humanas. A perspectiva empregada para o conxunto é propia dos períodos 2 e 3: os elementos situados na parte superior do panel simulan estar situados ó fondo da escena (individuo con espada grande), podería haber un plano medio formado polo cervo grande e os esteliformes e un primeiro plano formado polos restantes cuadrúpedes e antropomorfos. Pero, se é certa a proposta cronolóxica que aquí se presenta, en realidade debemos considerar, que neste segundo panel, aparecen mesturados deseños de dous períodos, por unha banda os propios do período 2: armas e esteliformes e os do período 3: cuadrúpedes e antropomorfos. Polo tanto é moi posible que nos atopemos ante un petróglifo que é resultado dunha utilización e reinterpretación prolongada no tempo e a través dos tres períodos.

No petróglifo de Pedra das Ferraduras danse varias circunstancias infrecuentes na arte rupestre atlántica. En efecto, é moi infrecuente que as armas compartan panel con cuadrúpedes e antropomorfos e a imaxe do pequeno guerreiro sostendo a gran espada é absolutamente única. A explicación máis apropiada que poda dar sentido a esta estraña combinación de deseños é que Pedra das Ferraduras fose orixinalmente un petróglifo de armas en posición activa. O suposto petróglifo, “orixinal”, estaría formado por tres representacións de estelas antropomorfas, polo menos dous puñais e posiblemente varias alabardas, das cales soamente conservaríamos o mango, cuxo extremo remataría en gancho, así mesmo, parte da folla desta posible alabarda se situaría á dereita da espada e da estela. Durante o segundo período puideron ser borradas as alabardas, armas inexistentes na Idade do Ferro, e se engadirían os cuadrúpedes e os antropomorfos. Aínda na actualidade son observables as diferenzas na técnica de gravado entre a espada e o guerreiro.

A fin da arte rupestre atlántica: cambio e tradición na representación do poder

A hipótese proposta sostén que a arte rupestre atlántica foi producida dende o Neolítico ata o Ferro I. Ó longo destes períodos mantívose unha tradición estilística que conferiu certa unidade formal a tódolos petróglifos deste estilo. Anque tamén, a través destes mesmos períodos, tiveron lugar cambios dentro desta tradición rupestre.

En relación á iconografía, no primeiro período, temos deseños exclusivamente xeométricos: coviñas, combinacións circulares e liñas sinuosas. Respecto á composición temos paneis cun algo grao de integración entre figuras que se expresa na tendencia a conectar tódolos motivos mediante liñas ou por tanxencialidade directa. Existe tamén certa propensión a ocupar con gravados todo o espazo compositivo. Por outra banda, a pedra non é concibida como un soporte, senón como parte da composición; as figuras non están na pedra, senón que ambas partes forman parte do mesmo. O espazo é a suma dos elementos que o compoñen. A perspectiva empregada poderíamos calificala de topográfica.

No segundo período introdúcense deseños claramente figurativos como son as armas: puñais, espadas e alabardas. Tamén se engaden representacións de estatuas-estela e os chamados “escutiformes” cuxo referente real descoñecemos. Existen composicións con alto grao de integración, onde un suco pode formar parte de varias figuras tanxenciais, pero ó mesmo tempo emerxen composicións onde as figuras gañan en autonomía. As composicións expresan movemento. A pedra convértese en soporte, a pedra non forma parte da composición.

3.º Período



2.º Período



1.º Período



FIG. 6 - Espaço e visibilidade na arte rupestre atlântica nos tres períodos.

O espazo é concibido como o oco existente entre figuras. Conviven dúas formas de perspectiva, a topográfica e a tridimensional.

No terceiro período os paneis están formados por coviñas, combinacións circulares, cuadrúpedes, antropomorfos, labirintos, etc. Incremento no número de deseños, que xa non son representados a tamaño natural como no Bronce. Tanto as figuras como as composicións expresan movemento. Mantense unha perspectiva tridimensional. Abandónase a perspectiva topográfica.

Con respecto á construción do espazo no contorno dos petróglifos, na figura 6 represéntanse os cambios experimentados pola arte atlántica nos tres períodos. No primeiro período os gravados sitúanse en superficies a rentes do chan ou sobre afloramentos rochosos que permiten a visibilidade da paisaxe situada tralo petróglifo. Tanto o emprazamento como o tipo de composición permiten a disposición en círculo dos observadores dos gravados. No segundo período conviven dúas formas distintas de mirar, por un lado mantense nalgúns petróglifos a do período anterior, pero noutros introdúcese un novo tipo de soporte que se impón no campo visual e que obriga ós observadores a abandonar a distribución circular. No terceiro período existirá soamente este tipo de mirada, a paisaxe situada tralo petróglifo desaparece e os observadores han de situarse sempre enfrontados ó panel.

A arte rupestre atlántica parece sufrir dous procesos de desaparición diferentes dependendo da zona concreta á que nos refiramos. Un máis temperán, tería lugar nas postrimerías do Neolítico Final/inicios da Idade do Bronce (c. 2500–2400 a.C.), onde, nas rexións máis meridionais e orientais, en termos xerais ó sur e este do río Miño, a arte rupestre parece ser substituída por representacións máis o menos abstractas da figura humana: as denominadas estatuas menhir ou estatuas-estela, que en ocasións presentan armamento metálico, e cuxa cronoloxía podería estenderse ata o Bronce Final (Jorge & Jorge, 1990). Deste xeito, no Neolítico, a arte atlántica ocuparía a parte setentrional das Illas Británicas, todo o actual territorio galego e o noroeste de Portugal situado ó norte do río Vouga. A partir da Idade do Bronce e no Ferro I a distribución deste estilo restrínxese notablemente e só é localizable no terzo occidental da Galicia actual.

NOTAS

- ¹ Estes argumentos non semellan convencer a investigadores portugueses (Baptista 1981, 1984).
- ² Esta proposta cronolóxica xa foi exposta en Santos (2005, 2008) e Santos & Seoane (2010), aínda que recentemente foi obxecto de pequenas revisións de matiz, no fundamental segue a ser a mesma.
- ³ Para Peña e Rey os chamados idoliformes poderían ser incluso anteriores, concretamente na transición entre o IV e o III milenio (Peña & Rey 2001, p. 110), pero quizáis non contemos cos suficientes datos como para afirmar tal extremo.
- ⁴ Nesta catalogación descartamos Chan de Deus e Monte da Laje por tratarse de representacións de armas máis que dúbidasas.
- ⁵ O tema da cronoloxía do estilo atlántico explícase de xeito máis pormenorizado en Santos (2005, 2008a, 2008b; Santos & Seoane, 2010).
- ⁶ O uso exclusivo do granito é só aplicable ó caso da Península Ibérica xa que en zonas das Illas Británicas tamén é empregada a arenisca.
- ⁷ Non faltan de forma puntual algunhas figuras en superficies moi inclinadas, pero a tendencia á horizontalidade é clara.
- ⁸ Estes mesmos principios parecen ser seguidos por composicións como as de Gavrinis (Bretaña) o New Grange (Irlanda).
- ⁹ Para Vázquez Varela esta espada se trata dunha *lingua de carpa*, polo tanto posterior ás restantes e encuadrable no Bronce Final (Vázquez Varela, 1997). Efectivamente o surco deste gravado é diferente ó dos restantes motivos. Por outra banda para Comendador Rey as figuras gravadas nos petróglifos non presentan o suficiente grao de detalle como para poder determinar o seu tipo (1997).
- ¹⁰ Tal e como a describe Vázquez Rozas (1997, p. 141).
- ¹¹ Este tipo de perspectiva non é universal, de feito na arte precolombina americana este tipo de perspectiva parece inexistente (Velandia, 2006).
- ¹² Esta concepción do espazo é descrita por Hernando (2002, p. 94) para sociedades cun baixo grao de complexidade.
- ¹³ Quizáis se poderían citar dúas posibles figuras de mulleres no petróglifo de Laxe da Rotea de Mendo (Campo Lameiro), que en todo caso son unha excepción

- ALVES, Lara Bacelar (2008) - O sentido dos signos: reflexões e perspectivas para o estudo da arte rupestre do Pós-Glaciador no Norte de Portugal. In BALBÍN BEHRMAN, Rodrigo de, ed. - *Arte prehistórico al aire libre en el sur de Europa: actas del curso "Arte Rupestre al Aire Libre. Investigación, protección y difusión (Salamanca, junio 2006)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, pp. 381-413.
- ANATI, Emmanuel (1964) - The rock-carvings of «Pedra das Ferraduras» at Fentans (Pontevedra). In *Homenaje al Abate Breuil, I*. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología; Diputación, pp. 123-132.
- ANNA, André d' (1977) - *Les statues-menhirs et steles anthropomorphes du midi méditerranéen*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- ANTHONY, David W.; BROWN, Dorcas R. (2007) - The earliest horseback-riding and its relation to chariotry and warfare. Comunicación presentada na conferencia anual da SAA en abril de 2007. Publicado en < <http://users.hartwick.edu/anthonyd/harnessing%20horsepower.html> > (consultado en 26/03/08).
- ARCÀ, Andrea (1996) - "Topographic" engravings: the settled ground in the "topographic" engravings of the alpine arc. Tracce 2. Ed. Footsteps of Man. <http://www.rupestre.net/tracce/tracce2.html>
- ARCÀ, Andrea (2004) - The topographic engravings of Alpine rock art: fields, settlement and agricultural landscapes. In CHIPPINDALE, Christopher; NASH, George, eds. - *The figured landscapes of rock-art: looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 318-350.
- ARNAL, Jean (1976) - *Les statues-menhirs: hommes et dieux*. Paris: Editions des Hespérides.
- BAPTISTA, António Martinho (1981) - A arte do Gião. *Arqueologia*. Porto. 3, pp. 56-66.
- BAPTISTA, António Martinho (1984) - Arte rupestre do Norte de Portugal: uma perspectiva. *Portugalía*. Porto. Nova Série. 4-5, pp. 71-82.
- BECKENSALL, Stan (2002) - British prehistoric rock-art in the landscape. In CHIPPINDALE, Christopher; NASH, George, eds. - *European landscapes of rock art*. London: Routledge, pp. 39-70.
- BORGNA, Cesare Giulio (1981) - La "Pedra das Ferraduras" (Fentans, Galicia, España). *El Museo de Pontevedra*. Pontevedra. 35, pp. 87-108.
- BRADLEY, Richard (1994) - *Altering the earth: the origin of monuments in Britain and continental Europe*. Edinburgh: Society of Antiquaries of Scotland.
- BRADLEY, Richard (1997) - *Rock art and the Prehistory of Atlantic Europe*. London: Routledge.
- BRADLEY, Richard (2007) - *The Prehistory of Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BARROSO BERMEJO, Rosa (2005) - Hiérarchisation et métallurgie: statues armées dans a Péninsule Ibérique. *L'Anthropologie*. Paris. 109, pp. 577-640.
- COMENDADOR REY, Beatriz (1997) - *Las representaciones de armas y sus correlatos metálicos*. Vigo: Asociación Arqueológica Viguesa.
- COMENDADOR REY, Beatriz (1998) - Los inicios da metalurgia en el noroeste da Península Ibérica. *Brigantium*. A Coruña. 11, pp. 1-262.
- CRIADO BOADO, Felipe (1993) - Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. *Spal*. Sevilla. 2, pp. 9-55.
- CRIADO BOADO, Felipe (2010) Perspectives in European rock art: the archaeology of glance. In CRIADO BOADO, Felipe; FREDELL, Åsa; KRISTIANSEN, Kristian, eds. - *Representations and communications: creating an archaeological matrix of late prehistoric art*. Oxford: Oxbow, pp. 132-143.
- CRIADO BOADO, Felipe; FÁBREGAS VALCARCE, Ramón (1989) - The megalithic phenomenon of northwest Spain: main trends. *Antiquity*. Cambridge. 63:241, pp. 682-696.
- DELANO SMITH, Catherine (1987) - Cartography in the Prehistoric period in the old world: Europe, the Middle East, and North Africa. In HARLEY, John Brian; WOOWARD, David, eds. - *The History of Cartography. Vol.1: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, pp. 54-101.
- DINIS, António Pereira; BETTENCOURT, Ana Maria S. (2009) - A arte atlântica do Crastoeiro (Norte de Portugal): contextos e significados. *Gallaecia*. Santiago de Compostela. 28, pp. 41-77.
- DREWS, Robert (2004) - *Early riders: the beginnings of mounted warfare in Asia and Europe*. London; New York, NY: Routledge.
- FREDELL, Åsa (no prelo) - Rock art and image analysis: "Much ado about not(h)ing". In *Arte rupestre, paleoambiente e paisaxe: miradas interdisciplinares sobre Campo Lameiro*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, CSIC.
- GARCÍA ALÉN, Alfredo; PEÑA SANTOS, Antonio de la (1981) - *Los grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel Carlos (1975) - Datos para una cronología del arte rupestre gallego. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. 40-41, pp. 477-500.
- GUILAINE, Jean; ZAMMIT, Jean (2002) - *El camino de la guerra: la violencia en la Prehistoria*. Barcelona: Ariel.
- HERNANDO GONZALO, Almudena (2002) - *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.
- JORGE, Vítor Oliveira; JORGE, Susana Oliveira (1990) - Statues-menhirs et stèles du nord du Portugal. Comunicación presentada no 115 Congrès des Sociétés Savantes. Avignon.
- KRISTIANSEN, Kristian; LARSSON, Thomas B. (2006) - *La emergencia de la sociedad del Bronce: viajes, transmisiones y transformaciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- LEWIS, Malcom G. (1998) - Maps, Mapmaking, and Map Use by Native North Americas. In WOODWARD, David; LEWIS, G. Malcom - *The History of Cartography, Volume 2, Book 3: Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*. Chicago, MI: The University of Chicago Press, pp. 51-182.
- MAC WHITE, Eoin (1951) - *Estudios sobre las relaciones atlánticas de la Península Hispánica en la Edad del Bronce*. Madrid: Seminario de Historia Primitiva del Hombre.
- MAGGS, Tim (1998) - Cartography content of rock art in Southern Africa. In WOODWARD, David; LEWIS, G. Malcom - *The History of Cartography, Volume 2, Book 3: Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*. Chicago, MI: The University of Chicago Press, pp. 13-23.
- MONTEAGUDO GARCÍA, Luis (1977) - *Die Beile auf der Iberischen Halbinsel*. München: Beck.
- PEÑA SANTOS, Antonio de la (1981) - Comentario a "La Pedra das Ferraduras" (Fentáns, Galicia, España) de Cesare Giulio Borgna. *El Museo de Pontevedra*. Pontevedra. 35, pp. 109-116.
- PEÑA SANTOS, Antonio de la; REY GARCÍA, José Manuel (1993) - El espacio de la representación. El arte rupestre galaico desde una perspectiva territorial. *Revista de Estudios Provinciais*. Pontevedra. 10, pp. 11-50.
- PEÑA SANTOS, Antonio de la; REY GARCÍA, José Manuel (2001) - *Petroglifos de Galicia*. Oleiros: Vía Láctea.
- PEÑA SANTOS, Antonio de la; VÁZQUEZ VARELA, José Manuel (1979) - *Los petroglifos gallegos: grabados rupestres prehistóricos al aire libre*. Sada: Edición do Castro.
- PRIETO MARTÍNEZ, María Pilar; SANTOS ESTÉVEZ, Manuel (2009) - Propuesta metodológica para el análisis de los códigos decorativos: comparando piedras y cerámica. *Estudios Atacameños*. San Pedro de Atacama. 37, pp. 123-38.
- PRIETO MARTÍNEZ, María Pilar; CRIADO BOADO, Felipe; COBAS FERNÁNDEZ, I. (2003) - Patterns of spatial regularity in Late Prehistoric material culture styles of the NW Iberian Peninsula. In GIBSON, Alex, ed. - *Prehistoric pottery: people, pattern and purpose*. Oxford: Archaeopress, pp. 147-187.
- SAHLINS, Marshall David (1987) - *Islands of History*. London; New York, NY: Tavistock.
- SANTOS, André Tomás (2007) - A fenomenologia da Pré-História e a arte rupestre ou "como o martelo só se revela no acto de martelar". In *A concepção das paisagens e dos espaços na Arqueologia da Península Ibérica: actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular, 2004*. Faro: Universidade do Algarve, pp. 131-144.
- SANTOS ESTÉVEZ, Manuel (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. Consultado o 12/03/07.
- SANTOS ESTÉVEZ, Manuel (2008a) - *Petroglifos y paisaje social en la Prehistoria Reciente del NW da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, CSIC.
- SANTOS ESTÉVEZ, Manuel (2008b) - A new proposal for the chronology of Atlantic rock art in Galicia (NW Iberian Peninsula). NASH, George; CHILDREN, George, eds. - *The archaeology of semiotics and the social order of things*. Oxford: Archaeopress, pp. 141-152.
- SANTOS ESTÉVEZ, Manuel (2010) - The spaces of representation and the domestication of landscape in rock art societies. In CRIADO BOADO, Felipe; FREDELL, Åsa; KRISTIANSEN, Kristian, eds. - *Representations and communications: creating an archaeological matrix of late prehistoric art*. Oxford: Oxbow, pp. 144-157.
- SANTOS ESTÉVEZ, Manuel; SEOANE VEIGA, Yolanda (2010) - Rock art and archaeological excavations in Campo Lameiro, Galicia: a new chronological proposal for the Atlantic rock art. In FREDELL, Åsa; KRISTIANSEN, Kristian; CRIADO BOADO, Felipe, eds. - *Representations and communications: creating an archaeological matrix of late prehistoric rock art*. Oxford; Oakville, CT: Oxbow Books, pp. 16-30.
- SARTAL LORENZO, Miguel Anxo (1999) - O petroglifo Pozo Ventura. *Gallaecia*. Santiago de Compostela. 18, pp. 103-118.
- SHEE TWOHIG, Elisabeth (1981) - *The megalithic art of Western Europe*. Oxford: Clarendon Press.
- SOBRINO BUHIGAS, Ramón (2000) - *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Reedición facsimilar do orixinal de 1935. Edición do Castro. Santiago de Compostela.
- SOBRINO LORENZO-RUZA, Ramón (1951) - Términos ante quem de los petroglifos del grupo gallego-atlántico. *El Museo de Pontevedra*. Pontevedra. 6, pp. 9-26.
- SOBRINO LORENZO-RUZA, Ramón (1953) - Noticias. *Noticario Arqueológico Hispánico*. Madrid. 1, pp. 187-195.

- SOBRINO LORENZO-RUZA, Ramón (1997) - *Petroglifos de las Rías Baixas gallegas: análisis artístico de un arte prehistórico*. Pontevedra: Diputación Provincial.
- VÁZQUEZ VARELA, José Manuel (1997) - El petroglifo de Auga da Laxe I (Gondomar, Pontevedra) y la sociedad del comienzo de la Edad del Bronce en el noroeste da Península Ibérica. *Gallaecia*. Santiago de Compostela. 16, pp. 201-220.
- VELANDIA JAGUA, César (2006) - Prolegómenos a la construcción de una semasiología prehistórica. *Revista Arqueología Suramericana*. San Fernando del Valle de Catamarca. 2:2, pp. 205-243.
- VICENT GARCÍA, Juan Manuel (1998) - La prehistoria del modo tributario de producción. *Hispania*. Madrid. 58:200, pp. 823-839.