

# Origen de los Petroglifos gallego atlánticos

(Crítica de la hipótesis de H. Obermaier sobre la cronología de los grabados del N. O.)

Por R. SOBRINO LORENZO-RUZA

## I

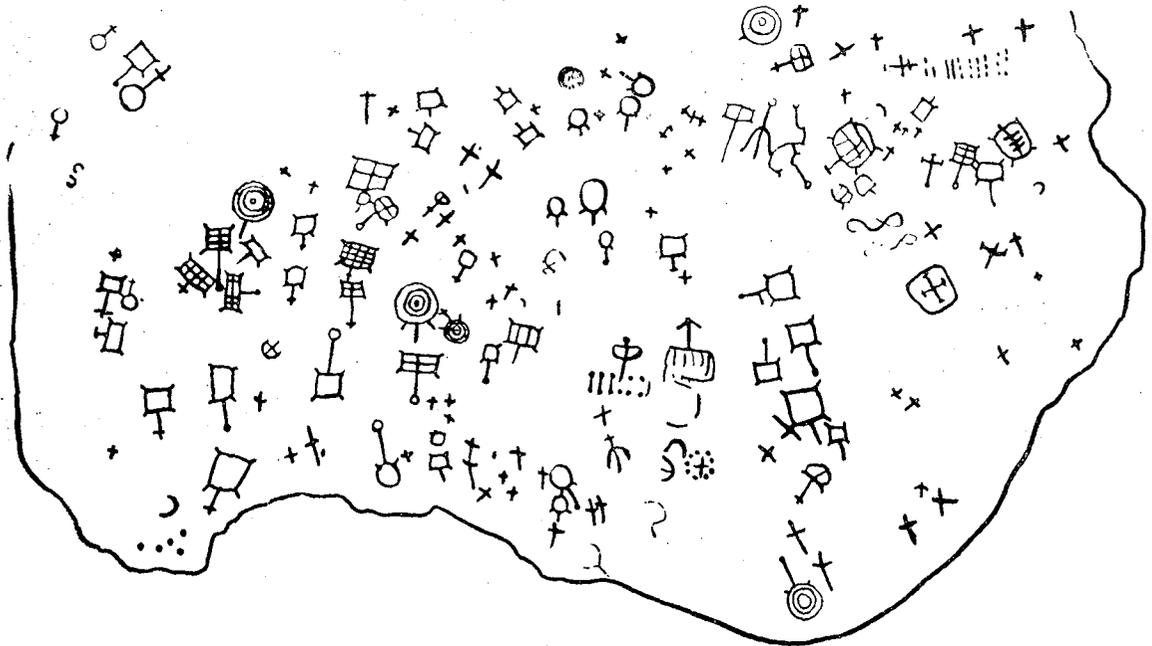
Desde la creación por el profesor Hugo Obermaier, en 1925, de la hipótesis sobre los grabados rupestres, insculturas o petroglifos del noroeste de España, expuesta en su trabajo *Die Bronzezeitlichen Felsgravierungen von Nordwestspanien, Galizien*, que fué aceptada, dado su prestigio internacional, en todos los medios científicos, no se ha vuelto a plantear seriamente ninguna otra hipótesis referente a los orígenes de dichos grabados. Cuevillas y Bouza Brey, en Galicia, la han comentado aceptando el punto de vista mantenido por Obermaier en cuanto a los orígenes de los petroglifos. Mac White, denominando *elemento megalítico* al grupo más antiguo de Obermaier, lo acepta también.

Nosotros hemos planteado, en un ensayo publicado en 1948 (*Acerca de los signos del petroglifo de Eina dos Mouros*. — Museo de Pontevedra), la posibilidad de que el primer grupo de Obermaier no tenga existencia real y, por consiguiente, que sea falso todo el supuesto origen de los petroglifos del Noroeste.

La teoría de Obermaier tiene como punto de partida la tesis evolucionista del origen de las pinturas rupestres esquemáticas, la cual, a su vez, tiene como antecedentes otras teorías de Breuil sobre determinados dibujos paleolíticos, en los cuales ha visto un proceso de degeneración, y también

otras todavía más antiguas, de J. Dechelette, sobre el arte llamado dolménico, y otras suposiciones de Cabré, elaboradas a base de series de figuras, y referentes al arte naturalista estilizado del Levante español, así como al que después Breuil denominó arte rupestre esquemático.

Todas ellas, menos la de Dechelette, se han fundamentado en las inves-



*"Eira dos Mouros" S. Jorge de Sacos.  
(Según Juan Cabré.)*

Fig. 1

tigaciones etnográficas de Haddon y Balfour, que, por lo que ahora se sabe, y como ha expuesto con absoluta claridad de visión Franz Boas en su libro *Arte primitivo*, habían llegado a una conclusión equivocada. La reproducción artística no es naturalista en su origen, y no se geometriza, en el transcurso del tiempo, perdiendo todo parecido con el original. Arte naturalista y arte geométrico son dos corrientes que nacen paralelamente, y el último, típicamente industrial, toma de aquél los elementos para su evolución, lo mismo que, en reciprocidad, influyen las formas geométricas sobre el arte naturalista. Si científicamente por esto es indemostrable la evolución por series que Obermaier planteó para diversas formas de esquematización, lo es también por haber visto siempre esta teoría en las pinturas esquemáticas (lo mismo que actualmente ocurre al considerarse otro género de representaciones figuradas), una rectoría sobre las restantes manifestaciones artísticas (posición marcadamente unilateral que no se ha razonado nunca), cosa imposible, ya que la amplia distribución de un motivo formal y técnico en áreas extensas, aun difiriendo en detalles en las

diversas localidades, da origen a su empleo por los artistas y determina la forma particular que adoptan sus representaciones, y a pesar de lo cual de aquella premisa ha partido toda la teoría evolucionista de Obermaier, en la cual se encuentran también contradicciones, como son los llamados "préstamos", que, considerados como *catalizadores*, llevan en sí, sin embargo, el reconocimiento de influencias extrañas. Usando el mismo ejemplo que cita

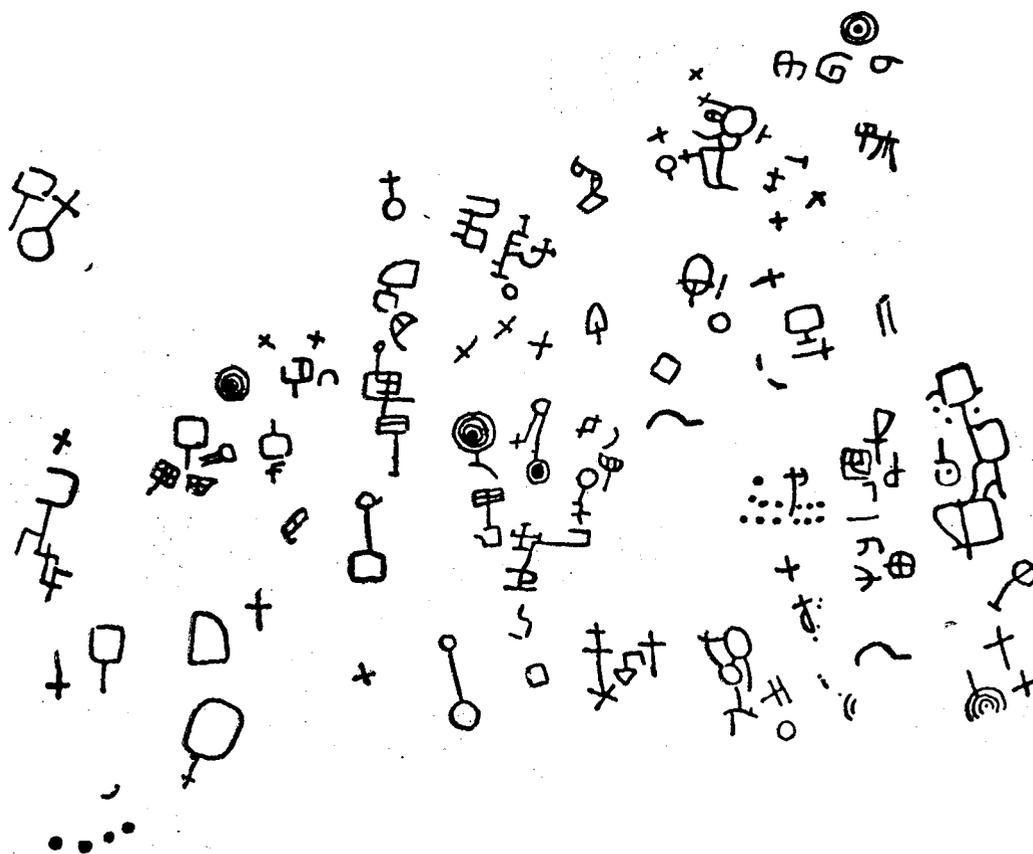


Fig. 2

Boas podemos resumir esto diciendo: "si un artista tiene la costumbre de usar diseños de puntos y líneas combinados y más tarde trata de representar un animal, este método particular será el que aplique en la representación".

De todo lo anterior se deduce que varias influencias actuando sobre un motivo, pueden dar la apariencia de una serie evolutiva, y contempladas con el criterio evolucionista, ordenarse, mostrando una evolución del naturalismo al esquematismo.

Tampoco pueden aducirse en favor del esquematismo las representaciones realizadas en campos limitados, tales como las prehistóricas de las urnas faciales o las de figuras de piedra (estatuas menhires), puesto que aquí es la limitación del campo la que obliga a una elección forzada de los rasgos representativos más característicos. Lo mismo ocurre en los restantes campos

limitados, en los cuales los arreglos formales (de forma) obligan también a convencionalismos, pero que son solo realizables en todos los casos cuando el ejecutante tiene un completo dominio de la técnica y de la disposición del espacio. Esto es perfectamente comprobable, sobre todo en las formas cerámicas. Debe señalarse también lo que antes hemos apuntado referente a influencias recíprocas, pero extendiéndolas a todos los campos de la actividad artística primitiva. Queda englobado en esto la influencia de unas

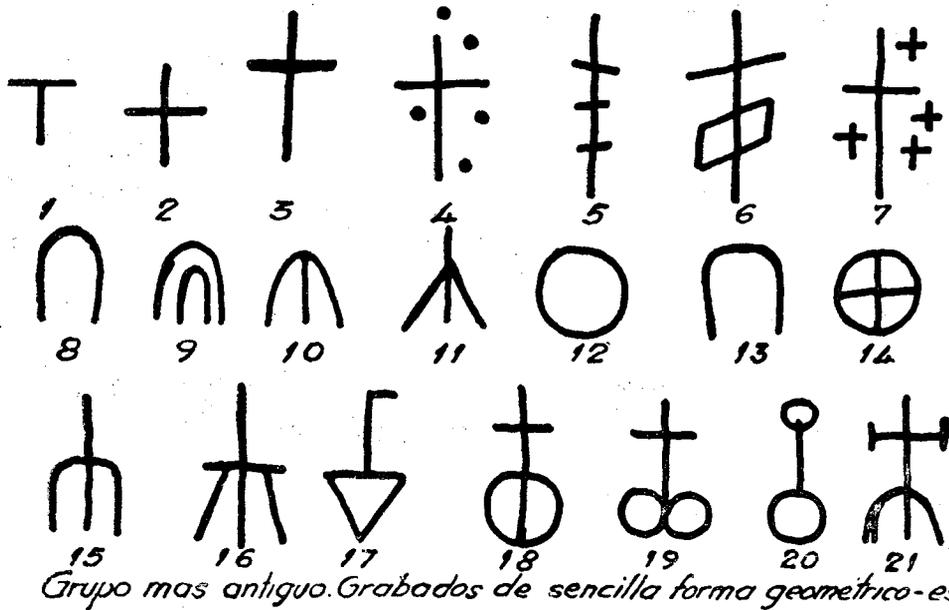
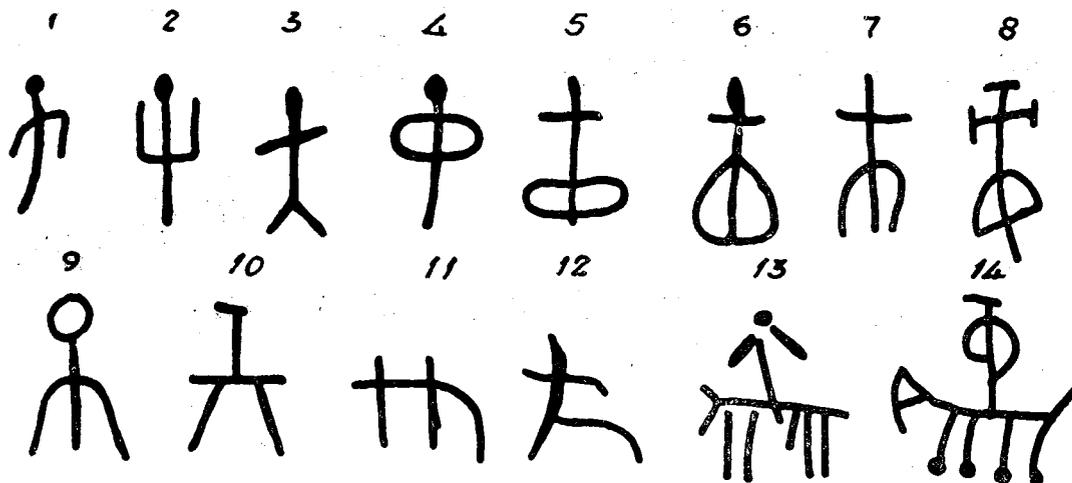


Fig. 3

técnicas sobre otras. De igual manera que los ídolos plásticos (de cabeza de lechuga, el de pesas de gimnasia, el de aletas, el bitriangular y los ídolos almerienses en hueso y en piedra), otras formas claramente procedentes del campo cerámico o de la cestería (de aquél en especial los triángulos y los rombos) aparecen también representados en las pinturas rupestres llamadas esquemáticas. Por otra parte, la representación artística no puede proceder sino a base de formas técnicamente desarrolladas, y el trabajador no puede crear una forma definida como producto de su imaginación, sin que la preceda una experiencia técnica que le haga apercibirse de ella.

La aparición de motivos que encontramos en las llamadas pinturas rupestres esquemáticas, aisladamente, en otro género de representaciones figuradas de Europa, no es raro. Así, por ejemplo, paralelos a las figuras humanas cogidas de las manos de Valdejuncos, Arronches (Portugal), son otras de Val Camonica, Liguria (Italia) y otras de Solsehulem, Leka, Nord-Trendelag (Noruega), existiendo figuras del mismo tipo morfológico que las de Valdejuncos en otras varias estaciones del llamado arte esquemático. Las que Breuil denomina figuras esteliformes, que creemos que no son otras que

las rosetas que como símbolos solares aparecen en las viejas culturas mediterráneas, en Mesopotamia y Egipto. y que aparecen, entre otras localidades de las llamadas pinturas esquemáticas, en la Cueva de las Vacas del Retamoso (Despeñaperros) y en Pala Pinta (Portugal), tienen paralelos exactos en la roca cercana a Seskilgreen (Irlanda), en donde aparecen grabadas. También hay pruebas de influencias muy posteriores a la época general de las pinturas llamadas esquemáticas. Así, por ejemplo, aparece en Alfara (Tarragona) un



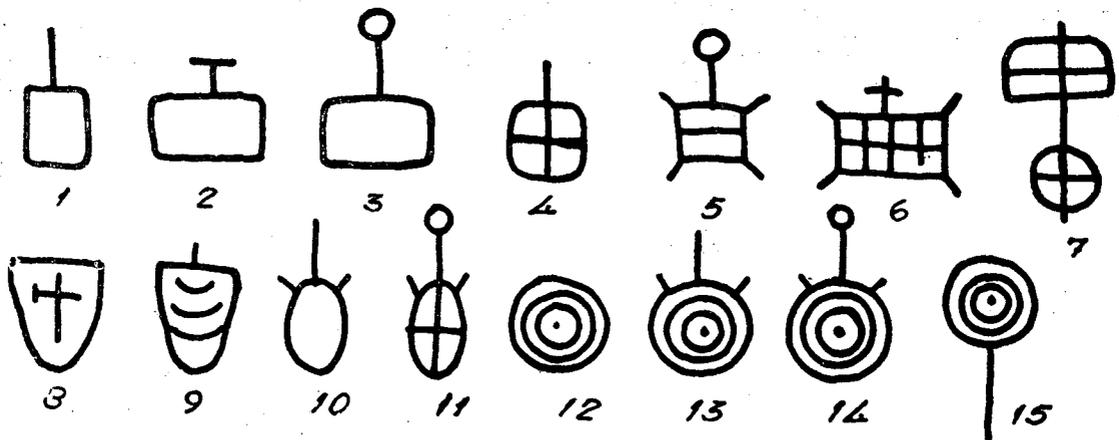
*Grupo mas antiguo. Esquemas de hombres y animales.*

Fig. 4

trisquele pintado sobre una roca cercana a la cueva de este nombre. En Calapata (Teruel) aparecen puñales, lo mismo que en Tivisa (Tarragona), que parecen todos ellos de la Edad del Hierro. Recientemente se ha encontrado en la pequeña isla de Levanzo, a dieciocho kilómetros de la costa occidental de Sicilia, una localidad que, al lado de pinturas paleolíticas, posee representaciones de pinturas esquemáticas. Al lado de representaciones de ídolos en forma de violín (que muestran y confirman el camino por donde han llegado a España estas imágenes procedentes del Egeo) aparecen representaciones de puñales muy parecidos a los de Monte Bego, en Liguria. En Alpera (Albacete) aparecen pinturas representando ganado vacuno que están realizadas en igual forma que los grabados de las rocas de Bohusland (Suecia), en la localidad de Tanum. El motivo que Breuil denomina ancoriforme está representado repetidamente en las navajas de afeitarse de Escandinavia.

Pero elementos pertenecientes, sin género de duda, a las pinturas llamadas esquemáticas, se encuentran, además, claramente disociados, como si procediesen de campos totalmente distintos. En el Barranco de Balos (Gran Canaria) se encuentra, según el Dr. Pedro Hernández, una representación grabada cuyo estilo recuerda por completo a las figuras de los llamados "hombres esquemáticos". Pero al mismo tiempo no parecen existir en los petroglifos

canarios aquellas representaciones humanas de forma claramente geométrica. Se hallan, en cambio, aquellas otras que Wölfel considera como propias del arte megalítico, tales como espirales y dobles espirales, dándole, por consiguiente, otra acepción a "megalítico" distinta a la de Mac White. Según este último, en el arte megalítico irlandés se encuentran representaciones geométricas, estando ausentes, por el contrario, todas aquellas del tipo que



*Grupo mas antiguo. Esquemas de ídolos rectangulares y ovales.*

Fig. 5

podiera considerarse como "hombres esquemáticos". Hay, pues, en estos dos hechos una prueba de un distinto origen de ambos medios de representación y, por consiguiente, plantean también el problema bajo un punto de vista completamente diferente al de una evolución, y más bien como resultado de las influencias que, procedentes de otras técnicas y otros medios de representación artística, deben actuar sobre los continuadores del arte naturalista estilizado.

El arte naturalista estilizado no tiene tampoco un origen hispánico. Si en un principio su localización estaba limitada exclusivamente a la región del Levante español, descubrimientos realizados desde 1903, en que Cabré encontró la primera pintura en Calapata, ha mostrado que su extensión abarca toda la región mediterránea, y ha tenido una prolongación a través de Africa que todavía tiene persistencia, por lo menos hasta época muy reciente, y que ha abarcado Libia, Nubia y Rodesia, y que creemos que también ha influido en las pinturas y grabados del Sahara. Por consiguiente, se hace necesario estudiar en conjunto todo el arte naturalista estilizado como una creación de la cultura mediterránea.

Considerado espiritualmente, todo el mundo de las llamadas pinturas esquemáticas tiende a reflejar preocupaciones y concepciones ligadas a la alimentación vegetal, es decir, de pueblos que comienzan a cultivar, o que son ya plenamente agricultores. La mayoría de las representaciones son reconocibles como de plantas, o tienen un carácter marcadamente vegetal. Los animales,

o bien están relacionados con la agricultura o están representados como si fuesen vegetales. Todo esto es la continuación de aquellas otras representaciones que se han llamado naturalistas estilizadas, pero es ya un mundo completamente distinto, reflejo de un ambiente neolítico, en el cual tienen que haber influido las técnicas de la cerámica y de la cestería. Pero aquí no ha habido ninguna evolución, ni ninguna tendencia hacia la esquematización,

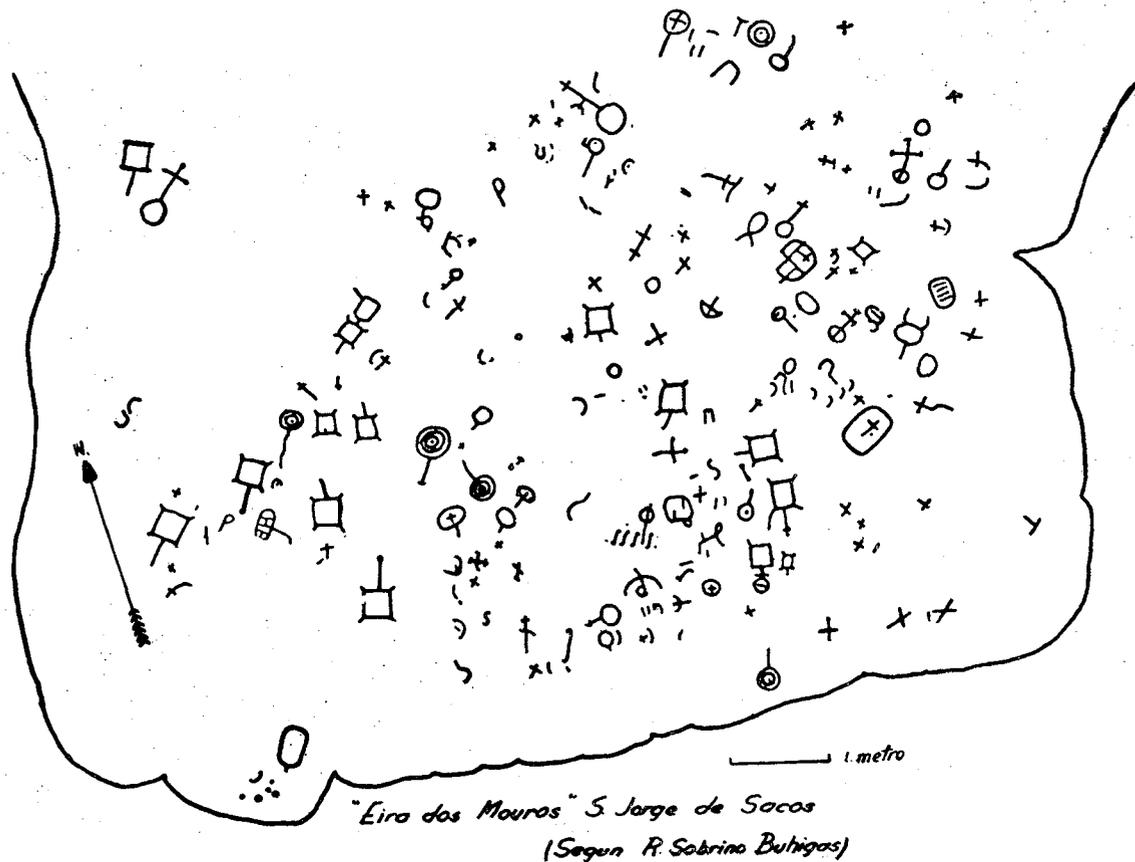
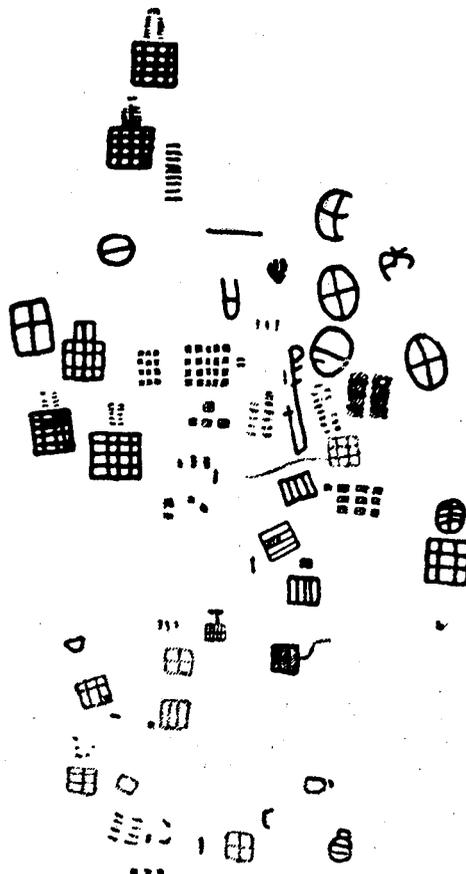


Fig. 6

sino sencillamente la llegada constante de nuevas representaciones que tienen lugar, sobre todo, en el Eneolítico o Calcolítico y en el Bronce.

Contemplado bajo este aspecto, tienen explicación los siguientes hechos: El primero es la observación de Mac White referente a la rarísima presencia de la espiral en las pinturas rupestres esquemáticas. Sólo se conocen cuatro ejemplos, que son: uno, en Gran Abrigo de las Viñas; uno, en Posada de los Buitres; uno, en Palomas II, y, finalmente, uno, en Palla Rubia, que nosotros creemos que es ya más bien una influencia procedente de los petroglifos del Noroeste. El segundo, casi inédito, puesto que lo hemos planteado en un trabajo que verá la luz, se refiere a los motivos de anillos o círculos concéntricos, similares a los de los petroglifos, descartando de ellos las llamadas figuras en Phi, los simples círculos, y aquellas otras asimilables a represen-

taciones solares. De estos motivos solamente conocemos del Corpus de Breuil los siguientes: cuatro representaciones de círculos concéntricos en Puerto Alonso (Cabeza de Buey), dos motivos en Covatilla de San Juan y tal vez uno en La Batanera, si bien este último es asimilable también a una representación solar. El tercer hecho se refiere a la presencia de representaciones



*Pinturas do Cachaos de Pápa  
(Segun Santos Junier)*

Fig. 7

de ciervos. Motivos de ciervos aparecen en las pinturas esquemáticas, y aparecen también en los petroglifos gallego-atlánticos. Nosotros consideramos dudosas las representaciones de ciervos de Nuestra Señora del Castillo (Almadén), siendo divisibles las restantes que aparecen en las pinturas llamadas esquemáticas en dos clases. Una, claramente asimilable para nosotros a la representada en cerámica, y que procede de este campo; otra, aquella de la que aparecen varias en la cueva del Tajo de las Figuras (Cádiz). La primera no tiene parecido ni tiene nada que ver con los petroglifos del Noroeste. La segunda creemos que tiene, en cambio, indudables influencias de ellos, siendo en este sentido, probablemente, una incursión hacia el Sur.

Finalmente, existe también en el Tajo de las Figuras una representación que Cabré y Hernández Pacheco han interpretado como un lazo. Ocupa una posición central en el friso. Nosotros creemos que se trata de una representación serpentiforme, y por esta posición central debe ser la más antigua.

Todos estos hechos no tendrían explicación considerados como una evo-

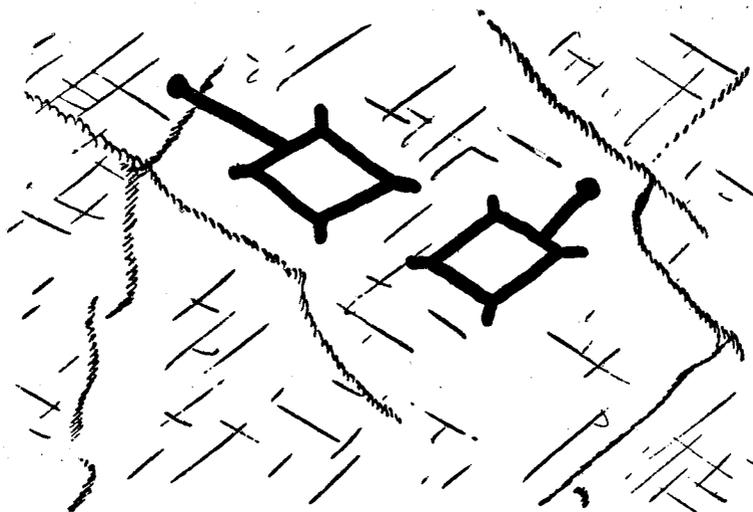


Fig. 8

lución de las pinturas esquemáticas. En cambio, si la tienen si se ven como resultado de la misma corriente que, procedente del Mediterráneo, creó los petroglifos. Es decir, que serían el resultado de un contacto muy ligero de aquella corriente con la que creó las pinturas esquemáticas.

## II

Tal vez con la preocupación de cerrar el ciclo que, según otras teorías precedentes, pretendía Obermaier, que iniciándose en el Paleolítico y en el Cantábrico, había seguido bien sincrónicamente, o más tarde por Levante y por el Sur, pretendió Obermaier que las últimas manifestaciones del arte prehistórico en España apareciesen en el Bronce, y en el Noroeste, permitiendo así una difusión hacia el Norte, vía Atlántico. Para que esto ocurriese, necesariamente debía establecerse una unión sucesiva entre todas las de las diversas épocas, y así en aquellas teorías precedentes hacia paralelo, o influenciado del arte cantábrico, el arte levantino y naturalista, de éste derivaba el esquemático, del esquemático las manifestaciones del llamado "arte dolménico" y, por último, en la teoría que ahora analizamos, buscaba una justificación para que los petroglifos gallego-atlánticos surgiesen como epigonos de estas últimas.

Obermaier se dió cuenta de que los motivos de nuestros petroglifos se diferenciaban muchísimo de ellas para poder establecer una unión directa.

Por esto él eligió, de entre ellos, un grupo, el "antiguo", cuya vaguedad de motivos le podía permitir establecer el nexo que le hacía falta para cerrar el ciclo artístico prehistórico en la Península.

Estos motivos ya los había seleccionado Obermaier en sus *Impresiones*, publicadas después de su primer viaje a Galicia. Vuelve a utilizarlos, con

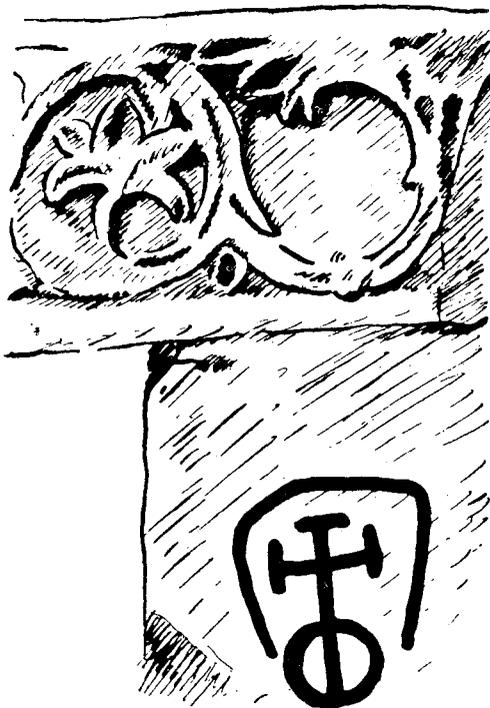


Fig. 9

ligeras modificaciones, en el trabajo objeto de esta crítica. Como ya hemos dicho en nuestro ensayo del *Museo de Pontevedra*, Obermaier creía necesaria una nueva versión de "Eira dos Mouros", de San Jorge de Sacos. (El escribió a nuestro padre R. Sobrino Buhigas diciéndole, en 27-III-1925: "Il me parait aussi indispensable que se fasse une nouvelle copie de San Juan de los Sacos." Se refiere, sin duda, a "Eira dos Mouros", copiada por Cabré.) Sin embargo, Obermaier no creía que esta nueva versión pudiese alterar su hipótesis, puesto que él usó, conociendo ya su inexactitud, la versión de Cabré, reproduciéndola parcialmente en su trabajo.

Los motivos del grupo antiguo están seleccionados de la siguiente manera. De "Eira dos Mouros" Obermaier hace una selección de motivos de dos versiones. Una de ellas es la citada de Cabré (fig. 1), otra la de Enrique Campo Sobrino (fig. 2) (Véase *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, fig. 68), que es la misma que cita Cabré y que poseía la Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Los motivos seleccionados son únicos en ambas versiones, con las excepciones que más adelante señalaremos, y no tienen para la versión de Cabré ninguno otro igual, ni tampoco con los restantes petroglifos gallego-atlánticos, y lo mismo para la versión de E. Campo. Para los signos

o dibujos de sencilla forma geométrico-esquemática (fig. 3) elige de la versión Cabré el número 10, y de la versión E. Campo los números 16, 17 y 20. Para sus esquemas de hombres y animales elige de la versión Cabré los números 9 y 13, y no hay ninguno de la de E. Campo. Por último, para sus esquemas de ídolos rectangulares y ovals toma de la versión Cabré los números 6, 8, 10, 11, 13, 14 y 15, y de la de E. Campo los números 1, 2, 3, 4 y 12 (figs. 4 y 5).



Fig. 10

Corresponden al Petroglifo de "El Altar", entre los de sencilla forma geométrica esquemática, el número 18, y al de "El Polvorín" los números 7, 19 y 21. Entre los esquemas de hombres y animales corresponden al primero 7 y al segundo los números 8 y 14. Finalmente, entre los esquemas de ídolos rectangulares y ovals, corresponde a "El Altar" el número 7.

Hay otra serie de signos en esta selección de motivos que corresponden a las otras estaciones que Obermaier incluye en su grupo antiguo, y que son Oya, Villadesuso y Pedraça, y tal vez también Outeiro do Galiñeiro, que Obermaier cita en la última parte de las estaciones de este grupo.

La elección de los signos de "Eira dos Mouros" de dos versiones distintas está explicada por la preocupación de Obermaier que hemos señalado al principio, pero es, como se comprende, un método completamente arbitrario, ya que una versión debe anular a la otra, pero no es posible tomar los motivos, sin razón ninguna, de ambas a la vez. Al mismo tiempo, como ya señalamos, los motivos son únicos, y por consiguiente no ofrecen absolutamente ninguna garantía. Incluso uno de ellos, el número 13 de sus esquemas de hombres y animales, está ligeramente desfigurado de tal forma que parece un animal macho con un jinete montado.

La reproducción exacta de "Eira dos Mouros" (fig. 6) y la reproducción exacta de "Cachão da Rapa" (fig. 7) aleja las posibles comparaciones de motivos, haciéndolas completamente imposibles. Pues aunque Obermaier

haya reproducido de la primera motivos que se aproximan a la realidad, tales como los que en otra lámina de su trabajo reproduce de la versión Cabré, juntamente con dos ídolos de pizarra (ídolos-placa) y un motivo idoliforme de "Cachão da Rapa", falta, al suprimirse el reticulado interior que Cabré hace aparecer en su versión, en unos cuantos motivos rectangulares de "Eira dos Mouros", aquel posible parecido que les ha servido a ambos para establecer la posibilidad de que estas representaciones de "Eira dos

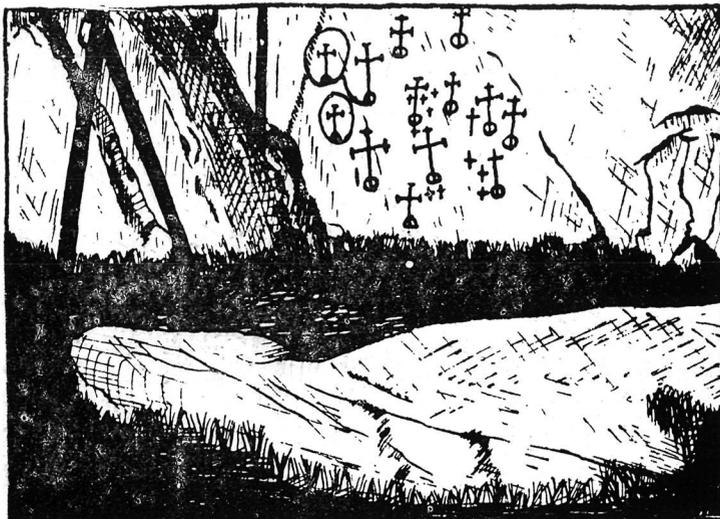


Fig. II

Mouros" pudiesen haber derivado de aquellas otras que en "Cachão da Rapa" se consideran como reproducciones de ídolos-placa, tanto por su forma como por su posición fisiológica. Una vez perdida esta posible conexión, también alejan las demás características a ambas estaciones. "Cachão da Rapa" está realizado conforme al modelo característico para una pintura rupestre, es decir, en una pared vertical y protegida. Lo mismo que ocurre en Pala Pinta y como se repite en Peña Tu, aunque en esta última los dos elementos más tardíos, el puñal y el ídolo (este último posiblemente sea funcionalmente un escudo), han sido previamente grabados. "Eira dos Mouros" es un petroglifo grabado por percusión, por lo cual nosotros lo consideramos como no perteneciente al grupo gallego-atlántico; se encuentra en una superficie al aire libre y es posible buscar concordancias de sus motivos por otros caminos distintos a los que pretendió Obermaier. De existir relaciones en una fase final entre los petroglifos gallegos de nuestro grupo y los petroglifos ligures, como nosotros planteamos en un trabajo, podrían considerarse los motivos rectangulares de cuyos vértices parten en el sentido de las diagonales y hacia fuera, prolongaciones de "Eira dos Mouros", como representaciones de pieles de ganado extendidas, en igual forma que se interpretan dibujos completamente iguales de los Alpes Marítimos. Pueden verse estas concordancias en *A guide to the prehistoric rock engravings in the Italian Maritime Alps*, de C. Bicknell, láminas XX, XXXII y XXXIV y figs. 1, 2, 3, 4, 6,

7; 5 y 8, respectivamente, estando estos motivos excavados en toda la superficie rectangular. Existe en otra localidad cercana a "Eira dos Mouros" otro tipo de motivos que tal vez se repite en Portugal. Se trata de unos rectángulos excavados y con una especie de mango, que también pudieran repre-

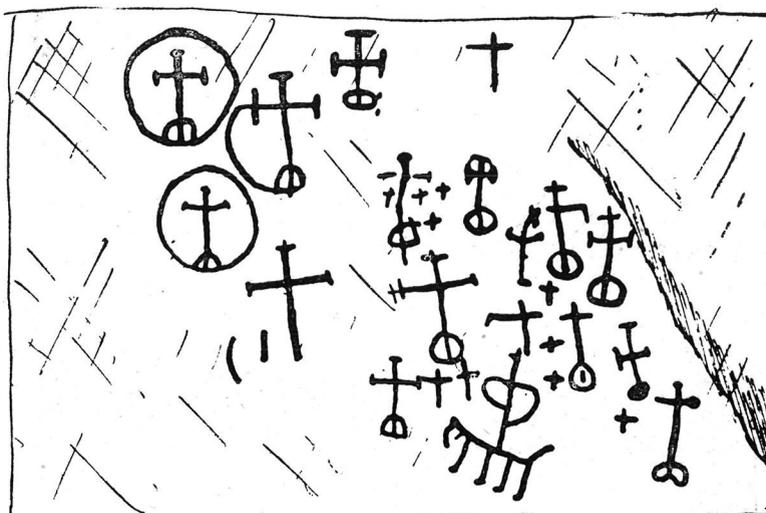


Fig. 12

sentar mazos, y por consiguiente podría establecerse la posibilidad de que los signos rectangulares de "Eira dos Mouros" sean también representaciones de mazos (fig. 8).

Parte de los motivos pintados de "Cachão da Rapa" son posiblemente

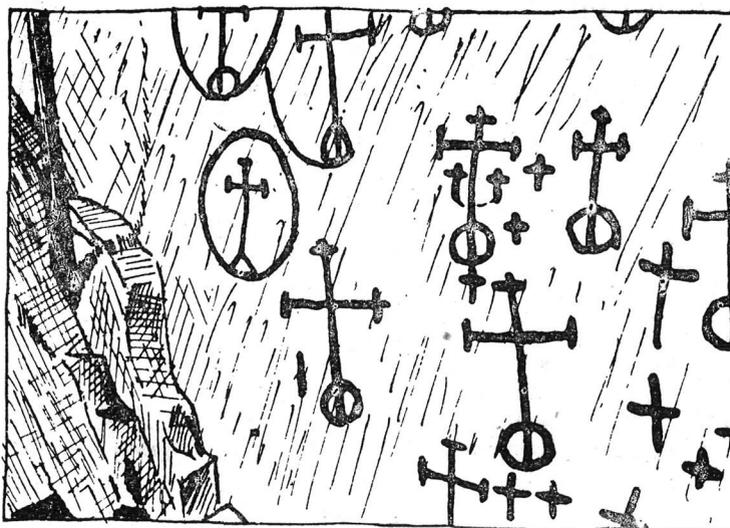


Fig. 13

reproducciones de ídolos rectangulares, de ídolos-placa, en cuya posición fisiológica vertical están representados, en una fase en la cual la ornamentación se hace en cuadrícula. Estas cuadrículas se encuentran también re-

presentadas en las placas de barro del castro de Vilanova de San Pedro, y aparecen también en una fase que nosotros consideramos final, en los petroglifos gallego-atlánticos. Además, se representan también en "Cachão da Rapa" ruedas, que creemos, por su posición periférica, que están pintadas posteriormente a los motivos idoliformes. Podrían ser resultado de un con-

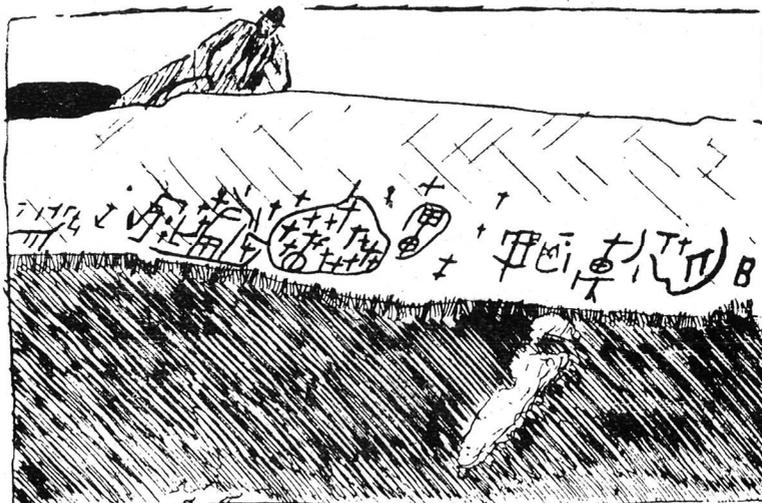


Fig. 14

tacto con el área de los petroglifos o fruto de la misma corriente que los originó.

"Eira dos Mouros" pertenece, según nuestra opinión, a un grupo distinto al de los petroglifos gallego-atlánticos y es de época indudablemente prehistórica. En cambio, los dos petroglifos que Obermaier cita en primer lugar en su trabajo, que son "Peña del Polvorín" y "Piedra del Altar",

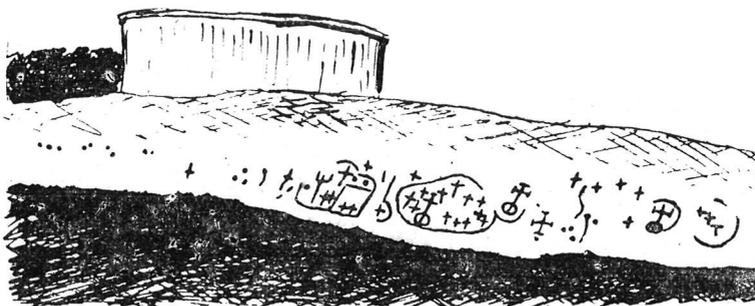


Fig. 15

deben excluirse de este grupo prehistórico, porque todos sus caracteres los señalan como de época completamente reciente.

Si los motivos de "Eira dos Mouros" se diferencian de todos aquellos que Obermaier separó en su grupo más joven, cabe, sin embargo, la posibilidad

de establecer, como lo hemos hecho, relaciones con otros motivos que son prehistóricos, y, además, existen en la misma "Eira dos Mouros" huellas, representadas por motivos circulares que han sido retocados, posiblemente cuando se grabaron todos los restantes, con técnica de percusión, que nos permiten, sin género de duda, decir que este petroglifo tuvo exclusivamente en un principio motivos pertenecientes al grupo gallego-atlántico. Pero esta posibilidad se presenta completamente nula para los dos citados de "El Polvorín" y de "El Altar". No solamente los motivos son totalmente distintos, sino que la técnica es también completamente diferente. Además, hay posibilidad de establecer la identidad exacta de estos motivos. Nosotros



Fig. 16

hemos revisado ambos petroglifos y hemos introducido en las versiones algunas correcciones que son suficientes para anular los supuestos parecidos con el petroglifo irlandés de Fionn Locha (Cloonfinlough), que, por otra parte, es posible relacionar con otra clase de petroglifos, y que al mismo tiempo permiten identificar todos los signos como representaciones de "cruces cristianas", análogas a las que existen en múltiples lugares rurales de Galicia y de Portugal, grabadas o pintadas en las jambas de las puertas de las casas o en otros lugares análogos. Como demostración de esto nosotros acompañamos una fotografía sacada de la *Historia de España*, T. II, de L. Pericot, Barcelona, 1935, pág. 136 (fig. 9), que representa la jamba derecha de la puerta de la cabecera de la iglesia visigoda de Quintanilla de las Viñas, en la cual se ve perfectamente una de estas cruces. Pero, además, en esta misma obra, T. I, pág. 179 (figura inferior), hay una cruz grabada en Peña Tu, que hemos citado antes, también de esta misma forma, y que es una clara cristianización de esta localidad. Esta última está también reproducida en la figura 10.

El petroglifo de "Peña del Polvorín" (fig. 11) se encuentra en una superficie de granito vertical (correspondiente a una diaclasa), la cual no se ha producido naturalmente, sino que es el resultado de la extracción de piedra. En el dibujo se ve perfectamente que los planos de fractura principal de la peña son paralelos al que contiene los grabados, y los secundarios normales a ella. En primer término aparece una superficie rocosa, que corresponde a la base a donde se llegó en una etapa anterior con la extrac-



Fig. 17

ción de la piedra. El hierro en segundo término, al lado de los grabados, señala precisamente en su empotramiento una característica protuberancia que, como resultado de una extracción violenta, quedó en la arista del diedro formado por ambos planos, y éste, así como el diedro saliente que este plano forma con el situado más cerca del observador, presentan unas facetas y aristas tan angulares que demuestran claramente su producción artificial. Se trata, por consiguiente, de una superficie que sugirió a causa de maniobras realizadas para extraer piedra; es una superficie de cantera y, por tanto, completamente moderna.

La versión original, es decir, aquella que sirvió para los trabajos de Cabré y Obermaier, es la que reproducimos con los grabados pintados en negro (fig. 12). Cabré no conoció esta localidad, y posiblemente tampoco la conoció Obermaier. Las correcciones de esta versión son las siguientes: Las cruces grandes tienen todas ellas una base, unas veces más redondeada y otras más triangular; todas ellas terminan en sus brazos por pequeños trazos cruzados perpendicularmente a ellos; y en tercer lugar, la figura que en la versión usada por Obermaier está situada en el centro, y que aparece prolongada a través de su base, termina en realidad en ella y tiene inmediatamente debajo otra pequeña cruz. Estos detalles son visibles en el dibujo de conjunto (fig. 11) y en el parcial (fig. 13), apareciendo en ambos las

figuras pintadas de blanco. Nosotros hemos dejado deliberadamente sin dibujar la figura que Cabré ha supuesto que representaba a un jefe montado a caballo, y dos más de la parte derecha que resultaban difíciles de ver. No nos decidimos respecto a la primera por esta interpretación, o por otra que creímos posible y que era la de suponerla una cruz, incompleta o mal realizada. Lo que se ha supuesto jinete podría ser también una P de escritura caligráfica; pero de cualquier forma, contempladas las cosas bajo el aspecto

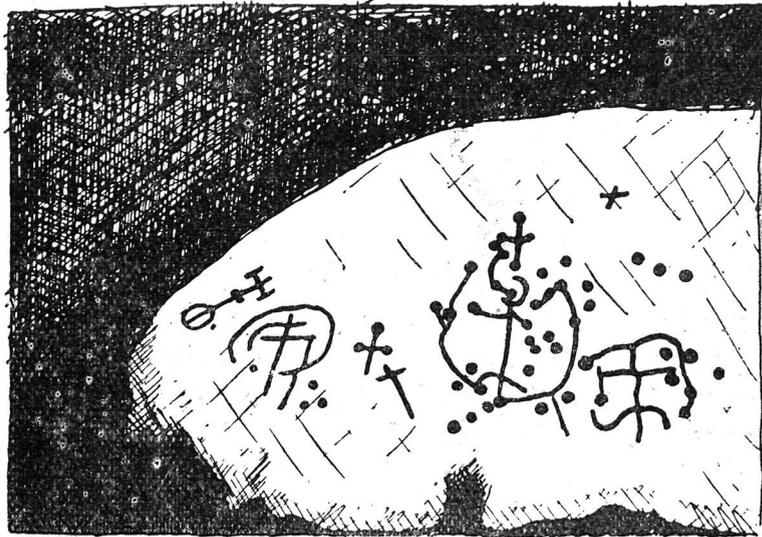


Fig. 18

de la indudable modernidad de este petroglifo, este detalle carece de importancia.

La peña de "El Altar", tal como está reproducida en la versión de Obermaier, es la del dibujo con los signos en negro (fig. 14). La versión que acompañamos (fig. 15), ligeramente distinta, con los grabados pintados en blanco, modifica con los pequeños trazos cruzados en el final de los brazos tres de las cruces de la primeramente citada. Tres fotografías parciales (figs. 16, 17 y 18) detallan motivos situados: en el extremo derecho, los del centro, que aparecen dentro de una figura trianguliforme, y los del extremo izquierdo, en uno de los cuales vuelve a aparecer la cruz con los característicos trazos señalados, y, como en las anteriores, una base. Este petroglifo está grabado sobre una superficie natural y, como la anterior, granítica.

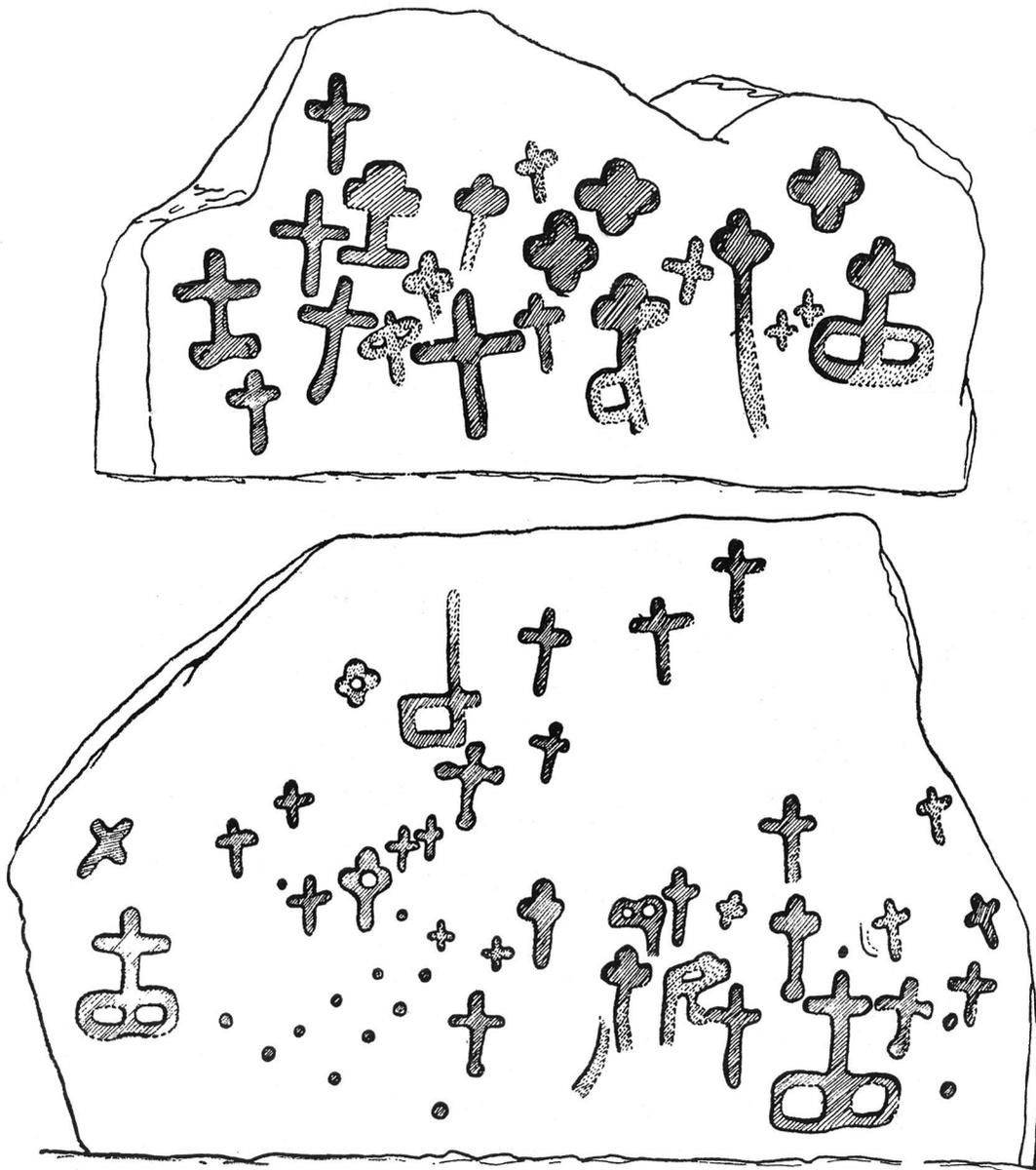
La técnica empleada para grabar los motivos en ambas estaciones es diversa. En "El Polvorin" se han empleado cinceles, picos y tal vez punteros, indistintamente. El surco de los primeros es muy superficial, teniendo como máximo una profundidad de 3 a 5 m/m. Tiene sección en V y los trazos perpendiculares a los brazos a que antes nos hemos referido están claramente hechos también con cincel. En el petroglifo de "El Altar" (cuyo nombre pudiera ser una denominación popular alusiva a su forma alargada,

como de mesa, y a la presencia de las cruces) se encuentran los grabados muy meteorizados, sin duda por la proximidad del mar y el poco abrigo que presenta esta peña a los vientos procedentes de él; pero, sin embargo, se ve también, por estos surcos perpendiculares en los extremos de los brazos de las cruces, que la técnica empleada es análoga a la del anterior. Es decir, que en ambos se han empleado herramientas de cantero y, por consiguiente, de hierro.

Nosotros hemos seleccionado en otro trabajo un conjunto de motivos cruciformes de los petroglifos gallego-atlánticos. Estos motivos aparecen siempre en una posición periférica, salvo en una localidad, que es "Pedra da Bullosa", en la cual se ha realizado una cristianización en gran escala, grabándose profusión de cruces en todo el petroglifo, lo cual le da un aspecto confuso y ha hecho que Pericot, así como Cuevillas y Bouza Brey, y últimamente Mac White, lo hayan considerado, en parte, como perteneciente al grupo antiguo de Obermaier. Sin embargo, nosotros hemos comprobado que todas estas cruces, de formas algo variables, son elementos sobre-grabados, encima muchas veces de los motivos del petroglifo prehistórico, y con técnica de percusión, empleando herramientas de hierro, propias de los canteros. Tanto aquella posición periférica como este hecho que citamos de "Pedra da Bullosa" nos indujeron a plantearnos la solución de la cuestión, analizando los motivos de los petroglifos a partir de un supuesto completamente distinto al de Obermaier. Así como él había querido enlazarlos con otras manifestaciones que consideraba más antiguas, y para ello se preocupó, en primer lugar, de buscar su parecido con ellas, nosotros hemos creído que debía procederse considerando primero aquellos elementos que no ofrecían, en cuanto a sus características técnicas, morfológicas y situacionales, así como a las de su distribución, la diversidad que presentaban los dos grupos de Obermaier.

Aislado así el conjunto de lo que Obermaier denominó grupo más joven, se ve que presenta unas características completamente distintas a aquel otro supuesto grupo más antiguo. Pero para ello era también preciso plantearse el problema considerándolo desde sus orígenes. En la primera parte de este trabajo se ha ampliado la base argumental para considerar como muy débil la hipótesis de la evolución esquemática de las pinturas del Levante y Sur de España, y al mismo tiempo se ha insinuado que la corriente cultural que creó los petroglifos pudo haber tenido también influjos sobre aquéllas y, por consiguiente, que ambas deben proceder de la cuenca mediterránea, siendo resultado de la misma, que creó también todas las restantes manifestaciones figuradas, tales como los petroglifos de Liguria, los petroglifos saharianos y los petroglifos canarios, si bien estos tres últimos mucho más dentro de la misma corriente que las llamadas pinturas esquemáticas, que, por su escasez ya mencionada de elementos de los petroglifos, puede considerarse que quedaron al margen de la corriente que los originó, y que estuvieron sujetas a otro género de influjos. Pero al mismo tiempo es exacta

la observación de Mac White referente a la presencia en los grabados irlandeses, de los megalitos ("Passage Grave Art"), de dos grupos artísticos. El primero quiere Mac White paralelizarlo con grabados de dólmenes, aunque también podría compararse, tal vez con más exactitud, con los petroglifos



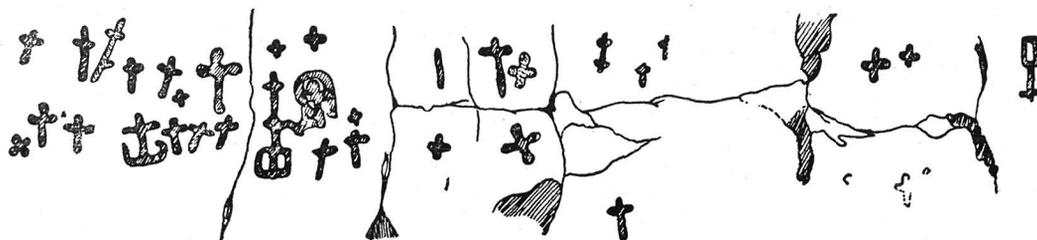
*Soportes dolménicos grabados de Meniscoul (Loire inferior Península de Guerande, Francia)  
Segun A Martin Año 1874*

Fig. 19

canarios; y el segundo lo compara con el de los ídolos-placa, los báculos (según su interpretación estos últimos serían realmente hachas, de acuerdo con la de Heleno), varios objetos de índole simbólica, como las sandalias de Almizaraque, y el estilo decorativo del vaso campaniforme. Está constituido

por motivos de triángulos, dientes de lobo, zig-zags, etc., y se encuentran escasamente en algunos túmulos de corredor de Irlanda y Escocia (New Grange, Lough Crew, Carnwath). Esta observación nos conduce también a la conclusión, por la presencia, a veces sobrepuesta, como en New Grange, de ambos estilos, de que proceden, efectivamente, de campos distintos, cosa que se confirma por el casi completo predominio del último en los objetos, tanto cerámicos como metálicos.

Debe analizarse ahora la afirmación de Obermaier relativa a los predecesores de formas idénticas en los dólmenes, tanto de España como de la



*Roca grabada de Meniscoul, próximo del dolmen arruinado con los soportes grabados según A. Martin.*

Fig. 20

región de Guérande, así como de los dólmenes de Dowth, Lough Crew, Knockmany y Sesskilgreen, en Irlanda.

Los grabados de dólmenes españoles son escasos, así es que pueden analizarse rápidamente. Obermaier incluye la piedra frontal del dolmen de Cangas de Onís, que es una pintura y no un grabado. Esta pintura consta de trazos sinuosos dispuestos en un solo sentido, de forma serpentiforme, y no hay manera de relacionarlos con ninguno de los motivos de su grupo antiguo. Tampoco tipológicamente tendría nada que ver la pintura de Peña Tu con éstos, ni con los ídolos-placa. Lo mismo ocurre con la piedra dolménica de Pola de Allande, que es una laja de pizarra con motivos de técnica de incisión o percusión, todos ellos del tipo de semicircunferencias concéntricas, y uno de aspecto serpentiforme. La piedra grabada del dolmen de Corao-Abamia, del Museo Arqueológico Nacional, es una arenisca blanda que se raya con la uña. Tiene numerosos trazos grabados. En su parte superior aparece uno curvo, en cuya parte interna hay dos hoyos. Se ha interpretado como un rostro humano. Bajo él, una figura indeterminada ha sido interpretada como un motivo análogo a los del grupo antiguo de Obermaier. Está formada por un trazo poligonal abierto y cruzado por otro tangente a él en un extremo. En realidad, no tiene paralelo con ninguno de aquéllos.

Los grabados del dolmen de Soto tienen, por el contrario, la máxima garantía, ya que se encontraron en un dolmen conservado intacto desde tiempos prehistóricos, y son precisamente de todos los que se han agrupado bajo la denominación de arte dolménico, que es completamente inadecuada,

puesto que no existe unidad artística alguna, aquellos que no poseen ni un solo motivo que pudiera ser comparado a los del grupo antiguo de Obermaier. En cambio, el único dolmen en donde hay motivos iguales a los de éste, el dolmen de la Cueva de Menga, es de todos el que la ofrece menor, y aquéllos, de los que podemos asegurar, sin género de duda, que se trata de cristianizaciones. En el primer soporte del lado izquierdo de este dolmen existen cinco signos grabados que se han considerado como esquematiza-

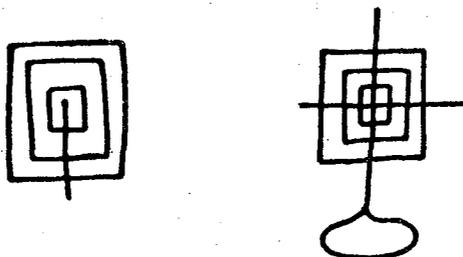


Fig. 21

ciones de la figura humana. Se trata de cuatro cruces y de otra figura situada debajo de ellas que es una estrella de cinco puntas, parecida en su forma a las estrellas de mar. Todos estos motivos están hechos por percusión, y los cuatro primeros son clarísimas cruces cristianas, todas de la misma forma, y apoyándose tres sobre un contorno redondeado que en una ha sido excavado y en otra lo está ligeramente. En dos de estas cruces se nota perfectamente el uso de un instrumento de filo muy cortante (cincel de hierro). La figura estrellada está toda ella excavada, en igual forma que la base de una de las cruces. Como el monumento es conocido desde hace varios siglos, no hay duda ninguna de que se trata de una cristianización.

Los soportes dolménicos de Guerande, en Meniscoul, Loire inferior (Francia), son dos y proceden de un dolmen arruinado. Existe, además, una roca natural próxima a ellos. En uno hay hasta 21 cruces de diversos tamaños, en el otro 32 (algunas sin terminar) y en la roca próxima existen otras 34 cruces del mismo tipo que las de los soportes, y aun algunas más. Todas ellas están hechas por percusión. Pueden reducirse a tres tipos: cruces sencillas formadas por dos trazos casi siempre rectos y cruzados perpendicularmente, otro tipo en el cual los cuatro brazos son iguales y otro de brazos desiguales y con una base formada en unos casos por un trazo y en otros por un rectángulo de extremos redondeados. Dentro de cada tipo se observan algunas variaciones. La existencia de una roca grabada cerca de dos soportes de un dolmen arruinado es muy sospechosa. Todos estos signos no pueden ofrecer ninguna garantía, ya que pudieron haberse hecho para cristianizar el dolmen, antes o después de su destrucción, y apoya también este supuesto la existencia de la roca grabada, puesto que cuando se presenta alguna en estas condiciones, por proceder de otro monumento, es siempre una piedra exenta. Los dos diseños de cuadrados concéntricos, uno con una cruz

sobrepuesta, son iguales a las representaciones de cruceros de planos antiguos (figs. 19, 20 y 21).

Ni a Breuil, ni a Mac White, que se han ocupado últimamente del arte de las tumbas dolménicas de Irlanda, que cita Obermaier, comparándolas



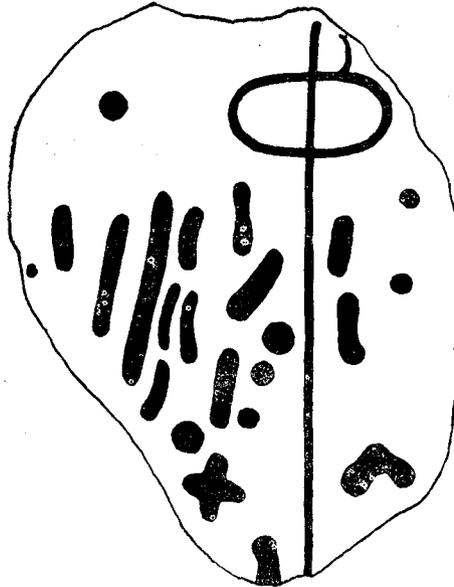
*Peña de Cluáin - Finn - Locha, Irlanda.  
Según Macalister.*

Fig. 22

con los grabados de su grupo más antiguo, se les ha ocurrido relacionarlas con aquél. Creemos que esto nos evita el tener que insistir y argumentar acerca de la nula relación que pudiera haber entre ellos.

Finalmente, veamos el pretendido parecido con Cloonfinlough. Es fácil engañarse a la primera impresión con la versión clásica de la "Peña del Polvorín". Pero un examen atento realizado con nuestra nueva versión demuestra que no hay ningún signo de "Peña del Polvorín" que sea igual a los de Cloonfinlough. En la piedra irlandesa parece existir una cristianización, representada en una cruz, cuyos brazos más cortos están limitados por dos pequeños trazos perpendiculares a ellos. Está muy próxima a una iglesia y esto explica esta cristianización. Los demás motivos la diferencian totalmente de los petroglifos gallego-atlánticos de Irlanda. Si es prudente diferir su estudio hasta que se confeccione un "Corpus" del material irlandés, de momento parece pertenecer al mismo tipo que la piedra de Schülldorf (Ale-

mania), en la cual una serie de cazoletas alargadas, o cuencos, recuerdan tanto motivos escandinavos como otros que hemos calificado de podomorfos, en Portugal. Asociados con ellos, aparece un motivo que "Schwantes interpreta como imagen de un hacha que tiene agujero en el medio, en donde se sujeta, pero añade que la forma aquí representada no nos es conocida de la época de piedra propiamente dicha; posiblemente es un hacha de culto con los lados afilados para este fin", y después "que en la piedra de



*Piedra de Schülldorf, Kr Rendsburg.  
Segun Schwantes*

Fig. 23

Cloonfinlough no está dada solamente la representación de hacha, sino también cavidades en forma de cuenco y cruz en forma de cuenco, como sus exactas piezas de comparación. (*Felszeichnungen von Skåne, I.,* pág. 167. Carl Axel Althin. Lund. 1945.) (Figs. 22 y 23.)

Se ha aludido en el estudio de Mac White (*Estudios sobre las relaciones atlánticas de la Península Hispánica en la Edad del Bronce*) a los tres grupos geográficos que Cuevillas ve en el arte rupestre gallego. En el más extenso de ellos, que corresponde a los cruciformes, incluye Cuevillas las representaciones de herraduras, mostrándose Mac White conforme en identificar este grupo con el suyo de elementos megalíticos. Sin embargo, y aparte de toda la argumentación anterior, hay que añadir con respecto a estos motivos de herradura que el problema está defectuosamente planteado. En primer lugar su distribución abarca a toda la Península, y por los datos que hasta ahora pueden manejarse, que no son muy seguros, parecen presentar un carácter técnico mixto. Se presentan en unas zonas como grabados y en otras como pinturas. La difusión de las representaciones figuradas de este género tiene

una distribución marcadamente continental, en contraste con la marítima de los petroglifos gallego-atlánticos. En Portugal se presentan en el ángulo nordeste de la provincia de Tras-os-Montes, es decir, limitando con España, y continuándose en la provincia de Orense. Aparecen, además, en Cataluña en la provincia de Tarragona, y en Castilla en las de Soria y Segovia. Parecen existir también en Extremadura, y en Levante aparecen como pinturas en el abrigo de Beniatjar (Valencia) y en Peña Escrita de Tárbená (Alicante) y en algunas otras. Coinciden en varias de estas áreas con las de esculturas de verracos, hecho que podría tener significación, y que señalamos por primera vez.

La presencia de herraduras que se ha señalado por Cuevillas y Bouza Brey en algunos petroglifos de nuestro grupo gallego-atlántico, tal como la que señalan en los de Mogor y en algún otro, es más bien una interpretación defectuosa de los motivos que una realidad, y por ello puede decirse que no existe.

### III

En el grupo más antiguo de Obermaier se han incluido también algunos motivos que son identificables con ruedas. Estos motivos deberán ser analizados en otro trabajo; pero, sin embargo, debemos decir aquí algo en relación con ellos, ya que Obermaier ha aludido a los del Outeiro do Galíñeiro, en Cequeril, como regresiones, o mejor como evolución regresiva, de los rectángulos esquemáticos, diciendo que poseen en su fase final dedos en los pies, y hasta orejas, sin que el concepto esquematizante hubiese sido sacrificado.

No se encuentran a estos motivos paralelos en Galicia, por ahora, y únicamente las cabezas en dos de ellos son identificables como ruedas. Como la técnica empleada en uno de ellos es de percusión, mientras que en otro es la de abrasión, nosotros creemos que aquél es posterior y ha sido realizado retocando dos motivos de ruedas más antiguos. Los paralelos a estos motivos se encuentran en Noruega y en Suecia. En el petroglifo noruego de Alquerod-Berg se han aprovechado dos ruedas en forma análoga, representando una la cabeza y otra el cuerpo. En Skjeberg, a otro motivo análogo se le han añadido en su parte inferior dos prolongaciones representando piernas y pies. Lo mismo se ha hecho en otros varios petroglifos escandinavos, principalmente de Bohusland (Suecia), así en Brastads, Tanums, etc. Todos estos motivos son seguramente de una época tardía, y así se explica que hayan llegado a Galicia, procedentes del Norte, en una época final, y por ello que el antes aludido de "Laxe dos Homes", de Cequeril, se haya hecho por percusión, así como que, tanto en éste como en otro próximo, los motivos antropomorfos estén representados con cuernos en la cabeza. Como Mac White dice, ha existido una corriente, iniciada en el Bronce II, de influjos nórdicos. Nosotros creemos que esto está perfectamente comprobado

en el área estudiada por Maciñeira en Santa Marta de Ortigueira, en donde formas de megalitos, material, e incluso sus denominados "círculos líticos", muestran una fuerte influencia del Norte. Hallazgos posteriores esperamos que han de confirmar la certeza de esta influencia.

#### IV

Recapitulando todo lo dicho, nosotros proponemos: 1.º, la consideración de "mediterráneo" para el arte naturalista estilizado; 2.º, el abandono de la tesis evolucionista en las pinturas esquemáticas, que ya está latente en el actual estado de la investigación, pero que no ha sido todavía planteada; 3.º, que es ficticia toda la tesis de Obermaier sobre los grabados de la Edad del Bronce del Noroeste de España (Galicia); 4.º, que por otras razones, distintas a las suyas, quedan perfectamente encuadrados los petroglifos gallego-atlánticos en una fecha general en la Edad del Bronce; 5.º, la forma de establecer la cronología, tanto absoluta como relativa, ha de ser partiendo de un estudio tipológico, en todas las áreas donde se presentan, de los motivos de los petroglifos, que han de diferenciarse de las posibles superposiciones, ya sean de otro género de representaciones figuradas de época prehistórica, o ya sean cristianizaciones, o simples adiciones de época moderna, por el estudio de la técnica, de la morfología, de la distribución geográfica y de la peculiar manera de presentarse.

Por ello, lo primero que hay que hacer es aislar, en un grupo cerrado, los petroglifos de Galicia y norte de Portugal, los de Irlanda, los de Escocia y aquellos motivos que en los de los países escandinavos presentan un indudable parentesco directo con todos estos citados.

En cuanto a la morfología, es posible seguir la huella, a través de otra serie de grupos de representaciones figuradas, de varios motivos de los petroglifos gallego-atlánticos. Nosotros hemos aludido antes a la espiral, a las representaciones de ciervos, a los círculos concéntricos y a los serpentiformes. Puede ampliarse esto al laberinto —que Kerényi considera junto con la espiral—, a las representaciones de ruedas que se encuentran en los petroglifos ligures, a las representaciones podomorfas, que también aparecen en ellos, y en los de Savoia, y que aparecen en Galicia, periféricamente en los de nuestro grupo, y a algunos otros que se presentan también en petroglifos de megalitos y en otros.

Santiago de Compostela, mayo de 1952.