

Arte megalítico versus megalitismo: origen del sistema decorativo megalítico

■ PRIMITIVA BUENO RAMÍREZ ■ RODRIGO BALBÍN-BEHRMANN^I

RESUMO Discussão relativa à contemporaneidade do desenho arquitectónico e decorativo dos monumentos megalíticos ibéricos. Com este objectivo, revisita-se a bibliografia antiga e efectua-se a análise de escavações recentes. Todos os elementos parecem indicar que arquitectura e decoração foram realizados simultaneamente. Por outro lado, os mesmos dados demonstram que as decorações megalíticas ibéricas não se restringem nem a uma única zona (o Noroeste), nem a um único tipo arquitectónico – os monumentos com corredor, nem exclusivamente a datas a partir de 3000 a.C., como foi considerado durante os anos 80. Arquitecturas de vários tipos, em toda a Península, foram decoradas em datas tão antigas como as do próprio megalitismo ibérico, repetindo de alguma forma o mesmo esquema cronológico documentado na restante fachada atlântica europeia.

ABSTRACT This paper discusses the contemporaneity of the architectonic and decorative design of Iberian megalithic monuments. With this aim, the early literature is reviewed, and recent excavations are analyzed. All the data suggest that the architecture and the decoration were carried out at the same time. On the other hand, these same data demonstrate that the Iberian megalithic decorations did not restrict themselves either to one zone (the Northwest), nor to an isolated architectonic type (the passage monument), nor exclusively to dates from 3000 BC onward, as was considered during the 1980s. Monuments of various types, throughout the Peninsula, were decorated throughout the period of Iberian megalithism, a pattern repeated throughout the rest of the European Atlantic façade.

Introducción

En los últimos años nuestra investigación se ha centrado en el estudio del arte megalítico peninsular.

Para nosotros el análisis de las expresiones gráficas de un conjunto cultural permite aproximarse a la concepción del entorno que poseían nuestros antepasados, a su percepción sobre determinadas actividades cotidianas y en suma, a su estructura social. Esta aproximación no es exacta, como las demás que efectuamos en nuestra ciencia, pero desde luego constituye un camino que no ha de despreciarse porque, de hecho, está proporcionando resultados de gran interés.

Otro de los motivos que creemos argumentan la necesidad de un análisis detallado de las expresiones gráficas es el hecho contrastado de que, a través de ellas, podemos realizar interpretaciones sobre relaciones culturales entre distintos grupos que a veces los materiales arqueológicos no permiten demostrar tan claramente. Este tema lo hemos desarrollado en nuestros trabajos sobre arte megalítico de la Meseta (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1994; Balbín Behrmann y Bueno Ramírez, 1993).

De ahí que nos planteásemos el análisis de las expresiones gráficas del Arte megalítico peninsular: podríamos reconocer representaciones en contexto funerario, y, por tanto, proponer algunos significados para determinadas grafías, podríamos obtener fechas de refe-

rencia no sólo para las pinturas y grabados en dólmenes, sino también para algunos temas de la pintura esquemática, podríamos también proponer relaciones entre los diversos grupos del megalitismo peninsular y, en suma, podríamos aproximarnos al concepto del mundo funerario que poseían los hombres del IV y III milenio a.C. en la Península Ibérica.

Hoy día estamos en situación de ofrecer un balance de resultados que cambia por completo la perspectiva que se tenía sobre el arte megalítico peninsular hasta los años 80, tal y como se recoge en el libro de E. Shee (1981).

Creemos que debe descartarse por completo la idea de que el arte megalítico es una expresión territorial — Noroccidente peninsular — y propia de una determinada arquitectura — cámaras de corredor largo — y de una fecha de eclosión del megalitismo: 3000 a.C.

Los trabajos publicados por nosotros a lo largo de estos años han aportado argumentos arqueológicos de la presencia de arte megalítico en diversos lugares peninsulares con pintura y grabado. Dichas decoraciones aparecen en distintas arquitecturas y poseen la misma antigüedad que damos a la construcción. Es decir, las fechas más antiguas, sin calibrar, que podemos dar al arte megalítico en la Península se adentran en el IV milenio a.C.

Pretendemos plantear aquí los elementos que nos permiten dar cuerpo a la idea de que el arte megalítico es un sistema decorativo que se concibe con la construcción del monumento y, por tanto, es contemporáneo al momento de erección del sepulcro. Esto supone una nueva visión para la interpretación del megalitismo peninsular. Las sociedades constructoras de monumentos megalíticos en la Península conocen el código funerario que denominamos arte megalítico y nuestro trabajo consiste en delimitar las causas por las que éste aparece cuantitativamente más en determinadas zonas o en sepulcros concretos dentro de necrópolis donde otros monumentos no han sido decorados.

En suma, los constructores de megalitos constituyen una sociedad compleja en la que las expresiones gráficas de las que el arte esquemático es un buen ejemplo, debían poseer un papel mucho mayor de lo que hasta ahora se había planteado. El código funerario plasmado en los megalitos recoge una serie de temas seleccionados de las grafías esquemáticas que reiteran asociaciones y ubicaciones de modo sistemático, permitiéndonos delimitar temas principales, entre ellos la imagen humana.

Grafías y monumentos. Primeras discusiones

Desde su descubrimiento en el siglo pasado, el arte esquemático no ha gozado del status arqueológico que ha tenido el arte paleolítico. Este último, a medida que las excavaciones arqueológicas han ido siendo más proporcionando paralelos en arte mueble, y ultimamente con las posibilidades de datación por acelerador, ha gozado de una gran credibilidad. Nadie duda que el arte paleolítico es una producción de las gentes del Paleolítico Superior europeo.

El arte esquemático adolece de falta de paralelos muebles en estratigrafía tan claros como los documentados en arte paleolítico y por ese motivo, muchos prehistoriadores han dejado de lado el análisis de sus formas y asociaciones, entendiéndolo que no era fácil adjudicarlo a una u otra cultura o cronología.

Nuestro planteamiento al iniciar el estudio del arte megalítico, era dotar al arte esquemático de buenos argumentos arqueológicos, al menos en una parte de su desarrollo. Si el arte megalítico posee grafías claramente relacionadas con las esquemáticas, el hecho de aparecer en monumentos megalíticos contribuye a proporcionar a estas formas bases para una cronología relativa.

Pero no todos los investigadores estaban de acuerdo en este punto. De hecho cuando nosotros nos propusimos este trabajo, el tema estaba bastante arrinconado por la concepción generalizada de que nadie podía asegurarnos que grabados y pinturas eran contemporáneos a los monumentos.

Tras los primeros trabajos, algunos estudios ejemplares como el de Breuil (1935) o el de López Cuevillas (1948) o las distintas alusiones a la posición del arte megalítico en las publicaciones de Bosch Gimpera (1965, 1966), el tema había permanecido prácticamente estancado. La duda sobre la contemporaneidad de decoración y monumento quedaba flotando en el ambiente, y la encontramos claramente expresada en autores como P. Acosta (1984) o A. Beltrán (1986). Por las mismas fechas V. Oliveira Jorge (1983) añade otra duda más: para él, no está claro que pintura y grabado sean contemporáneas, puesto que la pintura refleja temas más naturalistas y el grabado temas más abstractos. La visión pesimista de las posibilidades de análisis de este arte, queda patente en una de las conclusiones que el mismo autor (Jorge, 1984) expresa en otro escrito: no merece la pena estudiar el arte megalítico porque probablemente se trataba de decoraciones integrales de las que sólo nos queda una pequeña parte.

Nosotros partíamos de la base de que ya conocíamos la metodología de análisis del arte paleolítico. Por tanto, no nos sorprendía en absoluto que pintura y grabado coexistiesen, aun mostrando tendencias estilísticas diferentes. De hecho, en lo que hoy conocemos tanto en pintura como en grabado, se reproducen temas esquemáticos (pinturas del dolmen de Santa Cruz) o naturalistas (grabados de la estatua-menhir de Navalcán), sin que la técnica constituya un condicionante específico del tema que se desea plasmar. Por último, respecto al nihilismo sobre que nos queda, al igual que en las cavernas de arte paleolítico o en los yacimientos materiales, los arqueólogos nos vemos obligados a reconstruir el pasado con lo que resta de él.

Así las cosas, comprendimos que una de nuestras primeras tareas consistía en demostrar que la decoración y la construcción formaban parte de un todo, y que por tanto, eran contemporáneas. Para empezar revisamos toda la bibliografía sobre dólmenes decorados excavados encontrando datos muy interesantes que demostraban nuestra hipótesis y, por otra parte, a través de excavaciones arqueológicas realizadas por nosotros mismos o por otros colegas en épocas recientes, pudimos ratificar que esto era un hecho indiscutible. Decoración y monumento se realizan y diseñan en conjunto.

De los datos publicados de antiguo, habría que destacar el dolmen de Soto. Dicho monumento constituye uno de los mejor conservados de la Península y se encuentra grabado y pintado por completo.

Cuando A. de Soto, dueño en los años 20 de la finca donde se encuentra el dolmen, excavó el monumento relata dicha excavación a H. Obermaier (1924), en los términos siguientes:

“entramos rompiendo piedras de la parte superior... bajo ellas, estaba relleno de arcilla durísima. . . tras excavar metro y medio de ésta, localizamos otra losa del techo y dos verticales y... después un hacha de piedra pulimentada”(Obermaier, 1924, p. 3-4)

Lo que A. de Soto describe es un dolmen cerrado no sólo por la durísima capa de arcilla sino por algunas piedras de la cobertura que caídas o “in situ” certificaban que el monumento había quedado tal cual se encontraba tras su última utilización.

El Sr. de Soto consciente de la valía del monumento pidió ayuda a Obermaier que entonces recoge la presencia de grabados, sin reparar — imaginamos que entre otras cosas por las condiciones de iluminación — en la presencia de pintura. De todos es conocido el trabajo de Obermaier (1924), ejemplo loable en su época. Nosotros estamos llevando a cabo

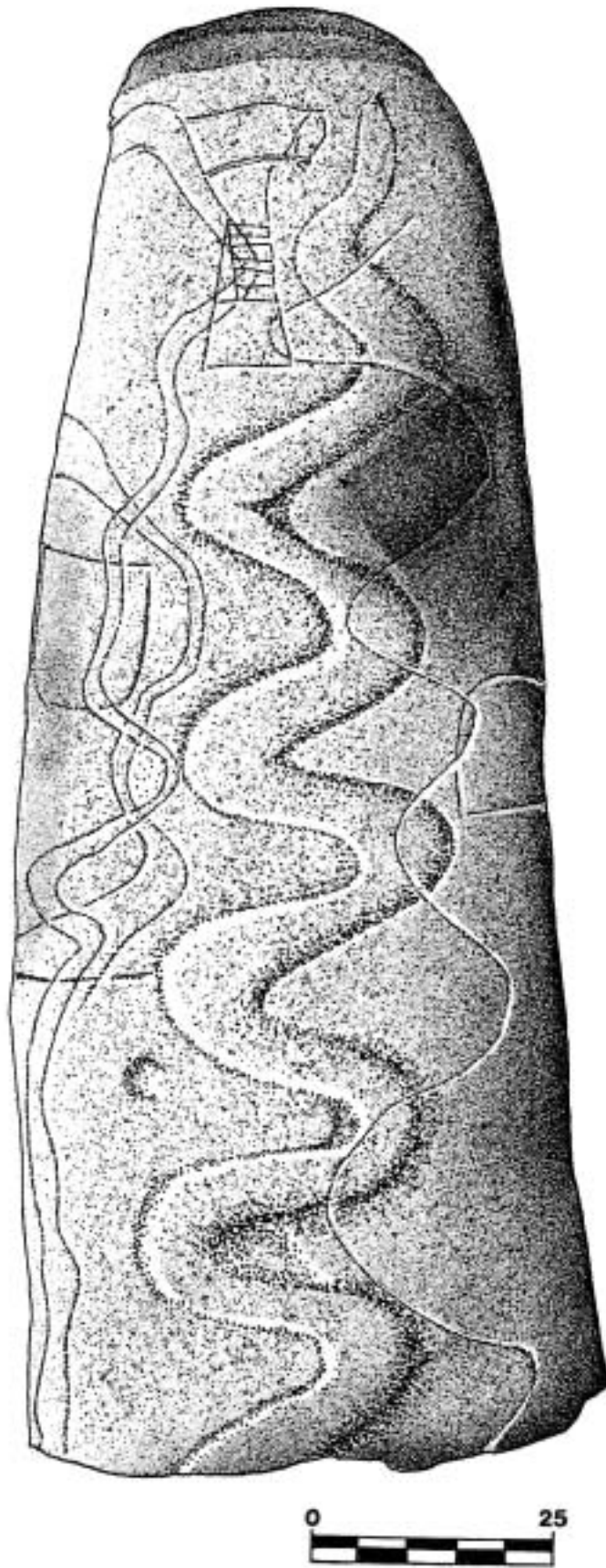


FIG. 1 – Anverso de la estatua-menhir grabada y pintada del dolmen de Navalcán. Toledo. Calco R. de Balbín-Behrmann – P. Bueno. Dibujo a tinta, J. Alcolea.

un estudio detallado de los motivos, sus técnicas y su distribución del que saldrá un avance en breve (Balbín Behrmann y Bueno Ramírez, e. p)

Numerosas noticias se suceden sobre excavaciones en las que se documentan restos de pinturas o grabados en el transcurso de las mismas.

Las primeras incursiones de Leite de Vasconcelos en el tema, hacen referencia a sus descubrimientos de dólmenes pintados a lo largo de sus excavaciones arqueológicas. El más emblemático es, sin duda, el de Orca dos Juncais (Leite de Vasconcelos, 1907)

J. Coelho (1931) señala el descubrimiento de pinturas durante su excavación en el dolmen de Mamaltar de Vale das Fachas (Coelho, 1931, p. 363).

Lo mismo indican Albuquerque e Castro, Veiga Ferreira y Abel Viana (1957) en su excavación del dolmen de Antelas. Localizan las pinturas y destacan este hecho como uno de los resultados más interesantes de su excavación: "O facto deste monumento ter sido muito enterrado até a data da sua exploração metódica agora levada a efeito, teve por resultado a conservação quase integral do conjunto das pinturas..." (Albuquerque, Ferreira y Viana, 1957, p. 343).

No pretendemos ser exhaustivos recogiendo todos los ejemplos existentes, pero sí nos interesa destacar que dichos ejemplos habían sido publicados y constituían una buena prueba de la contemporaneidad de decoración y monumento, por lo que no resulta muy comprensible la duda sistemática que se planteaba sobre esta cuestión.

A partir de los años 80, los datos en esa dirección — excavaciones que descubren restos pictóricos o grabados en dólmenes — se multiplican: las pinturas del dolmen de Fontão (Silva, 1985), las de la Mamoa 3 de Chã de Parada (Jorge, 1984), los grabados de Afife (Silva, 1994, p. 163), Chafé (Silva, 1994, p. 164), la Mamoa de Cima de Vila (Silva, 1994, p. 165), o la galería de Arquinha da Moura (Cunha, 1995), por poner algunos ejemplos.

A estos datos que claramente inciden en el hecho de que las pinturas y grabados localizados se habían realizado en el momento de uso del monumento, hay que añadir otro argumento: todos los temas localizados respondían a una temática común, es decir, conformaban un "estilo" en el sentido en el que se entiende la palabra en otros campos del Arte prehistórico, luego poseían una entidad indiscutible.

De ahí, que nos resulte en cierto modo poco comprensible la duda sistemática vertida sobre la contemporaneidad de decoraciones y monumentos hasta momentos muy recientes de nuestra historiografía.

El Arte megalítico y los constructores de megalitos: primeras fechas ¹⁴C para un código funerario

En este trabajo, nuestro interés es ir más allá de afirmar la contemporaneidad de monumentos y decoración. Aquí pretendemos demostrar que ambos son un producto consciente entendido en conjunto. Es decir, que grafía y arquitectura se han concebido en conjunto, con un plan previo de situación de los motivos en determinados ortostatos y, que, por tanto, la fecha para el arte megalítico será la misma que demos a las construcciones que lo albergan.

En los últimos años disponemos de algunas fechas sobre monumentos decorados que creemos constituyen una base sólida para nuestra hipótesis.

Con el fin de no alargar esta exposición recogeremos únicamente los casos que nos parecen más emblemáticos. A estos habría que sumar los de aquellas excavaciones aún en curso que sabemos existen, especialmente en Portugal, pues nuestros colegas han tenido a bien comunicarnos datos similares que esperamos ver muy pronto publicados.

Comenzaremos por el dolmen de Carapito y sus grabados.

La excavación de Vera Leisner y L. Ribeiro (1968) permitió descubrir un ortostato grabado además de los que ya se habían publicado (Leisner, 1934). Es decir, el nuevo ortostato se descubrió en el transcurso de la excavación y como todos sabemos, de ésta proceden las primeras fechas conocidas de Carapito: 2900 a.C. y 2600 a.C (Leisner y Ribeiro, 1968, p. 62). Los trabajos de D. da Cruz y R. Vilaça (1990) proporcionaron el conocimiento de más ortostatos grabados. La publicación de las fechas obtenidas en la base de los ortostatos (Cruz, 1994): 5125 ± 70 y 5120 ± 40 BP proporciona fechas para el momento en que debieron realizarse estos grabados, que apuntan al IV milenio a.C. en fechas sin calibrar.

La Mamoá 1 de Medorras, posee grabados y pinturas descubiertas en el transcurso de la excavación y de ella se han publicado recientemente fechas C14: 4790 ± 60 BP, 4420 ± 40 BP, 5280 ± 40 BP, 4540 ± 65 BP, 3500 ± 40BP además de dos fechas bastante más antiguas para el paleosuelo (Cruz y Huet Gonçalves, 1995). Los mismo autores señalan: “Alguns esteios da câmara eram originalmente decorados com motivos esquemáticos, pintados e gravados” (Idem, 1995, p. 152).

El escalonamiento de las fechas nos permite plantear el origen del uso del monumento en momentos próximos a mitad del IV milenio a.C. en fechas sin calibrar y su cierre en torno al II milenio a.C.

Un último trabajo de nuestro colega Domigos da Cruz (1995), nos ahorra enumerar aquí todos los dólmenes del Noroeste que presentan fechas ¹⁴C y decoración. En él se recoge la presencia de Arte Megalítico desde los momentos más antiguos del megalitismo noroccidental (Cruz, 1995, p. 84-85) y se da a conocer la muestra tomada sobre el color negro de una de las pinturas negras de la laja de cabecera del dolmen de Antelas, que ha dado como resultado 4655±60 BP (OxA-25433). Esta es la primera vez que se fecha directamente una pintura megalítica abriendo perspectivas interesantísimas para este tipo de análisis. El autor interpreta el décalage de la fecha respecto a otras procedentes del mismo dolmen, como un repintado (Cruz, 1995, p. 102). Comentaremos más tarde cuestiones de este tipo.

Naturalmente, en esta recopilación aparece el dolmen de Dombate.

El dolmen de Dombate, en Galicia, es un monumento que hasta su excavación fue considerado como ejemplo de arquitectura con grabados y sin pinturas. Un argumento para los que consideraban que ambas técnicas eran diferentes estilística y cronológicamente. La excavación de Bello dió a conocer la presencia de un corredor con pinturas y la parte más baja de los ortostatos de la cámara también con pinturas. En una reciente visita con su excavador hemos podido constatar la presencia de grabados en las zonas pintadas, tanto en la cámara como en el corredor. Por tanto, tenemos arte megalítico descubierto en el transcurso de una excavación. El hecho bien documentado (Bello Diéguez, 1994, p. 292) de que las piezas incluidas como apoyo entre ortostato y ortostato también estuvieran pintadas, argumenta además que se trata de una decoración realizada a la vez que la construcción del monumento. En este sentido, es de destacar la existencia de pintura hasta la parte más baja de los ortostatos, “en cotas inferiores a las generales del pavimento” (Bello Diéguez, 1994, p. 300). La fecha más antigua que tenemos para Dombate es de 2980 a.C. (Alonso Mathías y Bello Diéguez, 1995).

Los trabajos que a lo largo de los últimos años hemos desarrollado en Extremadura y Toledo, han proporcionado nuevos argumentos arqueológicos pues hemos podido documentar Arte megalítico en el transcurso de nuestras excavaciones: dolmen de Huerta de las Monjas en Valencia de Alcántara (Balbín Behrmann y Bueno Ramírez, 1989; Bueno Ramírez, 1988), el de Baldío Gitano, en Santiago de Alcántara (Bueno Ramírez, 1995; Bueno Ramírez y Balbín Berhmann, 1992), o los toledanos de La Estrella, Azután y Navalcán (Bueno Ramírez, 1991; Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1992 y 1994; Balbín Berhmann

y Bueno Ramírez, 1993). Todos ellos reiteran lo que venimos diciendo acerca de la probada contemporaneidad entre decoración y monumento. Los ortostatos decorados fueron descubiertos en el transcurso de una excavación arqueológica y alguno de ellos, como el de Huerta de las Monjas con un grabado en la parte de atrás de la laja de cabecera de la cámara demuestra — con la misma posición del grabado — la contemporaneidad de éste con la factura del monumento. En el caso de Azután, disponemos de fechas ^{14}C : 3800 ± 130 a.C., 3110 ± 90 a. C y 2640 ± 90 a.C. (Bueno Ramírez, 1991, p. 111-114). La documentación de una losa con cazoletas en ambas caras en el nivel del suelo de la cámara, creemos constituye otro argumento contundente para afirmar la contemporaneidad de dolmen y decoración.

Estas fechas ya fueron comentadas por uno de nosotros en su día, pues plantean una diferencia de tiempo en el uso que ya ha sido constatada en algunos monumentos portugueses, de modo que la duda propuesta en un trabajo reciente sobre la diferencia existente entre ellas no es ninguna novedad para nosotros (Cassen, Garnier y Rojo Guerra, 1993). La cronología ^{14}C funciona hoy en yacimientos en los que no pueden realizarse secuencias estratigráficas completas, como una cronología relativa y así lo entendimos. De hecho, cuando enviamos las muestras, estas se distribuyeron en dos laboratorios diferentes.

Las fechas obtenidas en el monumento de Azután sí autentifican la construcción del monumento en el IV milenio a.C., como gran parte de los sepulcros datados al interior de la Península (Delibes, 1984) y plantean la existencia de dólmenes en la Meseta en fechas antiguas por lo que la vieja idea de una expansión tardía hacia el interior, está hoy por hoy descartada. La personalidad de estos monumentos en fechas tan antiguas supone una llegada temprana de estas influencias que nosotros consideramos occidentales y que quizá podrían cifrarse en los inicios del IV milenio a.C. en fechas sin calibrar. Los portadores del sistema arquitectónico deben llevar consigo el código gráfico que aparece en los monumentos (Balbín Behrmann y Bueno Ramírez, 1993; Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1994).

Uno de los últimos trabajos en los que hemos participado que ratifican nuestra propuesta es el estudio del dolmen de Alberite (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1996). Dicho monumento fué excavado por un equipo de la Universidad de Cádiz y del Museo del Puerto de Santa María, dirigido por José Ramos Muñoz y Francisco Giles Pacheco (1996). Se trata de una galería completamente decorada con profusión de pintura y grabado. Ambos investigadores tuvieron la amabilidad de invitarnos a realizar el estudio de la decoración. El interés del monumento es enorme. En primer lugar es uno de los pocos dólmenes conocidos en la provincia de Cádiz; su ajuar refleja un momento antiguo de utilización; conservaba una gruesa capa de ocre sobre las cadáveres y, la decoración constituye un serio golpe para las teorías tradicionales de interpretación del arte megalítico en la Península Ibérica (Shee, 1981) que no admitían la presencia de dólmenes pintados al Sur. Alberite posee unos diseños pintados francamente próximos a los de cualquier monumento noroccidental: fajas de triángulos rodeados de puntos, serpentiformes verticales, the thing, etc. acompañados de grabados. Las losas de cubierta conservan también gran cantidad de restos de pintura. La entrada del monumento que aún debe excavarse en su totalidad, proporcionó cinco estatuillas antropomorfas del estilo de las que conocemos en dólmenes noroccidentales.

Hay varias fechas ^{14}C del monumento que reiteran la construcción del mismo en el IV milenio a.C. sin calibrar: $5020 \pm 70\text{BP}$, $5110 \pm 140\text{BP}$ y $5320 \pm 90\text{BP}$.

Las losas pintadas lo están hasta en el canto inferior que estaba incrustado en la fosa. Esto certifica nuestra idea de que las losas se pintaron y grabaron en el transcurso de la construcción del monumento y que, por tanto, decoración y monumento son el resultado de un plan previo que exige el concurso de personas conocedoras no sólo de los sistemas constructivos, sino también del código figurativo.

La argumentación que venimos desarrollando en estas líneas está dirigida a proponer la contemporaneidad de decoración y monumento, entendidas como un plan global de compartimentación interna del mismo mediante elementos simbólicos y estructurales. Pero dicho diseño es susceptible de recibir cambios o reavivarse a lo largo del uso del monumento, tanto en sus aspectos arquitectónicos como en sus aspectos gráficos. De hecho son muchos los trabajos dedicados a los añadidos y cambios en la utilización arquitectónica de los megalitos (L'Helgouach, 1996) y no vamos a recogerlos todos aquí. Simplemente queremos recordar que esa es una cuestión conocida y admitida por todos.

Estamos convencidos de que sería absolutamente normal que sobre el diseño gráfico básico se hubieran hecho repintados o regrabados o, incluso, motivos nuevos a lo largo del uso del monumento. No es fácil de demostrar lo que proponemos, como tampoco es fácil demostrarlo en otras expresiones mejor conocidas como el arte paleolítico. Existen no obstante algunos datos como la fecha de Antelas que interpreta de este modo D. da Cruz, o el hecho que venimos observando reiteradamente de la multiplicación de algunas grafías como la serpiente en técnicas diversas en los mismos ortostatos o estatuas. Un ejemplo concreto es el de la estatua-menhir de Navalcán en la que además de la gruesa serpiente en relieve, hemos podido documentar la reiteración del motivo en trazo grabado más fino. Es posible que se trate de un reavivado del motivo o mejor aún, de la reedición del mismo por los diversos utilizadores del monumento como acto trascendente "per se".

Arte megalítico y monumentos: argumentos estilísticos

Desde que comenzamos nuestra investigación, hemos venido argumentando la contemporaneidad de arte y monumento y una fecha de origen para el arte megalítico tan antigua como la que pueda darse al fenómeno megalítico entendido desde el punto de vista arquitectónico. Nuestra base venía constituida por todas las excavaciones llevadas a cabo que hemos mencionado y, desde luego, por las fechas ¹⁴C que indicaban que nuestra hipótesis era más que verosímil. La profusión de datos es cada vez mayor y por tanto, estamos convencidos de que la duda sobre la contemporaneidad de arquitectura y decoración no puede continuar planteándose tal y como recogíamos en párrafos anteriores, que ha llegado hasta los años 80.

El análisis de un sistema gráfico no puede dejar de lado argumentos estilísticos. Desde luego, es necesario poseer una base arqueológica para proponer la contemporaneidad de monumentos y decoración pero no deben descartarse otro tipo de premisas que son las que se han utilizado para datar conjuntos gráficos paleolíticos y utilizamos estos como ejemplo pues son elementos conocidos y admitidos por todos.

El arte megalítico es un código funerario y, como tal, posee un significado simbólico buscado por los constructores del monumento. Así entendido no podía ser algo realizado por reutilizadores casuales, de no ser que se admitiese una reutilización sistemática emprendida por un conjunto cultural que se hubiera propuesto plasmar un mensaje y hubiese elegido para ello todas las ruinas megalíticas, lo cual parece un poco excesivo.

Los motivos pintados y grabados que documentamos al interior de los dólmenes, constituyen un conjunto temático reiterativo que evidentemente responde a un código reconocible para los autores de estas manifestaciones. Dicho código se establece no sólo por la repetición de los motivos, sino por la situación de estos en el espacio de los monumentos, ocupando los mismo lugares y estableciéndose según unos mismos criterios de asociación.

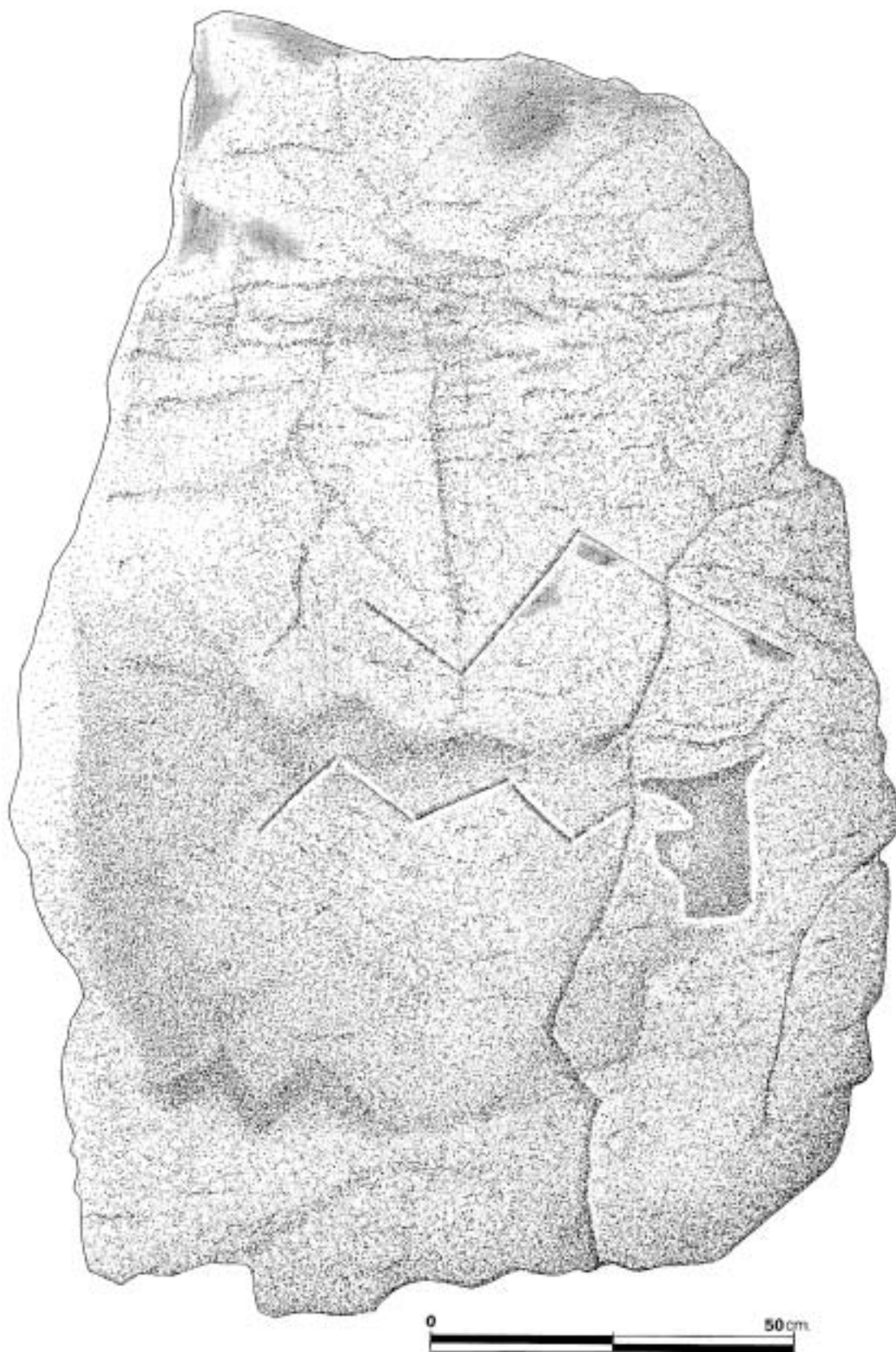


FIG. 2 – Grabados de una de las jambas del dolmen de Alberite. Cádiz. Calco R. de Balbín-Behrmann – P. Bueno. Dibujo a tinta, J. Alcolea.

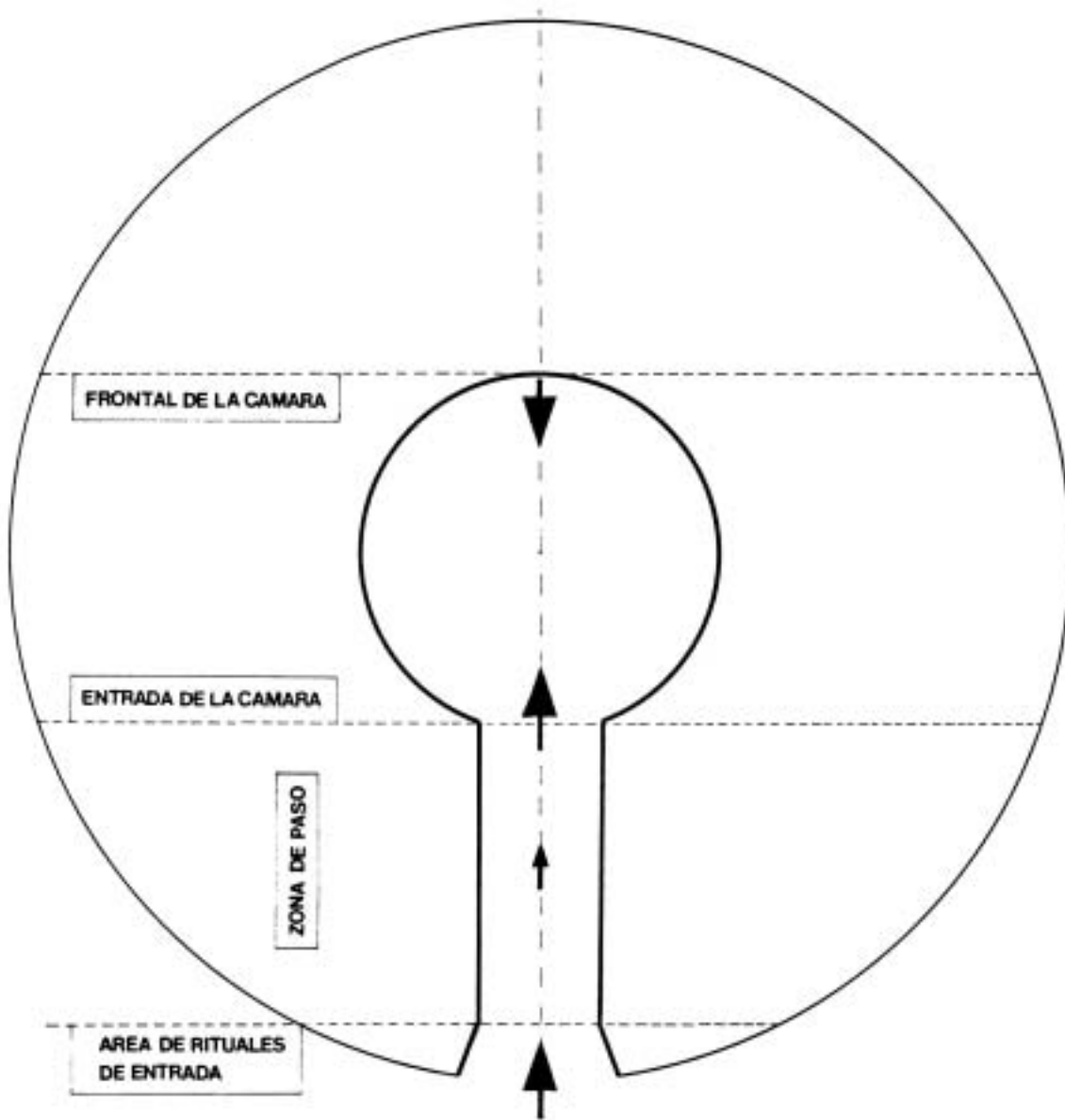


FIG. 3 – Esquema de nuestra hipótesis sobre la delimitación conceptual del espacio funerario a partir de la presencia de antropomorfos.

En trabajos recientes hemos desarrollado esta asociación y distribución espacial, por lo que no vamos a detallarla aquí (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1992, 1994, 1995, 1996 y e. p.). Resumiéndola en sus líneas fundamentales, creemos haber demostrado que el conjunto gráfico denominado arte megalítico posee una serie de componentes de carácter geométrico (triángulos, zig-zag, círculos) y otros de carácter figurativo: diversos tipos de antropomorfos, soles, cuadrúpedos, serpientes y armas. Todos ellos se conjugan en asociaciones que tienen como principal protagonista el elemento antropomorfo: antropomorfos/soles, antropomorfos/serpientes, etc. en combinaciones de mayor o menor complejidad (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1995). Cuando el antropomorfo no aparece explícitamente, estamos convencidos de que los ortostatos mediante su forma o mediante decoraciones geométricas que deben simbolizar vestimentas talares, desempeñan este papel (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, e.p).

Si nuestra referencia como metodología de análisis contrastada es el arte paleolítico, es necesario comentar la dificultad que existe a la hora de plantear evoluciones estilísticas dentro de la secuencia del arte megalítico. En el caso del arte paleolítico poseemos un desarrollo temporal largo que no es comparable a los dos milenios o poco más que podemos verificar para el arte megalítico. El tiempo transcurrido nos permite ver con mayor claridad el cambio que se produce en unos estilos asentados y bien definidos, y ese mismo cambio permite a su vez una mejor definición de lo más característicos de los propios estilos.

En el mundo megalítico el concepto estilo es igualmente utilizable, aunque los cambios internos producidos, que nos ayudarían a establecer mejor su condición, no existen de modo apreciable. Sin embargo eso que define un estilo, es decir la existencia de características morfológicas reconocibles y repetitivas en la utilización de los recursos expresivos, se produce en el ambiente megalítico como no podía ser menos.

En todos los estilos se juega con los conceptos de naturalismo y esquematismo o abstracción, que caracterizan el sistema según sea su predominio en el estilo a definir. Todos los estilos poseen formas más o menos próximas a la realidad, más o menos reconocibles, en un número variable. El arte paleolítico es definido como arte naturalista, aunque sus formas reconocibles sean más o menos abstractas o convencionales, porque éstas son una suficiente mayoría, donde los esquemas a veces casi llegan a constituir la mitad de las representaciones. Toda forma representada supone un proceso abstractivo, cuyos resultados pueden parecerse más o menos a la realidad, pero son siempre consecuencia de un proceso mental complejo.

En el arte megalítico las formas representadas suelen asemejarse poco a la realidad, en términos generales, pero hay figuras de arma o animal que se reconocen perfectamente en su contextura física. Es decir son figuras reconocibles o denticificables por nosotros, pero eso no las convierte en figuras naturalistas, sino que constituyen claramente una abstracción. Nuestros objetos parten normalmente del esquema geométrico, que se completa a partir de una serie de aditamentos externos, que pocas veces cambian su estructura central o interna. Sobre un círculo, un óvalo o un cuadrado, se hacen formas de sol o astro, arma o tipo humano. Hay una base previa de carácter geométrico, sobre la que se actúa de diversos modos para dotarla de una apariencia u otra, de un significado u otro, habitualmente bajo la forma de círculo, cuadrado, óvalo o triángulo.

Existen excepciones a esa forma geométrica llena o nuclear, como son ciertos esquemas humanos y los serpentiformes. Los primeros de ellos son los más variados posibles dentro del elenco de motivos megalíticos. Parecen pretender una cierta individualización para cada caso necesario, y tienen atributos y composiciones que cambian bastante en organización y número, aunque contengan también conceptos geométricos y formas repetitivas

generales. No solamente los esquemas humanos, pero sí principalmente ellos, poseen un planteamiento básico de carácter escultórico, en tres dimensiones, donde el cuerpo fundamental sería muchas veces el propio soporte, ortostato o placa, al que se completa con pintura, grabado o escultura, respetando su carácter básico antropomórfico.

Ese proceso supone añadir partes particularizantes a un todo general cilíndrico, o trapezoidal en sus caras externas y fusiforme en su sección, donde se plasman ojos y cejas, pechos, manos, líneas onduladas en forma de manto, tocado en pico, cinturón y diversas armas, puñales, hachas y alabardas. Todo el conjunto ayuda a antropomorfizar más aún los elementos pétreos de carácter antropomórfico. La forma básica es el cuerpo pétreo, fundamentalmente alargado y de frente rectangular, y lo demás son particularizaciones variables. De la forma de un rectángulo pueden derivar cuerpos humanos y armas.

Los esquemas humanos destacan lo fundamental constitutivo, sobre una base más naturalista, aunque no completamente, que es el propio contorno corporal. Los aditamentos son variados, producto de un complejo camino de abstracción, doble como siempre, pues hay formas más reconocibles que otras. En todo caso, y desde que conocemos esta grafía esquemática neolítica, su base gráfica está claramente formada por lo que no conocemos el proceso de abstracción seguido. En nuestro modesto entender el esquema humano ha seguido una transformación que viene del final del Paleolítico y se desarrolla en el Epipaleolítico.

Las formas humanas poseían un escaso interés para los formidables artesanos grafistas del Paleolítico Superior, pero al final del período la figuración antropomorfa va ganando en importancia, tanto en las representaciones sicilianas, como en las levantinas o en las que aparecen en los enterramientos alpinos que da a conocer Broglio. El individuo humano, bien sea porque se desarrolla el concepto de estirpe y de grande hombre, o porque se humaniza la transcendencia de lo representado, va ganando terreno en las imágenes, y su plasmación en variedad. El proceso, sin embargo, no se ha iniciado en el Neolítico avanzado, viene claramente de antes, sus bases se hunden en el Paleolítico final.

Los animales son más reconocibles que otras formas representadas en el arte megalítico. Son quizás lo más reconocible, aunque nunca completamente naturalistas. Su grado de estilización puede ser liviano, y entonces se asemejan bastante a las representaciones levantinas, con las que en parte deben coincidir temporalmente. A algunos autores les ha chocado esa naturalidad en su representación y les ha propuesto incluso dudas de asignación temporal, como en el caso de Orca dos Juncais. El esquema animal depende en el arte megalítico del humano, de su base escultórica y de su situación. Puede considerarse también como un aditamento, posiblemente descriptivo, de la actividad humana, y aunque se codifique y abstraiga, debe ser reconocible. Por otra parte no es suficientemente abundante como para realizar sobre él un esquema gráfico progresivo llevado hasta sus últimas consecuencias. No tiene la frecuencia estadística necesaria.

Las serpientes, grafía también muy común, tienen versiones esculpidas, grabadas o pintadas, pero se añaden también a la contextura básica que marca el contorno teórico de un ortostato, cuyo perímetro es fundamentalmente antropomórfico. Cuando aparecen, que es muy frecuentemente, suelen poseer desarrollo vertical y alguna forma predominante o mejor terminada que las demás; ésta posee cabeza con frecuencia, y las demás habitualmente no. Preferimos por esto llamar a estas figuras serpientes y no serpentiformes, pues creemos que lo que se quiere hacer son exactamente estos animales, que a veces se consiguen muy bien. La forma de la serpiente es quizás la más común y repetitiva, probablemente porque su misma simpleza formal así lo permite (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1995).

Nos encontramos por tanto ante una abstracción selectiva, donde se salva lo fundamental y constitutivo para olvidar o dejar de lado lo que se considera menos importante.

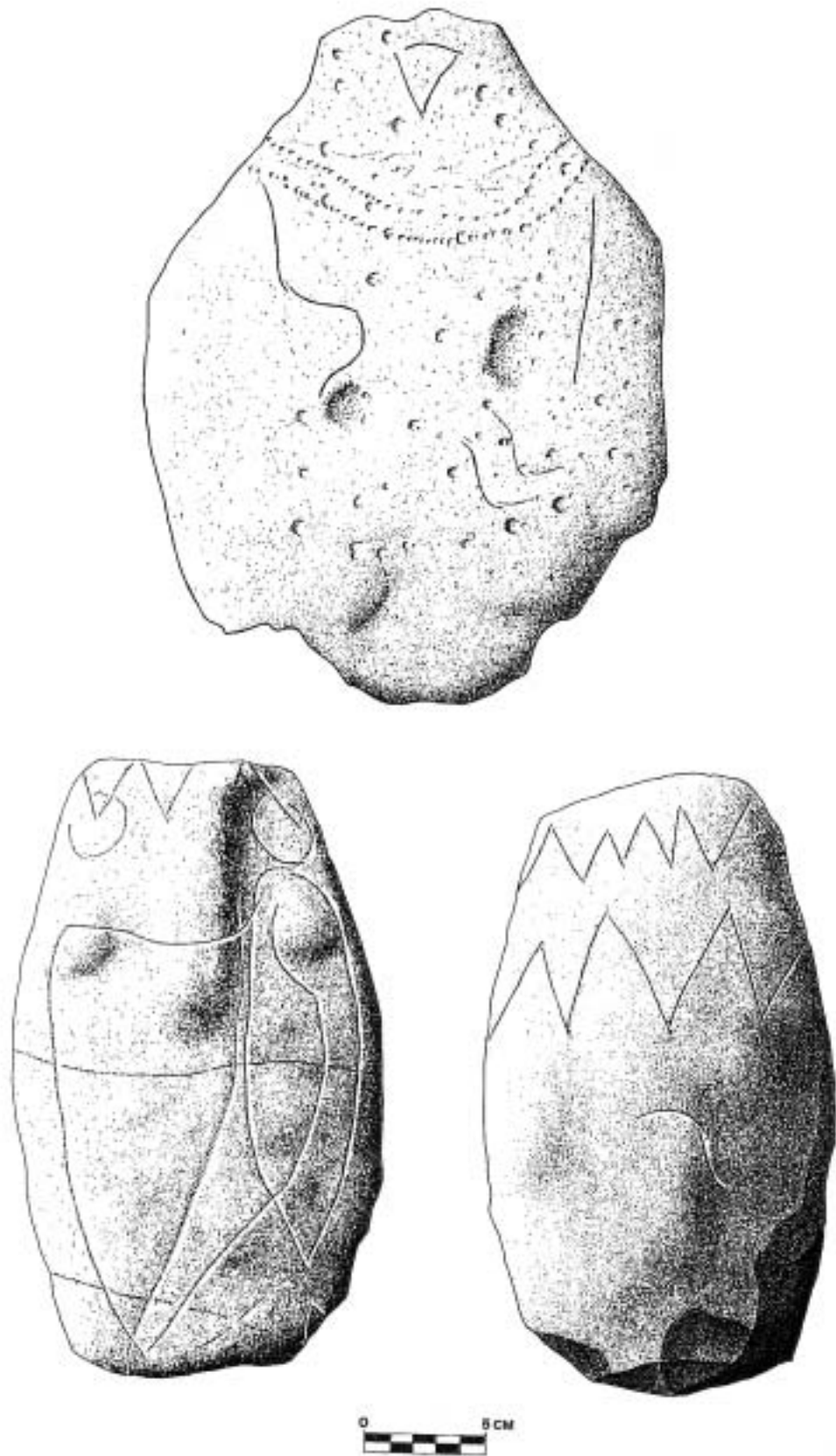


FIG. 4 – Anverso y reverso de una de las esatuillas decoradas localizada en la zona de acceso del dolmen de Alberite, Cádiz. Calco R. de Balbín Behrman-P. Bueno. Dibujo a tinta, J. Alcolea.

Lo más importante, repetimos, es la figura humana, que se rodea de símbolos y elementos de fuerza y poder, que destacan su condición, no solamente humana, sino poderosa y fuerte. Ese carácter debería entenderse siempre como masculino. Los atributos armados y de poder se asocian también a la figura femenina, pero ésta, a su vez, se plasma sobre las mismas bases antropomórficas que las del sexo contrario, y éstas se asemejan con frecuencia al falo. Parece que la condición femenina es otro aditamento, de gran relieve en este caso, para completar o hibridar una base fundamentalmente masculina. Los caracteres femeninos, cuando los hay, forman una especie de acoplamiento sobre lo masculino. Más parece un modo de completar la figura, de hacerla perfecta, en el sentido de estirpe fértil, que de una condición propiamente femenina de poder y fuerza. La condición femenina debería más bien guardar relación con el sistema hereditario o de propiedad, territorio, tierra y nexos familiar.

Los mencionados elementos pintados o grabados sobre los ortostatos poseen su contrapunto en objetos tallados de mayor o menor tamaño y de apariencia antropomorfa, cuyas fechas de origen — en lo que hoy sabemos — pueden asociarse a las de las pinturas y grabados (Bueno Ramírez, 1992, e. p.). A ello deberíamos sumar la probable existencia de complementos en otras materias hoy desaparecidas. No debemos olvidar que algunas excavaciones demuestran la presencia de menhires de madera en conjuntos siempre conocidos como pétreos. Un ejemplo clásico sería el de los menhires de Saint-Just, en Bretaña (Briard y Fediaevsky, 1987, p. 62-65; Le Roux, Le Cerf y Gautier, 1989).

El monumento aparece así como un espacio complejo que entraña elementos de carácter interior y elementos de carácter exterior. Estos últimos son bastante más amplios de lo que sólo hace unos años hubiéramos imaginado y no se remiten estrictamente al atrio o entrada, sino que muy probablemente entrañen un concepto más globalizador que incluye toda la necrópolis. Una necrópolis megalítica es un espacio complejo en el que muy probablemente se desarrollan actividades de variado cariz y de finalidad no exclusivamente funeraria. Dicho espacio queda antropomorfizado por la presencia de los túmulos, menhires, alineamientos, cromlechs, zonas de habitat, etc. Es un espacio para los vivos, ideado y estructurado por ellos, que contiene las claves de su comprensión del espacio y de la relación entre el mundo de los vivos y de los muertos.

La relación gráfica más obvia del conjunto que tratamos es el arte esquemático peninsular. Los temas se localizan en éste sin ninguna dificultad, con una excepción muy señalada. Esta es la de algunas representaciones antropomorfas muy singularizadas que nos permiten argumentar en un trabajo reciente (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, e. p.) sobre la variedad y significado “personificado” de los distintos antropomorfos de ambiente megalítico.

En la serie de contrastes que dentro de su indiscutible relación vemos entre el arte esquemático y el arte megalítico, hay otro muy interesante. Nos hallamos ante dos aplicaciones de concepto espacial completamente diferentes. El microespacio sepulcral contiene una serie de compartimentaciones tanto arquitectónicas como simbólicas, a través de pinturas, grabados o esculturas, que delimitan con cierta rigidez, zonas probablemente de fuerte significado ritual. A esto hay que añadir que la decoración de los ortostatos también queda sometida a un “orden” según el cual determinados elementos se sitúan en ubicaciones preeminentes y, como se ha explicado arriba, poseen una organización interna de carácter geométrico. Por el contrario la compartimentación del espacio en un panel al aire libre, ya sea pintura en abrigo, ya sea grabado en rocas, no aparenta ser tan rígida. No queremos decir con ello que no posean un orden, sino que éste debe regirse por unos criterios diferentes, no tan “arquitectónicos” como los del anteriormente descrito.

Un último contraste entre ambos sistemas gráficos es el de que el estilo perceptible en la generalidad del arte esquemático es mucho más abstracto que el documentado en la generalidad del arte megalítico. Esto es así en el sentido de que las grafías megalíticas tienden más netamente hacia cierto naturalismo, mientras que las grafías esquemáticas al aire libre reflejan mayor variedad y abstracción. Poniendo un ejemplo simple, da la sensación de que nos encontramos ante distintas versiones de escritura: una más de andar por casa en la que no importa demasiado presentar formas resumidas y otra más cuidada, en la que la misma elaboración temática posee una connotación ritual. Es decir, una escritura cursiva y una escritura capital.

Un código estable a lo largo de milenios

La propuesta fundamental de este trabajo es la de argumentar una fecha antigua para el origen del arte megalítico en relación con el origen del sistema arquitectónico megalítico, pero no es menos cierto que otras fechas nos indican que en monumentos construidos con posterioridad al IV milenio a.C. , el código que reconocíamos sigue vigente.

Como ya recogimos en un trabajo reciente (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1992, p. 545-552) existen datos de sepulturas con falsa cúpula decoradas que indican, en primer lugar la permanencia de este código en momentos posteriores al IV milenio a.C. y, desde luego, suponen un fuerte componente “indígena” por parte de los constructores del enterramiento.

Así, las pinturas de algunos monumentos de Los Millares y, sobre todo, la presencia de betilos pintados de rojo (Almagro y Arribas, 1963), es decir de elementos muebles de claro significado antropomorfo situados preferentemente en zonas de acceso, como es el caso de los que conocemos en la fachada occidental, incluyendo aquí los recientemente documentados de Alberite, Soto y el Pozuelo (Bueno y Balbín Behrmann, e. p.).

También sepulturas de falsa cúpula son las de Vega del Guadancil (Cáceres) con grabados y pinturas y Granja de Toniñuelo (Badajoz) (Leisner y Leisner, 1943). Ambas repiten la existencia de antropomorfos en zonas destacadas de la cámara asociados a otros elementos, en este caso, cazoletas, soles y serpientes (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1992, p. 550-551). Otro caso interesante en este aspecto es el del Menhir de Vale de Rodrigo situado a la entrada de un monumento de falsa cúpula y reiterando motivos bien documentados desde fechas más antiguas: serpientes, cazoletas y motivos circulares (Gomes, 1994).

El nexa gráfico del arte megalítico con el arte esquemático es obvio. Tradicionalmente se ha venido manteniendo para éste último una cronología de la Edad del Bronce, aunque de unos años para acá prácticamente todos los autores están de acuerdo en asumir una cronología larga que abarcaría desde el Neolítico hasta la Edad del Hierro.

Que el arte megalítico hunda sus raíces en el IV milenio a.C. en datas sin calibrar, no puede asombrarnos desde el punto de vista estilístico, pues su fuente gráfica puede datarse antes. Del mismo modo, la constatación de la permanencia de un código funerario que vemos aparecer en el IV milenio a.C., encaja con la duración que otorgamos hoy al arte esquemático.

Explicar esta duración no es fácil, pero sí creemos que puede afirmarse que con el comienzo del neolítico la visión que tiene la humanidad de sí misma cambia sensiblemente. El mundo que rodea al hombre productor no está ya lleno de animales totémicos, sino de imágenes antropomorfas cuya variedad nos hace pensar en representaciones de hombres

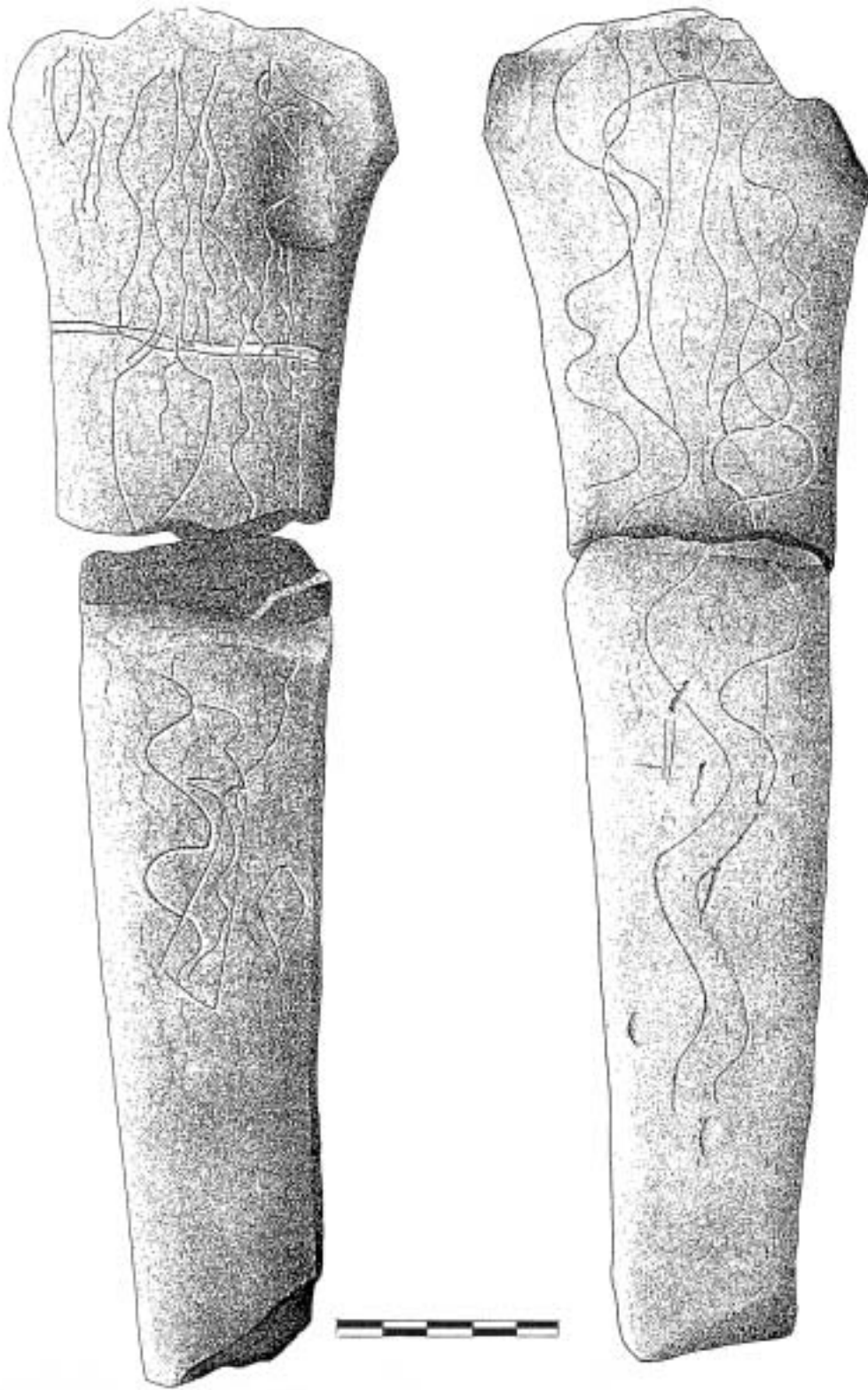


FIG. 5 – Anverso de la estatua-menhir localizada en la cámara del dolmen del Pozuelo 9, Huelva. Calco R. de Balbín Behrmann-P. Bueno. Dibujo a tinta, J. Alcolea.

importantes, en las encarnaciones de un personaje iniciador de un clan o una tribu, en la figuración de genios protectores, o de dioses y diosas. En suma, en una panoplia de aspecto antropomorfo que no posee un único significado, sino que denota el nuevo papel del hombre en su relación con el entorno. El hombre entiende su interacción con el medio y su relación con la muerte, a través de sí mismo.

Este cambio de concepción mental respecto al mundo visual que expresan los cazadores paleolíticos, constituye el arranque de un “modus vivendi” que con sus adaptaciones, cambios y singularidades continúa hasta la Edad del Hierro. Entiéndase que no queremos plantear un “continuum” simplista, sino hacer ver que existe un sustrato que, en cierto modo, vemos reflejado hasta prácticamente la Edad del Hierro. De hecho muchos de los elementos recogidos por las leyendas prerromanas, hacen alusión al papel del sol o de la serpiente en el mundo funerario.

Para nosotros, el arte megalítico permite observar y demostrar con claridad este cambio de mentalidad. Su permanencia prácticamente sin alteraciones, durante dos milenios, nos habla de la existencia de una ideología aplicada a la relación del mundo de los muertos con los vivos que iguala bastante el fenómeno funerario megalítico y que, incluso, permite plantear la relación evidente entre todas las manifestaciones occidentales, ya no sólo desde un punto de vista exclusivamente arqueológico.

A modo de conclusión

La teoría tradicional hacía del arte megalítico una expresión propia del apogeo del megalitismo, entendiendo como tal la primera expansión importante de los sepulcros megalíticos, especialmente de las cámaras con corredor largo. Por ello, se centraba el origen del arte megalítico en el 3000 a.C. (Shee, 1981), fecha en la que se suponía estos sepulcros alcanzaban su mayor y mejor número de construcciones.

No vamos a detenernos aquí en la discusión de la situación de estos sepulcros dentro de lo que conocemos para el megalitismo peninsular. Uno de nosotros (Bueno Ramírez, 1995) recoge recientemente los datos que en la actualidad relativizan bastante el modelo evolucionista y generalista aplicado a nuestra cultura megalítica. Según éste, de sepulcros de pequeño tamaño se evoluciona a formas más desarrolladas arquitectónica y simbólicamente. Hoy, prácticamente todos los autores están de acuerdo en admitir la existencia de polimorfismo, aunque el reconocimiento de éste desde las fases más antiguas de erección de los megalitos no es tan común. Nosotros, estamos convencidos de que la diversidad es mucha y de que la investigación regionalizada del fenómeno megalítico aportará datos para poder pronunciarlos más claramente en este sentido. Desde luego lo que sí creemos es que el modelo propuesto en los años 70 y 80: sepulcros pequeños sin aparato ritual importante (léase arte megalítico) — sepulcros grandes (monumentalidad/arte megalítico) como una evolución unidireccional, funcione por igual en todas las regiones peninsulares.

En otro trabajo (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1992) recogíamos el tipo de arquitectura sobre el que se realizaban las decoraciones, con el fin de demostrar que éstas existían por igual en cámaras con o sin corredor y en sepulcros de falsa cúpula.

Nuestra propuesta del origen del arte megalítico en fechas tan antiguas como las que demos a los megalitos ibéricos, está directamente conectada con la idea de que las cámaras con corredor no constituyen un momento de apogeo del megalitismo, sino que tienen fechas antiguas dentro del IV milenio a.C. sin calibrar. Las variaciones en las arquitecturas muy probablemente dependen de mecanismo regionales o de las distintas utilizaciones de

los sepulcros por conjuntos de mayor o menor categoría social. Las fechas de Chã de Parada, dolmen de cámara simple con decoración nos hacen ver la antigüedad de este tipo de manifestaciones en sepulcros que no son cámaras de corredor largo.

El arte megalítico es para nosotros un distintivo. Sólo aparece en determinados sepulcros, sin tener relación con las fechas de los mismos. Necrópolis como la de Soto con un sepulcro principal completamente decorado y pocos enterramientos, al igual que ocurre en Gavrinis, y otros más pequeños, con mayor cantidad de enterramientos y menor decoración nos dan pie para hacer esta interpretación. Es posible que en el conjunto de la necrópolis un monumento detente la personalidad, la identificación del grupo pues en él se entierra la línea originaria del conjunto social o los personajes más representativos del mismo y en él se incluye la representación gráfica de la mitificación del paso de la vida a la muerte, la figuración de los antepasados o de los dioses de dicho conjunto. Los sepulcros que se sitúan a su alrededor no necesitan reiterarla

Desde luego queda mucho por investigar. Nosotros mismo tenemos muchas preguntas sin resolver pero, nos parece claro que el análisis del arte megalítico abre una serie de perspectivas para la interpretación del fenómeno megalítico peninsular, hasta hace poco tiempo, insospechadas.

¹ Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, P. (1968) - *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca.
- ACOSTA, P. (1984) - Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana. *Zephyrus*. Salamanca, 36, pp. 13-26.
- CASTRO, A.; FERREIRA, O. da V.; VIANA, A. (1957) - O dolmen pintado de Antelas (Oliveira de Frades). *Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal*. Lisboa, 11, p. 325-347.
- ALMAGRO, M.; ARRIBAS, A. (1963) - *El poblado y la necrópolis megalítica de los Millares (Santa Fé de Mondújar, Almería)*. Madrid: Bibliotheca Praehistorica Hispana; 3.
- ALONSO MATHIAS, F.; BELLO DIEGUEZ, J. M. (1995) - Aportaciones del monumento de Dombate al megalitismo noroccidental: dataciones de C14 y su contexto arqueológico. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto, 35:3 (1.º Congreso de Arqueología Peninsular), p. 153-182.
- BALBÍN BEHRMANN, R.; BUENO RAMÍREZ, P. (1989) - Arte megalítico en el Suroeste: el grabado del dolmen de Huerta de Las Monjas (Valencia de Alcántara, Cáceres). In *IX Congreso Nacional de Arqueología: Castellón, 1987*. Zaragoza, 2, p. 237-247.
- BALBÍN BEHRMANN, R.; BUENO RAMÍREZ, P. (1993) - Représentations anthropomorphes au Centre de la Peninsule Ibérique. In *Congrés des Sociétés Savantes Avignon, 1990*. Paris, p. 45-56.
- BALBÍN BEHRMANN, R.; BUENO RAMÍREZ, P. (e. p.) - Soto. Un ejemplo de Arte Megalítico al Suroeste de la Península. In *Homenaje a Hugo Obermaier*. Santander: Universidad de Santander.
- BELTRÁN, A. (1986) - Megalitismo y arte rupestre esquemático: problemas y planteamientos. In *Actas de la Mesa Redonda sobre Megalitismo Peninsular*. Madrid, p. 21-32.
- BOSCH GIMPERA, P. (1965) - La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schémathique et la culture mégalithique portugaise. In *In memoriam do abade Breuil*, vol. I. Lisboa.

- BOSCH GIMPERA, P. (1966) - Cultura megalítica portuguesa y culturas españolas *Revista de Guimarães*. Guimarães, 76, p. 265.
- BREUIL, H. (1935) - *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Paris: Lagny. 4 vols.
- BUENO RAMÍREZ, P. (1988) - *Los dólmenes de Valencia de Alcántara*. Madrid: Ministerio de Cultura (Excavaciones Arqueológicas en España; 155).
- BUENO RAMÍREZ, P. (1991) - Megalitos en la Meseta Sur: los dólmenes de Azután y La Estrella (Toledo). Madrid: Ministerio de Cultura (Excavaciones Arqueológicas en España; 159).
- BUENO RAMÍREZ, P. (1990) - Statues-menhirs et stèles anthropomorphes de la Péninsule Ibérique. *L'Anthropologie*. Paris, 94, 1, p. 85-110.
- BUENO RAMÍREZ, P. (1992) - Les plaques décorées alentejaines: approche de leur étude et analyse. *L'Anthropologie*. Paris. 96:2-3, p. 499-572.
- BUENO RAMÍREZ, P. (1995) - Santiago de Alcántara (Cáceres). Una hipótesis de interpretación para los sepulcros de pequeño tamaño del megalitismo occidental. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, 9, p. 25-104.
- BUENO RAMÍREZ, P. (e.p.) - *Megalitos, estatuas y estelas en España*. Edizione di Centro. Valcamonica.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. (1992) - L'art Mégalithique dans la Péninsule Ibérique. Une vue d'ensemble. *L'Anthropologie*. Paris. 96, p. 499-572.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. (1994a) - El arte megalítico como factor de análisis arqueológico: el caso de la Meseta española. In *VI Coloquio Hispano-Ruso de Historia*. Madrid; p. 20-29.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. (1994b) - Estatuas-menhir y estelas antropomorfas en megalitos ibéricos. Una hipótesis de interpretación del espacio funerario. In *Homenaje al Prof. Echeagaray*. Museo y Centro de Altamira. Santander: Museo y Centro de Altamira, 17, p. 337-347.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. (1995) - La graphie du serpent dans la culture mégalithique péninsulaire: Représentations de plein air et représentations dolméniques. *L'Anthropologie*. Paris, 99, 2/3, p. 357-381.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. (1996) - La decoración del dolmen de Alberite. In: J. Rams-F. Giles - *El dolmen de Alberite (Villamartín)*, p. 285-313.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. (e. p) - Le rôle du anthropomorphe dans l'Art Mégalithique Ibérique. *II Congrès Internationale d'Art Mégalithique*. Rennes, 1995.
- BELLO DIEGUEZ, J. M. (1994) - Grabados, pinturas e ídolos en Dombate (Cabana. La Coruña). ¿Grupo de Viseu o grupo noroccidental?. Aspectos taxonómicos y cronológicos. In *O Megalitismo no Centro de Portugal*. Viseu, p. 287-301
- BRIARD, J.; FEDIAEVSKY, N. (1987) - *Mégalithes en Bretagne*. Ouest France.
- CASSEN, S.; GARNIER, B.; ROJO GUERRA, M. (1993) - Un programme informatique pour la représentation graphique des séries de dates C14 corrigées: application aux sépultures monumentales néolithiques de la Péninsule Ibérique. In *Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques*. 118. Pau; p. 499-520.
- COELHO, J. (1931) - Polychromie mégalithique dans la Beira. In *XV Congrès d'Anthropologie et d'Archéologie*; p. 362-368
- CRUZ, D. da (1995) - Cronologia dos monumentos com tumulus do Noroeste peninsular e da Beira Alta. *Estudos Pré-históricos*. Viseu, 3, pp. 81-119.
- CRUZ, D. da; GONÇALVES, A. A. H. B. (1995) - Mamoas 1 de Madorras (Sabrosa, Vila Real). Datações radiocarbónicas. *Estudos Pré-históricos*, Viseu, 3, p. 151-159.
- CRUZ, D. da; VILAÇA, R. (1990) - *Trabalhos de escavação e restauro no dolmen 1 do Carapito (Aguiar da Beira. Dist. Guarda)*. *Trabalhos do Instituto de Antropologia "Dr. Mendes Correa"*. Porto, n.º 45; p5-23, VI Est.
- CRUZ, D. da; VILAÇA, R. (1994) - O dolmen 1 do Carapito (Aguiar da Beira, Guarda): novas datações de Carbono14. *Estudos Pré-históricos*. Viseu. p. 63-68.
- CUNHA, A. L. (1995) - Anta da Arquinha da Mura (Tondela). *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto [1.º Congresso de Arqueologia Peninsular. Actas 7], p. 133-152.
- DELIBES, G. (1984) - Fechas de radiocarbon para el megalitismo de la Meseta española. *Arqueologia*. Porto. 10, p. 99-101.
- GOMES, M. V. (1994) - Menires e cromeleques no complexo cultural megalítico português: trabalhos recentes e estado da questão. *Estudos Pré-históricos*. Viseu. p. 317-342.

- JORGE, V. O. (1983) - Gravuras portuguesas. *Zephyrus*. Salamanca, 36, p. 53-61.
- JORGE, V. O. (1984) - Descoberta de pinturas megalíticas na Serra de Aboboreira. *Reporter do Marão*, n.º 21.
- L'HELGOUACH, J. (1996) - Mégalithes armoricains: stratigraphies, réutilisations, rémaniements. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. Paris. 93:3, p. 418-424.
- LEISNER, G. (1934) - Die malerein des Dolmen Pedra Coberta. *Jahrb. Prah. Eth. Kunst*. 9. Berlin. p. 23-44.
- LEISNER, G.; LEISNER, V. (1943) - *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. Der Süden*. Berlin: De Gruyter.
- LEISNER, V.; RIBEIRO, L. (1968) - Die dolmen von Carapito. *Madriker Mitteilungen*. Heidelberg. 9. p. 11-62.
- VASCONCELOS, J. L. (1907) - Peintures dans les dolmens du Portugal. *Homo Préhistorique*. Paris. 5.
- LE ROUX, C, T.; LE CERF, Y; GAUTIER, M. (1989) - Les mégalithes de Saint-Just (Ille-et-Vilaine) et la fouille des alignements du Moulin Coujou. *Révue Archéologique de l'Ouest*. 6, p. 5-29.
- LÓPEZ CUEVILLAS, F. (1943) - El Noroeste de Portugal y el Arte Megalítico. *Archivo Español de Arqueología*. Madrid. 21, p. 245-254.
- OBERMAIER, H. (1924) - El dolmen de Soto (Trigueros, Huelva). *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Año 32, p. 1-31
- SILVA, E. J. L. da (1985) - Notícia sobre a descoberta de novas pinturas rupestres no dolmen de Fontão (Paranhos da Beira). *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto. 25, p. 381-386.
- SILVA, E. J. L. da (1994) - Megalitismo do Norte de Portugal: o litoral minhoto. *Estudos Pré-históricos*. Viseu. p. 157-169.
- SHEE TWOHIG, E. (1981) - *The Megalithic Art of Western Europe*. Oxford.