

ARTE DE LA EDAD DEL BRONCE: LOS GRABADOS RUPESTRES DE COVA DA BRUXA Y LAXE DAS RODAS (MUROS, A CORUÑA): ACTUACIÓN AQUEOLÓGICA Y REVISIÓN INTREPRETATIVA

Josefa Rey Castiñeiras (USC)
Jorge J. Eiroa García (UMU)

RESUMEN

Este artículo ofrece los resultados obtenidos en los trabajos de campo y posterior estudio de los conjuntos grabados de Laxe das Rodas y Cova da Bruxa (Muros, A Coruña), tras el desarrollo de los proyectos de investigación: “Domumentación e rexistro da estación rupestre da Laxe das Rodas” y “Proxecto de domumentación, de rexistro e de acondicionamento do entorno da estación rupestre de Cova da Bruxa (Serres, A Coruña)”, en los que participaron el Grupo de Estudos para a Prehistoria do Noroeste Ibérico (GEPN), del Departamento de Historia I de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, el Concello de Muros y la Xunta de Galicia, con la colaboración en la dirección científica del Área de Prehistoria de la Universidad de Murcia.

Estos proyectos fueron patrocinados por la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural y Dirección Xeral de Turismo, de la Xunta de Galicia y promovidos por el Concello de Muros (A Coruña).

ABSTRACT

This article provides the results achieved in the fieldwork and subsequents study of the petroglyphs of Laxe das Rodas and Cova da Bruxa (Muros, A Coruña), after the developement of the research projects “Domumentación e rexistro da estación rupestre da Laxe das Rodas”, and “Proxecto de domumentación, de rexistro e de acondicionamento do entorno da estación rupestre de Laxe das Rodas (Muros, A Coruña)”, of the History Departament at the University of Santiago de Compostela, the municipality of Muros, and the Comunidad Autónoma of Galicia (Xunta de Galicia), with the collaboration the Area of Prehistory of the University of Murcia.

These projects were sponsored by the Dirección Xeral de Patrimonio Cultural y Dirección Xeral de Turismo, of the Xunta de Galicia and the municipality of Muros.

I. ACTUACIÓN ARQUEOLÓGICA

Entre 2006 y 2009, un equipo interdisciplinar de trabajo¹, en el que tuvieron especial relevancia los arqueólogos y especialistas de Muros, se dedicó al estudio integral de las estaciones rupestres situadas en el territorio municipal, centrándose, especialmente, en los conjuntos de Cova da Bruxa (Serres) y Laxe das Rodas (Louro), por ser los más significativos y complejos de la zona (Láms. I y II). Ambos conjuntos han sido ampliamente citados en la bibliografía especializada. Los trabajos fueron el resultado de tres proyectos de intervención en los que participaron el Grupo de Estudos para a Prehistoria do Noroeste Ibérico (GEPN), del Departamento de Historia I de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, el Concello de Muros y la Xunta de Galicia, con la colaboración en la dirección científica del Área de Prehistoria de la Universidad de Murcia.

Los proyectos anuales fueron:

1.- Acondicionamento do entorno da estación rupestre da Cova da Bruxa (Serres, Muros) Septiembre, 2006, (GA15053006).

2.- Domumentación e rexistro da estación rupestre da Laxe das Rodas.

Setembro do 2007 Louro, (Muros –A Coruña–) (GA15053019).

3.- “Proxecto de domumentación e rexistro da estación rupestre Morosa do Paso e de acondicionamento do entorno da Laxe das Rodas (Muros, A Coruña)”. Septiembre de 2008.

Los trabajos de campo se desarrollaron a lo largo de los meses de primavera y verano de cada período, y

1 Grupo de Estudos para a Prehistoria do Noroeste Ibérico (GEPN). Universidade de Santiago de Compostela. Univesidad de Murcia.

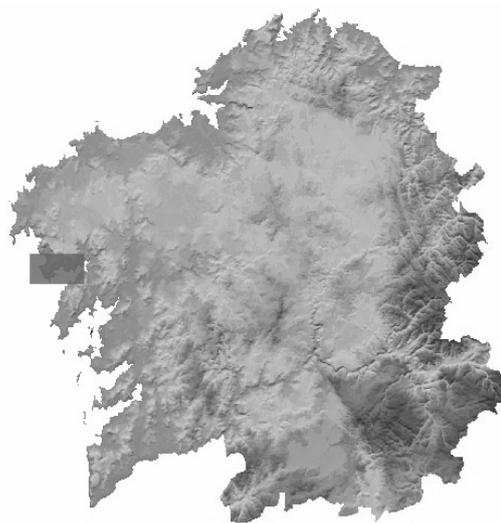
Dirección científica.– Josefa Rey Castiñeira (USC) y Jorge Juan Eiroa García (UMU).

Dirección del trabajo de campo.– Manuel Antonio Franco Fernández.

Equipo técnico.– María Martín Seijo, María José Mayo Sande; Ingeniera forestal: Inés Rodríguez Núñez; Restauradoras: Natalia Cortón Noya , Isabel Villaverde Barreiro y Elena Rodríguez Moldes; Equipo de Trabajo: Alberto do Porto González, Lucía Quindimil García, Lucía Costa Suárez-Torga, Irene Castro Moreira, Óscar Pena Espiño, Clíodhna, Ní Lionáin; Topografo: Miguel Grueiro Méndez; Equipo de fotografía: César Candamo Bueno, Manel Candamo Bueno; reportera gráfica de prensa: Rosa Gallardo.

Patrocinadores: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural y Dirección Xeral de Turismo de la Xunta de Galicia.

Promotor: Concello de Muros



Láms. I y II. Localización de las estaciones estudiadas.

los trabajos de gabinete y laboratorio, durante el resto de cada año.

II. OBJETIVOS PLANTEADOS

El punto de partida inicial para el planteamiento de los trabajos fue la revisión de la *“Guía de los petroglifos de Muros”* (Eiroa y Rey, 1984), que hasta entonces había sido considerada como el referente de las estaciones rupestres de la comarca, pero que, pasado el tiempo, requería una reinterpretación basada en los recursos tecnológicos actuales, que ofrecían nuevas posibilidades. Igualmente, los trabajos sobre petroglifos de las dos últimas décadas habían supuesto un claro avance, no sólo en la forma de abordar los trabajos de campo, incorporando nuevos métodos ensayados en diversas estaciones, sino también nuevas orientaciones interpretativas que ampliaban las posibilidades de lectura de los conjuntos grabados. Estas novedades obligaban, en cierto modo, a revisar la forma de enfocar el estudio de los conjuntos sobre el terreno y a utilizar nuevas técnicas de análisis en laboratorio, no utilizadas en la década de los 80.

El equipo debía tener también en cuenta las iniciativas surgidas desde las distintas instituciones implicadas en el mantenimiento, desarrollo y puesta en valor de los recursos patrimoniales del municipio, como los responsables del Turismo cultural y medioambiental del Ayuntamiento de Muros, que sugerían la creación de rutas turísticas basadas en los restos arqueológicos y en la defensa y conservación del medio ambiente, por lo que, dado el evidente interés de las estaciones de arte rupestre prehistórico del municipio, se veía conveniente la creación de unas rutas turísticas basadas, sobre todo, en los conjuntos de petroglifos, tal y como se propuso en el Congreso sobre *“O Patrimonio como motor do Desenvolvemento Turístico”*, celebrado en el municipio, en abril de 2006.

Para el correcto desarrollo de esas propuestas, era necesaria una actuación integral, que, además del estudio y reinterpretación de los conjuntos rupestres, supusiera la recuperación exhaustiva de la documentación arqueológica existente, a través de una metodología actualizada, que obligaba a la incorporación progresiva, a lo largo de varios años, de distintos especialistas en materias específicas que afectaban a la divulgación y conservación de los restos arqueológicos. Así, era necesaria la presencia de especialistas en el tratamiento del soporte pétreo, un ingeniero forestal especializado en la protección y conservación ambiental, capaz de

dilucidar los riesgos de incendio en los entornos de las estaciones, ya que, como apuntaron los expertos en conservación, era y es uno de los mayores peligros de deterioro del soporte de los grabados rupestres, propiciando el desarrollo de un tipo de vegetación natural de carácter herbáceo. Igualmente, la situación de algunas estaciones, en pendientes abruptas, propiciaba la acción natural de arrastres de tierra y torrentes de agua de la lluvia, que suponían un paulatino deterioro de las estaciones, por lo que era muy conveniente recuperar la pendiente y el nivel del suelo original contemporáneo del grabado y dotarlas de drenajes que evitaran tales acciones negativas.

También debían tenerse en cuenta aspectos como: la facilidad de acceso a los conjuntos prehistóricos de grupos de personas, adecuando los caminos existentes y facilitando la visualización de los grabados, al tiempo que se evitaba la posible acción antrópica negativa de esas visitas. Todo eso obligaba a la elaboración de paneles explicativos permanentes en cada estación y a la adecuada señalización viaria que indicase con claridad la situación y vías de acceso a los conjuntos, así como a la elaboración de una cartografía destinada a los posibles usuarios de las rutas de visita. Aunque es cierto que una parte de estos aspectos ya se había contemplado en la Guía de 1984 (rutas turísticas, planos generales, explicación de los conjuntos...), el paso del tiempo hacía necesaria una actualización de todos esos aspectos.

La documentación de cada una de las estaciones supuso la actuación de topógrafos que elaboraron un registro preciso de cada una de las figuras grabadas en cada yacimiento, así como de fotografías profesionales que documentaron figuras y conjuntos completos, con fotografías diurnas y nocturnas (con luz artificial), así como con microfotografías de surcos de los grabados, destacando zonas alteradas por fenómenos naturales o por acciones antrópicas, reflejando el estado real y el grado de alteración de los conjuntos. Igualmente, fue necesaria la actuación de expertos en microflora, con la finalidad de recuperar el aspecto original del soporte pétreo, alterado por líquenes y musgos recientes.

Un aspecto que se tuvo especialmente en cuenta fue la incorporación de los conjuntos rupestres a la actividad turística municipal, incluida la generación de recursos económicos tales como: visitas guiadas, puesta a punto de jóvenes de la localidad como guías turísticos para la ruta arqueológica, elaboración y difusión o venta de guías impresas y objetos turísticos (camisetas, postales, llaveros etc.) sobre el patrimonio arqueológico, así como

la utilización de los recursos locales de hostelería y restauración para los visitantes.

Desde la perspectiva estrictamente arqueológica y con vista a la correcta interpretación histórica de los conjuntos de grabados, era igualmente necesaria una labor de prospección sistemática del entorno geográfico que rodea las estaciones de petroglifos, con la finalidad de intentar identificar posibles lugares de habitación de las poblaciones contemporáneas, si los hubiera, ya que parece un requisito indispensable para la adecuada reconstrucción de los procesos culturales que dieron lugar a los conjuntos rupestres. Y en el caso de identificación de algunos de esos posibles lugares de habitación, replantear el trabajo del grupo, con el fin de proceder a la excavación arqueológica de los yacimientos, a lo largo del período de vigencia del actual proyecto, o a través de uno específicamente aplicado a dicho menester. Lamentablemente, los resultados de esta tarea de prospección fueron negativos y, por el momento, no se ha identificado con claridad ningún lugar de habitación que pudiera ser contemporáneo a los conjuntos estudiados, por lo menos en las áreas relativamente próximas a ellos. Queda por saber si en zonas algo más alejadas pudieran existir zonas de asentamiento de poblaciones prehistóricas que pudieran relacionarse con ellos.

Por fin, uno de los objetivos más importantes para el municipio (y para el grupo de trabajo) era, sin duda, la adecuada divulgación de los conjuntos rupestres, tanto a nivel popular como científico. Esa divulgación pasa por la redacción y elaboración de una nueva guía de los petroglifos de Muros que, desde el punto de vista científico, sirva como base informativa para todos aquellos especialista y estudiosos del arte rupestre, de manera que puedan encontrar en ella la información científica y gráfica adecuada a sus necesidades, pero también la elaboración de una guía de carácter turístico, que informe a los interesados de los datos básicos de cada estación y aporte una interpretación histórica fácilmente comprensible por la mayoría.

De igual forma se contempló la inclusión en la Red de Internet de una página web provista de todos los datos básicos, tanto técnicos como documentales, con la consiguiente aportación gráfica y enlaces a páginas generales de arte rupestre nacional y europeo, que permitan el acceso a información general bien documentada.

A otro nivel, la intervención integral sobre las estaciones rupestres de Muros debía generar, inevitablemente, una información de carácter especializado publicada en revistas especializadas, proporcionando a

los especialistas y estudiosos los datos necesarios para la valoración de los distintos yacimientos. En este sentido, un primer avance de los resultados se publicó en 2008, el mismo año en que se terminaron los trabajos². Esta divulgación especializada se iría complementando con reuniones, simposios o congresos que, con su sede en Muros, se centren en el estudio del arte rupestre en general y de los conjuntos de grabados de la localidad en particular, propiciando el interés de los especialistas y estudiosos por el tema, muy especialmente por los conjuntos muradanos. Atendiendo a ese compromiso, se organizó en Muros, durante el mes de julio de 2010, el curso: “A xestión integral do Patrimonio Arqueolóxico: Modelos, métodos e técnicas aplicables ó caso dos petroglifos”, en el que participaron diversos especialistas de universidades y centros de investigación de España y Portugal, que expusieron novedosos métodos y técnicas de trabajo aplicados hoy al estudio de los petroglifos, y que debatieron durante varios días sobre problemas específicos planteados en su estudio.

Esta actuación divulgativa deberá completarse en el futuro con la adquisición de bibliografía actualizada sobre Arte Rupestre destinada a la Biblioteca Municipal, que permita a los escolares y público en general el acceso a un adecuado nivel de información sobre el tema.

Por último, la puesta a punto del patrimonio referente al arte rupestre implica también el inicio de un proceso de inventario y catalogación del resto del patrimonio arqueológico y monumental de municipio de Muros, desde el Paleolítico hasta época histórica, ya que es importante ofrecer una visión de conjunto del desarrollo histórico de la villa y su entorno. Dada la fuerte implicación de las Autoridades municipales en el proyecto, es más que previsible que para desarrollar esta parte pueda contarse, en el inmediato futuro, con personal cualificado y con una necesaria e inevitable dotación presupuestaria, a través no sólo del Municipio, sino además de otras instituciones autonómicas.

Todos estos objetivos pueden resumirse en:

1. Creación de unas rutas turísticas de las estaciones de arte rupestre prehistórico.
2. Estudio, reinterpretación y recuperación de los conjuntos rupestres, a través de una metodología actualizada.

2 Franco Fernández, M.A.; Eiroa García, J.J.; Rey Castiñeiras, J.- “Puesta en valor del Patrimonio Arqueológico de Muros (A Coruña): Los grabados rupestres de Cova da Bruxa y Laxe das Rodas”; *Estudios sobre desarrollo regional*, Grupo de Investigación: Historia y Geografía del Urbanismo; Universidad de Murcia, 2008, pp. 131-156.

3. Recuperación de las pendientes y niveles de los suelos originales y dotación de drenajes en las estaciones rupestres.
4. Medidas de protección y mantenimiento de los soportes pétreos de los conjuntos grabados.
5. Dotación de accesos a los conjuntos prehistóricos y colocación de señalizaciones y paneles explicativos permanentes en cada estación.
6. Nuevo registro fotográfico con fotografías diurnas y nocturnas (con luz artificial) y calcos de cada una de las figuras grabadas en cada yacimiento.
7. Prospección sistemática del entorno geográfico que rodea las estaciones de petroglifos e identificación de posibles lugares de habitación de las poblaciones contemporáneas, si los hubiera.
8. Divulgación de los conjuntos rupestres, tanto a nivel popular como científico.
9. Elaboración de una página web en Internet, provista de todos los datos básicos, tanto técnicos como documentales.
10. Redacción y publicación de una nueva guía de los petroglifos de Muros.
11. Inventario y catalogación de otros restos y yacimientos arqueológicos de la comarca de Muros.

A día de hoy, la mayor parte de los objetivos citados han sido cumplidos, ya que se ha realizado obras de acondicionamiento y acceso a los conjuntos que dan título a este trabajo, se han habilitados las rutas turísticas que, sobre todo en época estival, tienen una importante demanda, y se han cumplimentado igualmente los objetivos referentes a la divulgación de los conjuntos, tanto a nivel popular como profesional especializado. Queda pendiente, no obstante, la publicación de una nueva edición de la "Guía de los petroglifos de Muros", en la que se incorporen los resultados de los últimos años de trabajo e investigación, aunque no hemos abdicado de dicha aspiración.

III. METODOLOGÍA UTILIZADA EN LOS TRABAJOS DE CAMPO Y LABORATORIO

A. Diagnóstico del estado de los motivos grabados y del soporte

Elaboración de mapas para el registro de todas las alteraciones de grabados y roca.

Valoración de elementos del entorno que puedan afectar a la conservación del petroglifo.

Limpieza de depósitos de musgos y líquenes foliáceos.

B. Limpieza

Retirada de depósitos de derrumbe y extracción de plantas vasculares que crecen en las diaclasas.

Retirada de la capa vegetal y limpieza de la base granítica y del afloramiento, así como del entorno más próximo a la piedra.

Eliminación de biofitos.

Limpieza somera de la roca cuando fuera preciso.

Desbroce mecánico bajo control arqueológico de un perímetro de seguridad al rededor de la estación de unos 30 metros de amplitud, en Cova da Bruxa.

Desbroce y limpieza manual del área de actuación de Laxe das Rodas.

C. Documentación de los petroglifos

Levantamiento topográfico del entorno del petroglifo. Microtopografía de los paneles grabados y del afloramiento.

Realización de fotografía nocturna, con calcos y frotados georreferenciados, así como realización del levantamiento microtopográfico del afloramiento.

• Lectura con luz natural

Se llevó a cabo durante los días que duraron los trabajos de limpieza y acondicionamiento de la zona, fotografiándose los motivos en diferentes momentos del día.

• Lectura con luz rasante artificial

Se realizó de noche utilizando focos de poca potencia, colocados de manera que emitieran una luz que acentuase el relieve de los surcos. Este método permitió definir y describir los motivos más deteriorados y dañados que no fueron apreciados con luz natural.

• Frotado

Este método táctil de observación permitió registrar todas las características de la superficie de la roca, tanto los motivos como la propia superficie del afloramiento. Posteriormente será utilizado, con las fotografías, en actividades culturales y divulgativas.

Se utilizó papel verjurado de color blanco, sujetado sobre la roca con medios reversibles, contra esta superficie se frotó papel carbón con el fin de que los

motivos de los grabados y la superficie de la roca se vieran plasmados.

Cada uno de los frotados fue numerado, dotado de escala y georreferenciado con el fin de situarlos posteriormente dentro del conjunto del panel y de la estación. En total se realizaron 8 frotados que recogen las zonas grabadas del afloramiento, unos 23 metros cuadrados.

Paralelamente a los trabajos de limpieza y documentación se realizó una prospección intensiva del entorno visible de la estación y una prospección más extensiva de las zonas próximas.

• Pintado de los surcos de los grabados

Tras observar y fotografiar los motivos en su estado original se procedió al pintado, primero con luz natural y, posteriormente con luz rasante, fueron pintados los surcos utilizando pinceles blandos de distinto grosor y talco diluido en agua. Una vez marcados todos los motivos, se documentaron mediante fotografía con luz natural.

• Calcos sobre plástico

Una vez pintados todos los surcos se utilizó un plástico transparente semirrígido que fue fijado a la superficie grabada y se procedió al perfilado del contorno de los surcos con rotuladores indelebles de distintas colores (negro: motivos grabados, azul: diaclasas del afloramiento; rojo: roturas y extracciones de la piedra). Se realizaron en total 6 calcos sobre plástico, georreferenciados y fotografiados posteriormente

• Perfilado

Se registró el perfil de los surcos de los principales motivos: espirales, combinaciones de círculos, cazoletas y la escena de monta. Además se registraron otros de los posibles cuadrúpedos pecteniformes documentados hasta el momento.

Para ello se utilizaron perfiladores de púas de 1 mm colocados perpendicularmente sobre el surco, para trasladar el contorno posteriormente a la correspondiente ficha en papel.

• Documentación fotográfica de los trabajos arqueológicos

Durante el desarrollo de la intervención se realizó una documentación de los procesos de limpieza del entorno de los petroglifos y del soporte, así como de la lectura y documentación de los grabados.

• Topografía

Se realizó un levantamiento microtopográfico de la superficie del afloramiento con el fin de elaborar un MDE sobre el que se sobrepusieran los calcos digitalizados. Se tomaron los datos del entorno del petroglifo así como del camino de acceso que va desde la carretera hasta el yacimiento. Se determinaron los límites y las cotas de las cinco manchas vegetales que se retiraron durante la intervención.

IV. RESULTADOS

La recogida sistemática de los materiales aparecidos en la cobertura vegetal durante la limpieza se registró siguiendo criterios arqueológicos. Todos los materiales se asociaron a modo de recuento a cada una de las zonas donde el manto vegetal fue retirado o donde se limpiaron las grietas.

Recogida de materiales

En Cova da Bruxa se localizó material arqueológico de épocas recientes, que había cubierto parte de los grabados identificados en la publicación de 1984.

Se recogieron rocas de cuarzo y granito para ser observadas en laboratorio, así como material de desecho (cartuchos de postas, plásticos, ladrillo, etc.)

Digitalización de la información

Está prevista la digitalización del material recogido en campo con el fin de facilitar su uso y disponer de un archivo permanente. Para ello se desarrolló una base de datos específica para recoger y ordenar la información textual y gráfica producida. La documentación fotográfica y los calcos sobre plástico, serán también incorporados a un soporte informático (jpg ou tif). De igual manera serán procesados los datos registrados con estación, utilizando programas como AutoCad, ArcGIS y Topocal.

Tratamiento de los materiales

El tratamiento de calcos y frotados comprende las siguientes actuaciones:

- Recogida de cada uno de los georreferenciados.
- Siglado con código correspondiente a la intervención.

- Elaboración de un inventario.
- Registro gráfico con fotografía.
- Embalaje con garantía de conservación.

Tratamiento de las piezas:

Partiendo del hecho de que esta fue una labor de limpieza y de retirada de la cobertura vegetal en zonas muy concretas, y de que esa capa que cubría la roca era, en general, de escasa potencia, la recogida y tratamiento de las piezas se concibió como una práctica arqueológica que comprendía:

- Recogida de las piezas asociándolas a un contexto espacial.
- Lavado del material en laboratorio.
- Siglado de algunas piezas con el código correspondiente a la intervención.
- Elaboración de un mínimo inventario con información sobre cada conjunto de piezas en su contexto.
- Registro gráfico con fotografía, de los materiales más relevantes.
- Embalaje: embolsado y empaquetado de forma que se garantice la conservación.

Una vez revisada la información del registro y entregado este Informe, comenzarán los trabajos para la elaboración de la Memoria Técnica de la actuación, con el fin de cerrar el expediente administrativo de la intervención (Decreto 199/1997 de 10 de julio) (Láms. III y IV).

V. DIAGNOSIS Y CONSERVACIÓN DEL CONJUNTO DE LAXE DAS RODAS

El afloramiento

Este afloramiento granítico tiene unas medidas máximas de 25 x 13 metros.

Se trata de un afloramiento unitario, que se desarrolla alrededor de un núcleo central, en el que las diaclasas son abundantes, aunque en general poco profundas. Las intrusiones de otros minerales (cuarcitas, cantos rodados) son escasas. La roca presenta una textura bastante uniforme, equigranular aplítica-granulada.

En cuanto a la hidrología, en la parte superior del núcleo central del afloramiento destacan unos grandes huecos de erosión circulares, en los que se acumula un volumen de agua considerable. La principal área grabada del afloramiento presenta una inclinación hacia el noroeste, lo que ocasiona que las escorrentías sean bastante numerosas, aunque afectan poco a los grabados, ya que estos se encuentran en una zona en la que predomina la horizontalidad. La configuración microtopográfica del afloramiento también hace que existan diversas zonas de encharcamiento, en las que la erosión es bastante acusada, algunas de las cuales están originadas por los propios motivos grabados.

Las áreas cubiertas con sedimentos en el interior del afloramiento no son demasiado abundantes. La tierra se acumula de forma evidente en las cavidades de la parte superior del núcleo, así como en algunas grietas, acumulaciones cubiertas de musgo o de otra vegetación



Láms. III y IV. Trabajos de frotado, y calco sobre motivo resaltado con talco diluido, en Laxe das Rodas.



Láms. V y VI. Nuevas figuras en Laxe das Rodas y vista general del conjunto.

superior. En el resto del afloramiento, los depósitos de tierra son más escasos y reducidos.

El área grabada (área de diagnóstico)

Con anterioridad a cualquier tipo de trabajo sobre el afloramiento, se realizó un dibujo a escala 1:30 del área de diagnóstico, en la que se localizan la mayor parte de los grabados, que tiene unas medidas máximas de 7,95 x 4,50 metros. Sobre este dibujo se registraron todos aquellos factores de alteración presentes, con el fin de facilitar una posterior toma de decisiones en cuanto a la preservación de la estación rupestre, además de proporcionar una documentación detallada de su estado de conservación que pudiera ser revisada en el futuro.

El diagnóstico efectuado en esta estación rupestre nos permite afirmar que ésta presenta un estado de conservación moderado, similar al de muchos otros conjuntos rupestres galaicos semejantes (Láms. V y VI).

Las distintas formas de alteración registradas en Laxe das Rodas fueron:

Erosión: Afecta de forma generalizada a toda a superficie de la roca debido al largo período de exposición a la intemperie. No obstante, debido al espesor de los surcos en muchos de los motivos, ésta no parece ser demasiado acusada.

Disgregación: Muy leve o no se identifica en la mayor parte de la superficie de la piedra. Tan solo en dos zonas localizadas (registradas en el mapa de alteraciones) parece que esta disgregación afecta a la roca de forma un poco más visible.

Excoriación: Se incluyen aquí las extracciones de cantería y las diversas marcas de cuñas o picados derivados de estas actividades. A pesar de que en un primer momento fueron registradas solamente dos extracciones y varias marcas de picado en el área de diagnóstico, con la posterior limpieza del sedimento depositado sobre los límites del petroglifo pudieron localizarse otras dos extracciones. Son varios los motivos que aparecen incompletos debido a estas extracciones de cantería.

Repicados: Los surcos de algunos motivos circulares fueron repasados empleando probablemente un fragmento de ladrillo o teja, aunque que no parecen haber causado daños demasiado graves en los grabados.

Alteración cromática: Se localiza tan solo en una zona muy reducida del área de diagnóstico. Ello podría deberse a una oxidación por temperatura como consecuencia del incendio que afectó al petroglifo durante el verano de 2006.

Pátina de biodeterioro: Cubre a gran parte del área de diagnóstico, concentrándose en las áreas de encharcamiento.

Pintadas/graffiti: Esta alteración tan solo se localizó en un motivo; se trata del repasado del surco de uno de los motivos circulares con lapicero.

Costra: Consiste en una acumulación densa y compacta de organismos de biodeterioro, en este caso, fundamentalmente de líquenes crustáceos, registrados en el mapa de alteraciones.

Depósitos de tierra: Aunque no son demasiado abundantes en el interior del afloramiento, si parece evidente que cubren en buena medida los límites del mismo.

VI. VALORACIÓN DE RIESGOS

Erosión natural: Como en cualquier roca expuesta a la intemperie durante un período más o menos prolongado de tiempo, la acción de la meteorización natural será un factor que afecte de modo generalizado al petroglifo, aunque que la velocidad de estos procesos sea lenta. No obstante, existen diversos factores por los que esta acción podría acusarse: por un lado, la acción líquénica, en particular de las especies de crustáceos, que penetran más en el sustrato que las demás especies registradas, haciendo que la superficie de la piedra se muestre más sensible a la acción físico-química del agua (por ejemplo en aquellas zonas donde este tipo de líquenes aparecen desprendidos, aunque son escasas y aparecen muy localizadas); por otro lado, la disgregación, consistente en una pérdida de cohesión intergranular debido tanto a procesos físicos como químicos.

Acción biológica: En el área de diagnóstico tan solo existe una colonización líquénica media, mientras que los musgos y la vegetación superior (herbáceas) son muy escasos. El riesgo derivado de la acción biológica es por eso relativamente bajo. En el resto del afloramiento sí existían factores que llevaban a tener más en cuenta estos riesgos, ya que los musgos y la vegetación superior aparecían con mucha más frecuencia y existían árboles o arbustos en algunas zonas del afloramiento. Sin embargo, aquellos elementos que se consideró que podrían causar daños más graves fueron eliminados durante los trabajos de limpieza.

Riesgos antrópicos indirectos: Dado que el camino de acceso al petroglifo es poco transitado y no se aprecian huellas de explotación del entorno, creíamos que el riesgo de alteraciones causadas por agentes antrópicos indirectos era bastante reducido. Sin embargo, en algún

momento de 2010, visitantes incontrolados cepillaron la gran espiral del conjunto con un cepillo de púas metálicas, infringiendo un daño irreparable, ya que la figura presenta daños de raspado prácticamente en toda su extensión.

Los terrenos pertenecen a la Comunidad de Montes de Louro.

Riesgos de incendio: El elevado riesgo de incendio es evidente y se hizo patente en el acontecido en el 2006 y que afectó al petroglifo, aunque este riesgo se ve ligeramente reducido dado que en el entorno inmediato tan solo existe vegetación herbácea y, en menor medida, arbustiva, mientras que la arbórea, aunque existe, es más lejana. En este sentido se consideran fundamentales los trabajos de desbroce de la vegetación que se llevarán a cabo en el entorno del petroglifo.

VII. INTERPRETACIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAXE DAS RODAS

En nuestra Guía de 1984 destacábamos la importancia del conjunto de Laxe das Rodas, al que considerábamos uno de los petroglifos más conocidos del noroeste atlántico, sobre todo por la espectacularidad de sus trazos laberínticos, habiendo sido hasta entonces objeto de diversos estudios en los que se ofrecían diversas interpretaciones, de distinto signo. Así, se creyó ver en las dos espirales principales un calendario de carácter agrícola y ganadero, o bien una mesa de ofrendas sobre la que celebrar rituales que propiciaran las buenas cosechas, incluso algún investigador le atribuyó determinados paralelismos con el ámbito cicládico y heládico del Egeo, o con representaciones más alejadas en el Próximo Oriente asiático.

Ya entonces opinamos que no era necesario buscar un significado tan complejo al conjunto de Laxe das Rodas, ya que en él se representan signos solares que pueden ponerse en relación con una modalidad de culto muy generalizada en toda la Edad del Bronce, prolongándose hasta la Edad del Hierro. Hoy seguimos manteniendo esa opinión, matizada por una información más completa sobre la cuestión.

Los motivos representados en el conjunto los vemos repartidos por una buena parte de la Europa atlántica, sobre todo por Bretaña y Reino Unido, con una cronología que abarca, prácticamente, toda la Edad del Bronce, prolongándose hasta bien entrada la del Hierro. Y al ser un tema de cierta complejidad formal, es posible apreciar para el conjunto de Muros ciertas influencias foráneas,

dado el dinamismo observado en el mundo de las relaciones intergrupales, sobre todo en el Bronce final, cuando los contactos se hacen más frecuentes. Sin embargo, el hallazgo reciente de otros motivos más en el conjunto, nos obliga a un replanteamiento de la interpretación global del petroglifo.

La cronología plantea siempre cuestiones de compleja solución. Hasta hace poco nos hemos conformado con fechar los petroglifos gallegos a partir de la transición entre el III y el II milenios a. de J.C., basándonos en datos que hemos creído seguros, como, por ejemplo, las armas representadas, con tipologías bastante claras. Pero, en realidad, las armas sólo fechan un espacio cronológico muy concreto, dentro de las etapas metalúrgicas. Nada nos dicen de las fases anteriores, en las que ni la metalurgia se practicaba ni las armas metálicas se hacían. Lo mismo ocurre con los idoliformes, que pueden fecharse en la primera mitad del III milenio a. de J.C. Pero hay ídolos desde el Neolítico y mucho antes. La general imposibilidad de asociar yacimientos arqueológicos a los conjuntos grabados elimina la ocasión de poder establecer paralelismos tipológicos, asociaciones o secuencias estratigráficas que cubriesen total o parcialmente las rocas grabadas. Es el mismo problema que existe con respecto al arte levantino, en el que sólo en contadas ocasiones se han podido asociar secuencias arqueológicas con los paneles pintados, como se hizo con más frecuencia con las pinturas de las cuevas paleolíticas.

Hasta hace poco las apreciaciones que podían hacerse sobre la cuestión carecían de una base arqueológica segura, dándole a las conclusiones un inevitable carácter de provisionalidad, incómodo para cualquier investigador.

Hugo Obermaier ya dijo en 1925 que el arte de los petroglifos se podía enmarcar en la Edad del Bronce, opinión que ha prevalecido prácticamente hasta hace unos pocos años. Sólo el arqueólogo Dos Santos Junior apuntó la posibilidad, de que algunos fuesen neolíticos. Las opiniones de especialistas posteriores varían poco esta cronología, puesto que en casi todos los casos se suele enmarcar el arte grabado gallego entre el Calcolítico y la Edad del Hierro, con algunas perduraciones posteriores. Dentro de estos límites cronológicos se han observado matices estilísticos, tipológicos, técnicos... que pretenden precisar algo más de la cronología de determinados motivos, aunque sin suficiente apoyo documental por el momento.

En la actualidad podemos hablar de dataciones directas, entre las que podemos incluir:

- Estudios tipológicos de representaciones concretas (armas, ídolos, figuras humanas).
- Asociación con una estratigrafía horizontal (a veces con la suerte de poder hacer una datación absoluta de niveles que cubren parcial o totalmente un grabado; localización de suelos de hábitat o actividad vinculables a la época de realización del grabado, grabados fuera de contexto contenidos en una estratigrafía.. etc.)
- Estratigrafías arqueológicas claras.
- Superposiciones de un grabado sobre otro, ambos susceptibles de ser fechados, por estilo o por tipología.
- Estudios de la pátina de los surcos.
- Modalidad del trazado de los surcos.
- Contexto arqueológico
- Estudios estilísticos e iconográficos.

Y dataciones directas: es decir, dataciones absolutas de elementos asociados a los grabados, como líquenes y musgos, microrrestos orgánicos contenidos en los sur-

cos grabados mediante la técnica de aceleración o AMS (Sanchidrian, 2001); análisis de componentes inorgánicos (óxidos de hierro y manganeso, sobre todo) que pueden cubrir los grabados, o mediante la determinación de nucleidos cosmogénicos contenidos en los minerales del interior de los surcos grabados; y, por fin, mediante el estudio de la microerosión de los grabados. Todos estos métodos son costosos y su aplicación en Europa es muy reciente, pero alguno de ellos se han podido aplicar en los conjuntos de Muros de Cova da Bruxa y Laxe das Rodas: microanálisis de surcos, estudios de líquenes y musgos, etc.

En el caso de las representaciones de Laxe das Rodas, las espirales, laberintos y círculos concéntricos pueden tener una cronología muy amplia, ya que no son un motivos exclusivos del arte galaico, sino que las vemos pintadas y grabadas sobre rocas en otras zonas peninsulares, asociadas a veces a fenómenos culturales bien conocidos, como vemos en Tarragona, en Espollá (Gerona) sobre dólmen, al igual que en Teruel, en Sabasona,



Lám. VII.- Motivos circulares de Laxe das Rodas.

Bertí y Puig Castellar (Barcelona), con representaciones de espirales que E. Ripoll puso en relación con la fase de Campos de Urnas desde el Bronce final, prolongándose hasta la época ibérica.

A las representadas en los petroglifos gallegos ha sido habitual darles una cronología dentro de la Edad del Bronce, aunque sin descartar su continuidad durante la del Hierro, hasta la época castreña, por lo menos, donde las vemos representadas en el castro de Santa Tecla (La Guardia), por ejemplo, sin que existan pruebas convincentes de que sean anteriores al habitat castreño.

Con los laberintos pasa lo mismo, ya que pueden tener igualmente una cronología muy amplia. Dada su difusión, también muy amplia por toda la cuenca mediterránea, donde lo vemos desde el Calcolítico de Sassari (Cerdeña) hasta la Edad del Hierro irlandesa, podemos fecharlos a lo largo de toda la etapa metalúrgica, sin que sea posible adscribirlos a un momento determinado, aunque en determinadas zonas (por ejemplo, Irlanda) parecen ser más frecuentes en la plenitud del Calcolítico y los inicios de la Edad del Bronce (Lám. VII).

La novedad más importante en la intervención de 2007 en Laxe das Rodas se relaciona, precisamente, con los trabajos de documentación de los grabados.

La fotografía nocturna con luz artificial evidenció la existencia de tres cérvidos intercalados entre las combinaciones circulares y distribuidos en diferentes paneles. Estas nuevas representaciones son muy esquemáticas, con el cuerpo hecho de un único trazo, muy semejantes al équido ya conocido, que está próximo a la doble espiral (Lám. VIII).

Las figuras de cérvidos parecen tener una especial importancia, ya que su frecuente representación parece dotarles de un simbolismo, tal vez relacionado con la caza. Su representación es tan frecuente que es, sin duda, el animal más representado en el arte rupestre gallego, en contraste con otras especies animales, poco o nunca representadas, como perros, caballos, ofidios. Los ciervos aparecen en los grabados en distintas posturas y actividades, ya sea aislados o formando manadas, sedentes, corriendo, abatidos en la caza, apareándose...etc, de manera que su presencia va más allá de una simple



Lám. VIII. Fotografía nocturna con luz artificial del motivo principal de Laxe das Rodas.



Lám. IX. Motivos circulares de Laxe das Rodas, con luz natural.

representación de la fauna, y se acerca más a un simbolismo que debemos analizar, tal vez en relación con el mantenimiento de la especie y con la caza. El hecho de que frecuentemente los ciervos aparezcan asociados a otras figuras, como círculos, o próximos (o integrados) a agrupaciones de círculos concéntricos y/o espirales-, o capturados con redes, no hace más que reforzar la idea de que estos animales están dotados de una carga simbólica muy fuerte, tal vez de carácter ritual o, incluso, ideológico (religioso). En realidad, esta reflexión no es nueva, ya que existen antecedentes en otras áreas de todo el continente europeo en las que las representaciones de ciervos, caballos y, en ocasiones, ofidios, se suelen asociar a rituales “sacros”, perviviendo esta circunstancia hasta bien entrada la Edad del Hierro.

Es interesante el hecho de que los ciervos de Laxe das Rodas compartan estilo con los cérvidos pecteniformes

de Cova da Bruxa y que, en cambio, estén ausentes los de doble trazo, que en Cova da Bruxa guardan una relación más explícita con las grandes combinaciones circulares, y que precisamente son las representadas en Laxe das Rodas. Por ello, cabría pensar, que en Laxe das Rodas, igual que en Cova da Bruxa, los pecteniformes son un añadido posterior e independiente de las combinaciones circulares. Pero, a diferencia de Cova da Bruxa, donde planteamos que las incorporaciones nuevas de grabados redundan en la misma temática representada de antiguo, la caza, en Laxe das Rodas la incorporación de animales es completamente ajena al tema en el que se incorporan. Parecen una intrusión que obvia los motivos circulares y espiraliformes anteriores (Lám. IX)

Las labores de limpieza evidenciaron que los motivos de los paneles nunca corrieron el riesgo de quedar enterrados. El batolito donde están los grabados sobresale

suficiente del terreno llano de sus lados este y norte y hay un importante desnivel hacia los lados oeste y sur, donde probablemente se acumularon los materiales relacionados con la factura de los grabados.

Otra novedad fue la identificación de cruces grabadas en una roca del camino actual, que inducen a pensar que éste era el que se empleaba, por lo menos en el momento en que se pretendió sacralizar este espacio. Sin embargo, tras las labores de limpieza y la observación del entorno, cabría pensar que el acceso más antiguo estuviera hacia el lado sur o hacia el lado oeste, laderas que, por otro lado necesitan de una nueva intervención para facilitar la visión de los paneles y probablemente reorganizar el sistema de acceso a la estación rupestre.

Estos intereses patrimoniales de carácter divulgativo coincidirían con los de carácter arqueológico, ya que la remoción de tierra en dichos espacios coincide con el interés por descubrir el probable yacimiento arqueológico asociado a la estación rupestre.

La complejidad de todo el arte rupestre es enorme y su interpretación está rodeada de problemas. Durante los últimos años hemos podido comprobar cómo teorías interpretativas y cronológicas, mantenidas durante mucho tiempo, han cambiado repentinamente, tras un nuevo descubrimiento que rompía todos los esquemas previos, o por aplicar unos nuevos criterios interpretativos, ensayados en otros lugares, o elaborados desde una posición ideológica y conceptual aparentemente novedosa. Eso nos hace ser muy prudentes a la hora de las interpretaciones, ya que somos conscientes de estar manejando ideas y conceptos que, tal vez, obedecen más a nuestros criterios actuales que a la realidad histórica que estamos tratando de interpretar. Por eso queremos dejar constancia del carácter de provisionalidad que tienen nuestras interpretaciones culturales y cronológicas, dejando clara nuestra predisposición a aceptar todo tipo de sugerencias que puedan enriquecer el debate científico en el que estamos inmersos. Lo que hoy ofrecemos no es más que una hipótesis de trabajo que intentaremos mejorar, a medida que vayamos obteniendo más datos de los conjuntos rupestres objeto de estudio.

VIII. COVA DA BRUXA: DIAGNOSIS Y CONSERVACIÓN

Antecedentes de Cova da Bruxa

Cova da Bruxa es el complejo figurativo más representativo de los conjuntos rupestres de la comarca de

Muros y uno de los más importantes de Galicia, con representaciones de figuras perfectamente reconocibles, especialmente de ciervos, así como otras de carácter más esquemático o geométrico. En realidad se trata del conjunto más completo de la comarca, con representaciones de animales (cérvidos, un cánido y équidos) en el que los ciervos aparecen como elementos esenciales de la estación rupestre, junto a la figura humana. También es la superficie de mayor extensión con representaciones grabadas, con unas dimensiones de 18 m. en su eje NO-SE y 8 m. en el eje NE-SO (Lám. X).

La superficie pétreo está dividida naturalmente por cortes de diaclasas que hacen de elementos divisorios que delimitan zonas o paneles específicos, que tendrían entidad por sí solos, aunque, en realidad, guardan relación entre sí.

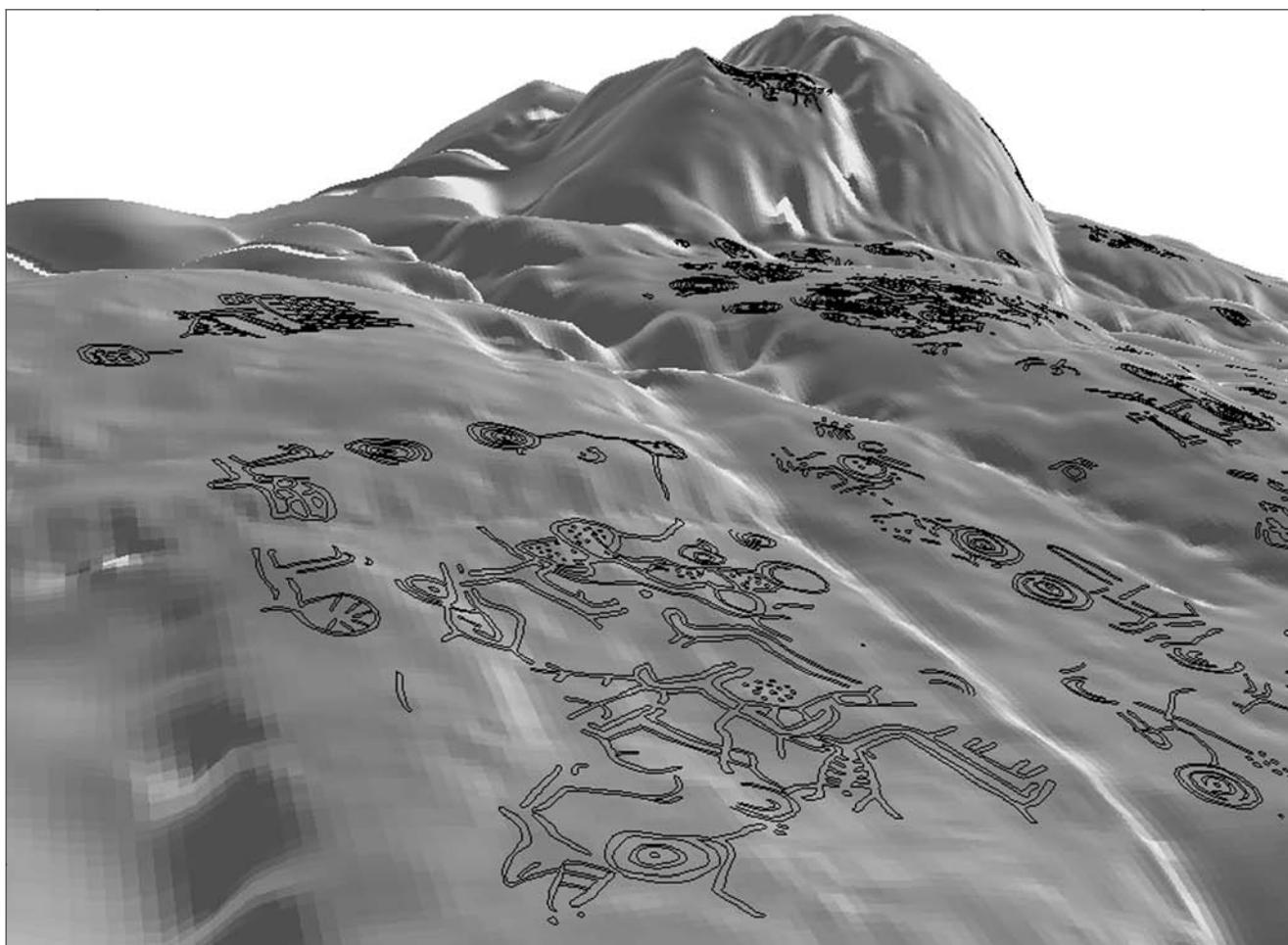
Morfológicamente, según la observación directa y el análisis de las imágenes desde satélite que proporcionan el SIXPAC y Google Earth, la estación de Cova da Bruxa se encuentra modificada por una pista forestal que de norte a sur pasa a unos 15 metros de su límite este, pero que no supone ningún riesgo inmediato para su conservación. Esto se debe a que la explotación forestal que se desarrolla en las proximidades no afecta al entorno inmediato, con lo que nos encontramos con que Cova da Bruxa es un conjunto rodeado de vegetación arbustiva de manera incontrolada, con los consiguientes riesgos. Al mismo tiempo, su situación en la unión de dos elevaciones, provoca que en época de lluvias el agua que baja del monte circule y afecte a parte de los petroglifos.

Su emplazamiento, a unos 280 metros de altitud, en una zona entre monte alto y bajo, en la confluencia de dos laderas de suave pendiente, hace que desde allí se tenga un dominio visual elevado del entorno.

Las dimensiones estimadas del afloramiento en el que se encuentran los grabados son de 370 m² (sin tener en cuenta las zonas cubiertas por los movimientos naturales de laderas), ocupando una superficie de 0,56 ha³, la mayor parte de ella plana, siguiendo la inclinación suave de la ladera.

Cova da Bruxa se dio a conocer al mundo científico con el artículo de Formoso Romero, M.J. y Costa Calderón, J. (1980) "Estación rupestre de Muros de San Pedro", *Brigantium*: 13-45, en el que los autores hacen la primera recogida parcial de la documentación de la estación, a la que entonces llamaron "Cova do Gato", dividiéndola en secciones, resaltando "la relación que

3 Fonte: SIXPAC.



Lám. X. Reconstrucción en imagen 3D del conjunto de Cova da Bruxa (según los calcos y datos topográficos de los proyectos).

existe en ella entre círculos y zoomorfos (p. 71)". A mediados de los ochenta en la guía de Eiroa y Rey (1984) se lleva a cabo un registro más completo en el que se distinguen, entre otras cosas, las distintas tipologías de cérvidos que se encuentran allí.

La estación queda con estos trabajos introducida en la historiografía del arte rupestre gallego, y desde entonces son frecuentes las referencias a ella por parte de los autores que tratan este tema, sobre todo al referirse a cérvidos o a figuras humanas. Son ejemplos de esto los artículos de Bradley, R., Criado Boado, F. y Fábregas Valcarce, R. (1994-95) "Arte rupestre y paisaje prehistórico en Galicia. Resultados del trabajo de campo entre 1992 y 1994", *Castrelos*: 67-95; de Vázquez Rozas, R. (1993) "Los petroglifos gallegos: selección de su emplazamiento y selección de las rocas grabadas", *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*, Vigo: 69-76; de Costas

Goberna, F.J., Hidalgo Cuñarro, X.M., Novoa Álvarez, P. e de la Peña Santos, A. (1997) "Aproximación a las representaciones de cuadrúpedos en el Grupo Galaico de Arte Rupestre", *Los motivos de fauna y armas en los grabados prehistóricos del continente europeo*: 85-112., o Van Hoek, M., (2003) "El círculo, el ciervo y la trampa. Grabados de cuadrúpedos en rocas con combinaciones circulares en Europa", *Brigantium*: 75-88.

Elementos del entorno:

Interesa describirlos, con el fin de delimitar un área de influencia sobre el petroglifo.

La estación de Cova da Bruxa se ubica en un terreno en el que domina la vegetación natural, no cultivada. Todo el afloramiento se encuentra rodeado esencialmente por retama de porte alto, aunque también encontramos



Lám. XI. Foto general del entorno de Cova da Bruxa, antes del acondicionamiento.

otros tipos de matorrales (tojós, helechos y herbáceas), algunas especies de repoblación aisladas (pinos) y algún carballo, todos de porte medio-bajo.

Tan solo existe una vía de acceso inmediata al conjunto rupestre: se trata de una pista de tierra en muy mal estado, que no permite el paso de vehículos, lo que supone un recorrido a pié de unos seiscientos metros.

No existe ningún tipo de cierre en el entorno de la estación, aunque la propia vegetación que rodea la misma impide el paso desde otro lugar que no sea la pista a la que antes nos referimos (Lám. XI).

El afloramiento

En lo que respecta a su descripción microtopográfica, se trata de un afloramiento granítico múltiple, con unas medidas máximas de 18 x 8 metros, distribuido en torno

a un bolo central, y cuenta con abundantes diaclasas, por lo general bastante profundas; los diques son mucho más escasos y de proporciones reducidas.

En cuanto a la hidrología, la propia posición topográfica de la estación, ubicada en una ladera, hace que ésta presente una inclinación bastante acusada; como consecuencia, las escorrentías son muy numerosas y afectan directamente a un buen porcentaje del afloramiento y de los motivos grabados. Agravan este problema las numerosas rocas que se ubican en los límites del afloramiento, que hacen que el volumen de agua que circula sobre este sea aún superior. Encontramos también diversas áreas de encharcamiento, aunque no afectan directamente a los motivos grabados.

En el interior del afloramiento existen diversas áreas cubiertas con sedimentos, si bien en su mayoría corresponden a zonas con grietas profundas. Los límites del

afloramiento están cubiertos por una gruesa capa de tierra y capa vegetal, en la que en la campaña de 2007 se aprecian con claridad las zonas despejadas en la intervención del año anterior, con un color más claro, una superficie muy limpia, sin pátina y sin cualquier otro tipo de especie de biodeterioro.

El área grabada (área de diagnosis):

El área de diagnosis no coincide con el total de la superficie del afloramiento, aunque las zonas con grabados cubren una parte importante del mismo. Con el fin de registrar con detalle todas las formas de alteración presentes en esta estación rupestre, con anterioridad a cualquier tipo de intervención sobre los grabados, se elaboró un mapa de alteraciones empleando los calcos digitalizados realizados durante la intervención de 2006. Es importante destacar que este mapa no cubre a totalidad de la zona grabada, aunque sí de la mayor parte; por lo tanto, tan sólo se recogieron y se describen con detalle las alteraciones presentes en el área coincidente con el calco, pero no se deja de hacer referencia cuando se considera necesario a las alteraciones ubicadas fuera de esta área de diagnosis. El registro preciso de estas formas de alteración proporciona una documentación necesaria para la reconstrucción de los procesos de alteración acaecidos y para la definición de los procesos y agentes a controlar.

Los grabados de Cova da Bruxa presentan una visibilidad media baja, aunque variable en función de cada motivo. Se estima que la mejor hora para su observación es entre las nueve y las diez de la mañana y alrededor de las seis y media o siete de la tarde, a finales del verano y principios del otoño. Actualmente no existen elementos que produzcan sombra en la estación, más allá de las que proporciona el propio bolo del afloramiento.

Las principales formas de alteración identificadas son las siguientes:

Erosión: Afecta de forma generalizada a toda la superficie de la roca debido al largo período de exposición a la intemperie de la misma. En este caso, la erosión se ve muy agravada por las numerosas áreas de escorrentías que afectan al afloramiento.

Disgregación: Es muy leve o no se identifica en la mayor parte de la superficie de la piedra. Y quizás en la zona del bolo donde ésta se manifiesta con más claridad.

Alteración cromática: Se localiza tan solo en la parte sur más baja del área de diagnosis. Es posible que estos

cambios de coloración sean debidos a una oxidación por temperatura como consecuencia del fuego que afectó al petroglifo en la década de los noventa.

Pátina de biodeterioro: Cubre la gran mayoría del área de diagnosis, concentrándose en las áreas de encharcamiento y de escorrentía.

Excoriación: Se incluyen aquí las extracciones de cantería y las diversas marcas de cuñas o picados derivados de estas actividades.

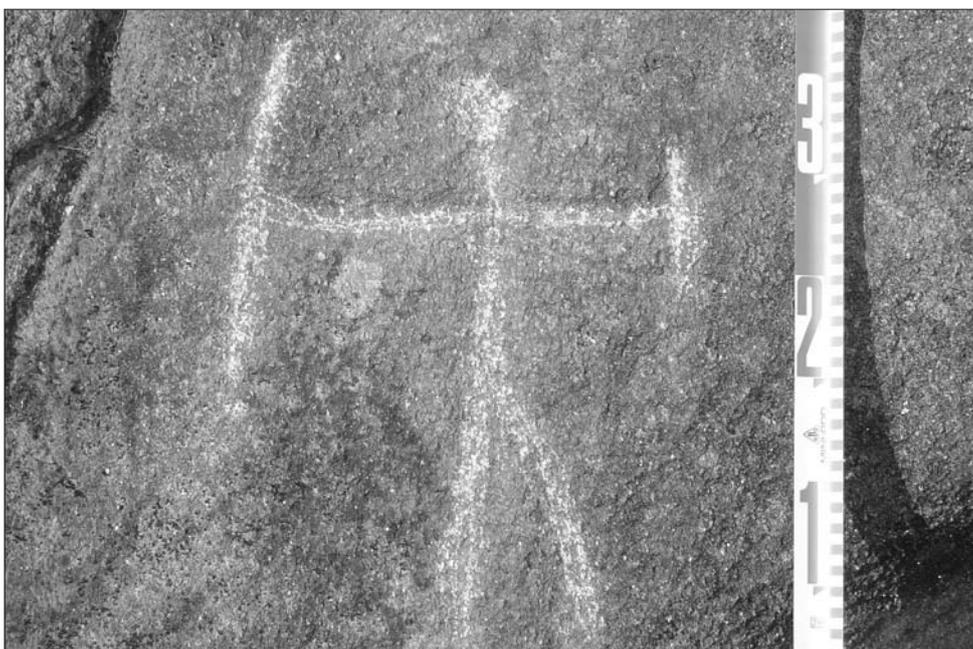
Repicados: Encontramos muchos motivos en los que los surcos fueron repasados empleando un objeto probablemente de piedra. Esta es quizás la alteración más evidente y sin duda la más grave de las registradas en esta estación. Así, muchos surcos fueron renovados empleando este método, e incluso algunos motivos se completaron siguiendo formas inexistentes. Quizás las figuras más afectadas por esta alteración sea la representación de la figura humana y la de un cérvido, ubicadas en la parte oeste del afloramiento (Láms. XII a y b).

Pintada/graffiti: Son varios los motivos afectados por esta alteración, consistente en el repasado de los surcos empleando una tiza de color blanco.

Costra: Consiste en una acumulación densa y compacta de organismos de biodeterioro, en este caso, fundamentalmente de líquenes crustáceos, registrados con detalle en el mapa de alteraciones. Afecta a la totalidad del afloramiento, salvo aquellas zonas que fueron despejadas de sedimento en la intervención del año 2006.

Depósitos de tierra: Aunque no son demasiado abundantes en el interior del afloramiento, si es evidente que cubren los límites del mismo, especialmente en la parte inferior, debido a la propia inclinación del afloramiento, ubicado, como ya mencionamos, en la pendiente de una ladera.

Las alteraciones anteriores se distribuyen de forma desigual por la superficie del área de diagnosis. En el siguiente esquema se trata de mostrar en qué medida afectan a la superficie total del área de diagnosis ya los surcos de los motivos grabados: A partir del listado anterior vemos que aunque los riscos derivados de la propia erosión natural y de la acción biológica sobre el soporte granítico no son nada desdeñables y deben así ser tenidos en cuenta, parece que las alteraciones de tipo antrópico, especialmente las directas, son las que conducen a una degradación más rápida del conjunto rupestre, y por tanto, en estos aspectos en los que convenía tomar medidas de carácter más urgente.



Lám. XII a y XII b. Alteraciones antrópicas en una de las figuras de cérvidos y en la figura antropomorfa.

Valoración de riesgos:

Riesgos geológicos: Los riesgos geológicos en este caso guardan relación con la propia ubicación de la estación rupestre en la parte baja de una pendiente, en la confluencia de las laderas de dos montañas; este emplazamiento hace que una gran parte del agua que baja por la ladera circule directamente sobre la superficie de la piedra, generando numerosas áreas de escorrentía. Encontramos también varias rocas de gran tamaño depositadas sobre el afloramiento, rocas que al ser retiradas permitieron descubrir varios motivos grabados. Es este, por tanto, un riesgo que si bien no tiene por qué suponer un peligro inmediato, si debe ser considerado y tenido en cuenta.

Erosión natural: Este fenómeno siempre afecta en mayor o menor medida a cualquier roca expuesta al aire libre durante un largo período de tiempo. Es por ello por lo que la meteorización natural es un proceso presente en todos los petroglifos gallegos, por lo general produciendo una erosión leve pero generalizada. En este caso, la erosión se ve agravada de nuevo por las frecuentes circulaciones de agua derivadas de la propia inclinación y localización de la estación rupestre. En relación a esto hay que tener en cuenta además la fuerte colonización biológica presente en el afloramiento, que contribuye a una disgregación superficial de la piedra que a su vez la hace más sensible a la acción físico-química del agua.

Acción biológica: En todo el afloramiento encontramos una colonización de líquenes fuerte, aunque más moderada en la parte superior del mismo. Los musgos tan solo son abundantes en la zona del bolo, mientras que la vegetación superior es prácticamente inexistente en todo el interior del afloramiento. Esta elevada y activa colonización de líquenes, unida al posible paso de ganado (caballos y bóvidos de alzada) hacen que estimemos un riesgo medio para la estación.

Riscos antrópicos directos: A pesar de que el camino de acceso a la estación rupestre es poco transitado (no tiene salida y su mal estado impide la circulación de vehículos), las alteraciones producidas por los visitantes ocasionaron en los grabados daños muy evidentes e irreparables. Son bastantes los motivos afectados por esta acción vandálica, que consistió en la renovación de surcos, empleando un instrumento duro, probablemente de piedra. Consideramos que esta estación presenta un riesgo elevado de alteraciones antrópicas directas, por

lo que las medidas dirigidas a evitarlas son de carácter urgente.

Riesgos antrópicos indirectos: No se aprecian actuaciones sobre el entorno que puedan de algún modo influir en la conservación de los grabados; además, el camino de acceso al petroglifo es poco transitado, por lo que el riesgo de alteraciones causadas por agentes antrópicos indirectos es bastante reducido.

Riesgo de incendio: El afloramiento aparecía rodeado por una vegetación arbustiva (fundamentalmente retamas) muy densa y de porte alto, por lo que el riesgo de incendio era muy elevado. Después de los trabajos de desbroce efectuados, fue despejado un espacio de unos 20-40 metros alrededor de la estación rupestre, lo que disminuyó considerablemente este riesgo. De todos modos, el mantenimiento de estas condiciones se considera fundamental para la conservación de los grabados en caso de fuego.

IX. DIVULGACIÓN Y VISITAS GUIADAS

Los primeros resultados obtenidos han permitido ya, por primera vez, que algunos de los conjuntos rupestres de Muros hayan podido ser incluidos en los programas municipales de visitas turísticas y escolares, a lo largo de los últimos meses de 2008, con resultados francamente optimistas, que han servido para evaluar la demanda social real y la validez del calendario de las visitas guiadas. Esta programación se irá adecuando en el futuro a las necesidades reales del municipio, desde la perspectiva turística. Como elemento valorativo puede constatarse que durante los meses de abril a septiembre de 2008 se programaron 34 visitas guiadas, en las que participaron 709 personas, previa reserva de plaza en el Ayuntamiento. En estas visitas se incluyen las de escolares del municipio y las de grupos de turistas de verano.

Otro de los resultados más populares ha sido la publicación de una página web en la red Internet (www.murosarqueologico.org), en la que los internautas pueden consultar los datos más básicos y las vías de acceso a los conjuntos grabados.

También se ha publicado la primera guía didáctica: “Caderno didáctico dos petroglifos da Cova da Bruxa en Serres, Muros”, Ayuntamiento de Muros, 2008.

Por fin, las estaciones de petroglifos de Muros aparecen reflejadas en todos los folletos turísticos editados por el Ayuntamiento, como uno de los atractivos turísticos de la villa.

X. INTERPRETACIÓN ARQUEOLÓGICA DE COVA DA BRUXA

Cuando en 1984 nos enfrentamos a la interpretación de Cova da Bruxa, con motivo de la publicación de la “Guía de los petroglifos de Muros”, nos limitamos a realizar una “lectura” pormenorizada de las figuras visibles en aquel momento, aún con la sospecha de que determinados procesos sedimentarios podían haber cubierto una parte de los soportes grabados originalmente. Aquella interpretación, elaborada desde la perspectiva conceptual y los medios técnicos del momento, adolecía de ciertas limitaciones de las que éramos conscientes, pero, por otra parte, era necesaria para dar a conocer, tanto al mundo científico como al público en general, no sólo Cova da Bruxa, sino además otros catorce conjuntos más de grabados, distribuidos por los alrededores de la villa

de Muros, que ofrecían la posibilidad de conocer una zona prácticamente ignorada en los estudios sobre arte prehistórico en Galicia (Lám. XIII).

Éramos conscientes entonces de que el de Cova da Bruxa era y es uno de los conjuntos más interesantes en todo el arte rupestre gallego, no sólo por su extensión, que lo convierte en el mayor de la zona y en uno de los más destacados del Noroeste, sino por su variada gama de motivos, que a veces forman escenas de gran complejidad y que, en algún caso, parecían no tener paralelos en otras áreas (Fig. 1). Al incorporar la figura humana y asociar las representaciones de fauna con círculos, amplía considerablemente el área de expansión de estos motivos hacia el norte, ya que hasta entonces apenas superaban los límites de la provincia de Pontevedra, con lo cual estábamos ante un cierto vacío, que creíamos más de investigación que real. Los estudios posteriores, tanto en la provincia de A Coruña como en la de Ourense,



Lám. XIII. Motivos circulares y ciervos, resaltados en 1984.



Figura 1. Calco general del conjunto rupestre de Cova da Bruxa, en 2008.



Lám. XIV. La escena de acoso, con antropomorfo y cánido, resaltada en 1984.

con nuevos e interesantes hallazgos, han demostrado que teníamos razón

A nuestro juicio, la escena principal era y es la que se desarrolla en el panel superior. En ella vemos una auténtica manada de ciervos de ambos sexos que es acosada por una figura humana armada a la que acompaña un cánido, cuya presencia en el arte rupestre gallego aún no se había señalado con anterioridad, ya que entre la fauna únicamente se habían diferenciado, entre los cuadrúpedos, équidos y cérvidos (Lám. XIV).

Tampoco entonces se habían registrado muchos antropomorfos hasta el momento. Su área de dispersión se limitaba al ámbito de la provincia de Pontevedra, de forma que el de Cova da Bruxa era la única que se reconocía fuera de él, dentro de la tipología de estilizaciones, ya que considerábamos que algunos de los motivos cruciformes que vemos en otras estaciones de los contornos de Muros son también esquematizaciones de antropomorfos, con innumerables paralelismos en todo el arte rupestre

europeo, tanto en pintura como en grabado.

El antropomorfo del grupo de los cérvidos es una figura muy estilizada, casi esquemática, con piernas y brazos claramente señalados, lo mismo que la cabeza y las posibles armas que porta. Es un tipo muy vinculado a las escenas de caza o pastoreo al que vemos en otras estaciones gallegas, como “A Pedradas Ferraduras” (Fentáns, Pontevedra), “A Pedra Beilosa” (Campo Lameiro, Pontevedra), Coto de Soutiño (Tourón) y “Pinal do Rei” (Cangas), también en Pontevedra. Es decir, que desde el principio fuimos conscientes de que el tema de la caza era el principal en el conjunto. En este sentido, debemos destacar la situación del conjunto de Cova da Bruxa, en un entorno rico en recursos cinegéticos, que aunque en la actualidad se hayan visto reducidos por la acción antrópica, debieron ser abundantes en el pasado prehistórico. Cobra así sentido la afirmación de A. F. Harding (2000: 331) de que “los grabados aparecen en áreas donde había abundancia de recursos deseados,

cualesquiera que fueran”. En este caso, la caza. Es decir, que realmente “la composición de algunos paneles y su situación en el paisaje no son mera coincidencia” (Harding, 2000: 338), de manera que la densidad de sitios con representaciones artísticas podría ser indicativa de la importancia social de determinadas áreas, y en este sentido, debe recordarse que el conjunto que analizamos no es el único de la zona, sino que está rodeado, en un radio de no más de tres kilómetros, de otros catorce conjuntos, de mayor o menor entidad. De esta manera se debería tener en cuenta que la distribución de los petroglifos en un área determinada podría estar en relación con cierto grado de complejidad social, de grupos humanos con una estructura jerarquizada en la que el control de los territorios con recursos tuviera relación con determinados líderes y su nivel de estatus, ya que la posesión y control de esos territorios supondría, en cierto modo, un bien de prestigio.

También pudimos apreciar que los cérvidos presentaban una variada tipología, dentro siempre de un claro esquematismo formal, que aparece más o menos acentuado, asociándose a símbolos diversos. Algunos de los ciervos aparecen sexuados y uno de ellos en actitud de emitir un berrido y asociado a un esquema reticular de forma cuadrangular, por lo que creímos estar ante una escena de simbología mágica, orientada hacia la reproducción de la fauna, en una de esas reuniones periódicas de los cérvidos en los calveros de los bosques, previas al apareamiento. Una posterior revisión del esquema reticular nos hizo sospechar que se trataba de otra figura de cérvido, mucho más esquemática, con lo que estaríamos ante una escena de apareamiento. Se reiteraría así una de las constantes de todo el arte prehistórico, la de los ritos de fecundidad, patente desde el paleolítico, ya que aunque la Edad del Bronce conozca un modelo de sociedad cuya economía está basada esencialmente en la actividad agrícola y ganadera, con otras actividades orientadas hacia el intercambio, la minería y la metalurgia, no debió abandonar sus aficiones cinegéticas que complementarían su dieta y en las que pervivirían hábitos y costumbres muy ancestrales, como parece lógico (Láms. XV, XVI y XVII).

Los cérvidos son animales omnipresentes en el repertorio figurativo de nuestro arte rupestre. Se representan constantemente, en claro contraste con otras especies animales, que nunca se representan, o que se representan con mucha menos frecuencia, como ocurre con los caballos o con las serpientes. Los ciervos, sin embargo forman frecuentemente complejas escenas, que ponen de

manifiesto que eran animales observados con frecuencia, de los que se conocían sus reacciones, sus posturas, itinerarios y hábitos, de manera que eran representados en los grabados en escenas de caza, en solitario o en grupo; en escenas de apareamiento, heridos o en plena berrea. En muchas ocasiones aparecen asociados a otras figuras abstractas, frecuentemente a círculos y espirales en los que parecen estar atrapados o adosados, esquemas lineares que se parecen a trampas de caza, o rodeando conjuntos de círculos...etc. configurando escenas que parecen estar dotadas de un fuerte componente mágico, simbólico o, incluso, ideológico, lo que no es ninguna novedad en las representaciones del arte europeo, del Calcolítico a la Edad del Bronce, donde vemos a algunos animales, como el ciervo, el caballo, el reno en el ámbito nórdico y, ocasionalmente, otras figuras “extrañas”, vinculadas a símbolos a los que hemos dotado de una cierta carga religiosa o mitológica, tal vez representando un ritual que debemos relacionar con la fecundidad de las especies, con la caza o con “animales de poder” dentro, tal vez, del ceremonial chamánico, tan recurrente en la actualidad (Lám. XVIII).

La presencia del antropomorfo armado completa la escena con el simbólico acoso del hombre a la manada, ayudado por un posible perro doméstico, que aparecía por vez primera en el arte rupestre gallego (Lám. XIX).

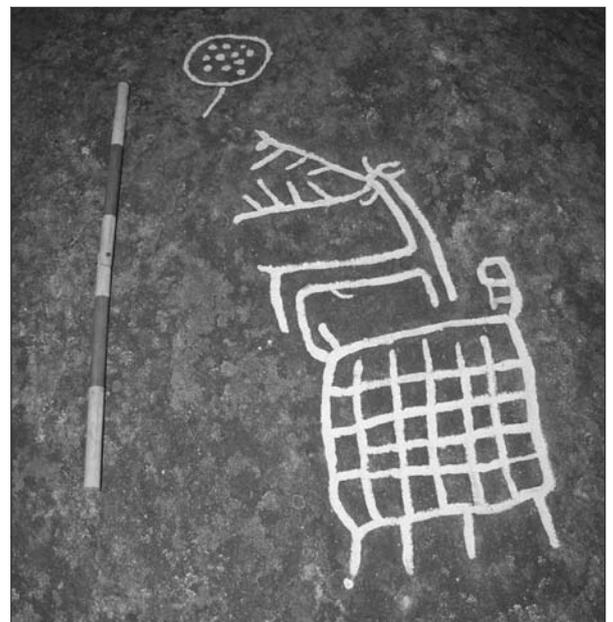
Se ha afirmado que la presencia de figuras humanas de personajes con armas, cazadores, ocasionalmente jinetes, configurando escenas de caza, de acoso a animales, de equitación, pueden intentar resaltar a personajes que han adquirido una posición de prestigio ante el grupo, a veces asociados a representaciones de armas metálicas que denotan, sin duda, un status que refleja la posición que ocupan en la sociedad a la que pertenecen, con lo que estaríamos ante una auténtica exaltación de determinadas élites de poder, en un momento cultural en el que se inicia el paulatino ascenso de las jefaturas y se producen inevitables cambios sociales, de enormes repercusiones en toda Europa. Porque es claro que en los petroglifos gallegos subyace un fuerte componente ideológico, vinculado a la existencia de un mundo espiritual alimentado por complejos mitos que intentarían dar explicación a fenómenos naturales para los que no existía una justificación racional. Y en ese mundo espiritual jugarían un papel de relevancia algunos contados individuos, destacados en el grupo, que desempeñarían un liderazgo y habrían adquirido un cierto grado de relevancia social, a los que el grupo habría otorgado



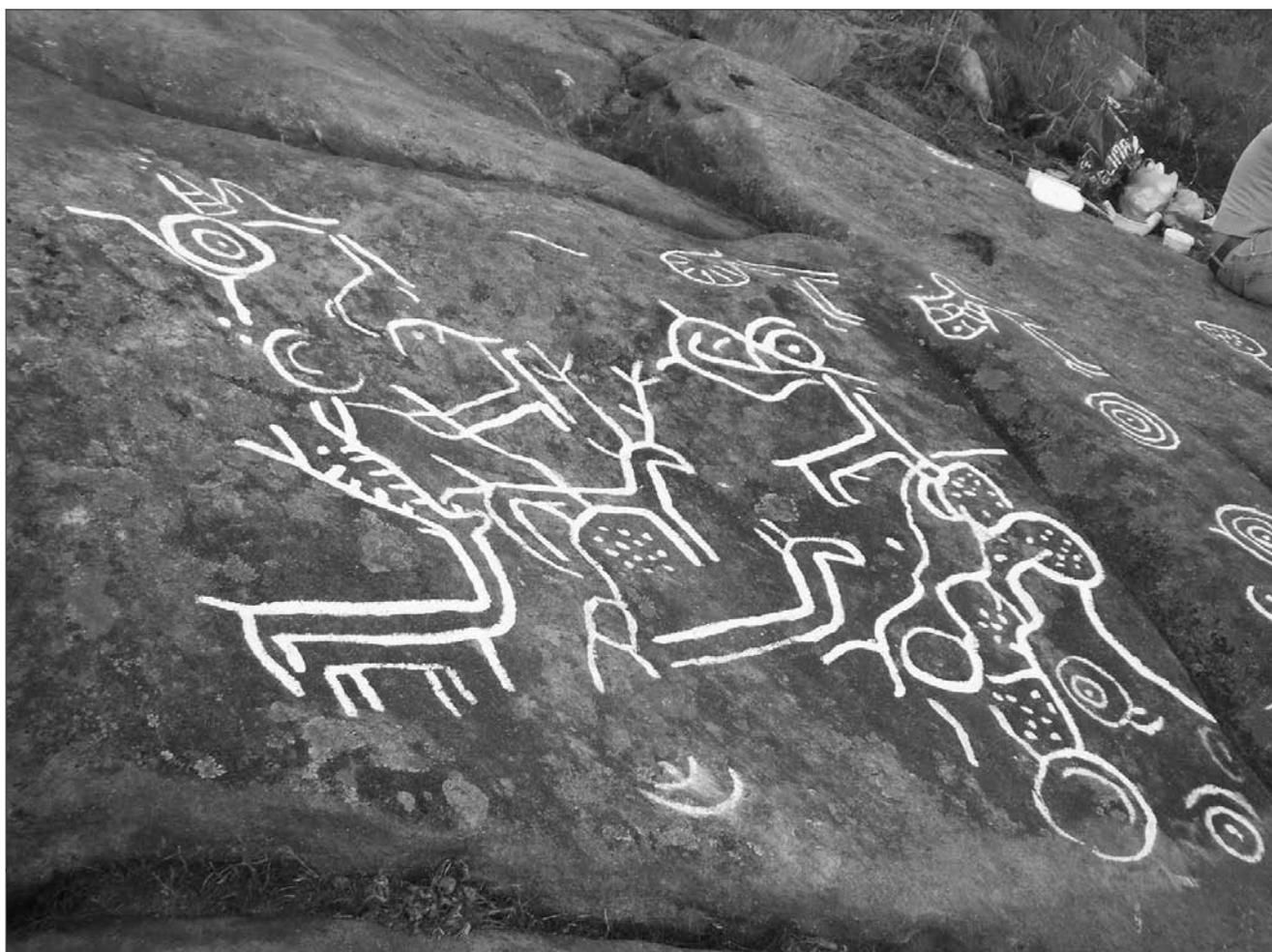
Lám. XV. Cérvidos con luz natural.



Lám. XVI. Cérvidos con luz artificial.



Lám. XVII. Los mismos cérvidos resaltados con tiza.



Lám. XVIII. Conjunto de ciervos y círculos.

el privilegio de ser mediadores entre el mundo de los vivos y el mundo de los espíritus y las divinidades que regían el universo. Y junto a ellos, estaría la minoría de poder, formada por un reducido grupo de privilegiados, destacados guerreros, que tendrían acceso a las armas metálicas y que realzarían su prestigio y poder practicando la caza, seguramente bajo estrictas reglas establecidas. Asistimos, así, al tránsito social que se aprecia entre el final del Calcolítico y la Edad del Bronce, es decir, desde las denominadas sociedades complejas a las sociedades de jefatura.

La presencia de motivos circulares entre los cérvidos podemos ponerla en relación con los discos solares de carácter sagrado que propicia el auxilio de las divinidades en la fecundación o en la caza.

Hay en el grupo dos bellos ejemplares de ciervos que llevan entre sus astas el disco solar, con tantos y tan

amplios antecedentes en las religiones del Mediterráneo y de toda Europa.

Creemos que todos los motivos de la escena en cuestión, que están realizados en trazos anchos y no muy profundos, pueden ser contemporáneos y fecharse en un momento de plenitud de la Edad del Bronce.

El antropomorfo parece portar un arma en sus manos, tal vez un arco con sus correspondientes flechas, con lo cual lo veríamos ante la manada de ciervos en pleno acoso para la caza.

Hay varios paralelismos de escenas semejantes en el arte rupestre gallego: Laxe das Lebres (Poyo), Pedra do Pinal (Cangas), Laxe dos Cebros (Fentáns), todos en Pontevedra, donde aparecen escenas de parecida composición en las que la manada de ciervos es acosada por el hombre, o en las que se efectúa el apareamiento cíclico.



Lám. XIX. La escena del antropomorfo y el cánido acosando a los cérvidos.

Debemos destacar que en esta escena de Cova da Bruxa hay un par de ciervos machos que destacan del resto, de forma especial el que aparece emitiendo el berrido-llamada, en el que se aprecia un espléndido conocimiento de la fauna por parte del artista. Dentro de su esquematismo, aparece en una postura muy realista y debemos asociarlo al reticulado que aparece a sus pies, interpretado en la guía de 1980 como una trampa de caza o una red hecha con cuerdas de fibra de corteza o similar, como fue habitual en la Edad del Bronce, donde el uso de las redes está bien documentado, tanto para la caza como para la pesca. También podría haberse interpretado como un entramado líneo que sirviese de cobertura a un pozo-trampa, en el que caería el animal. Sin embargo, en revisiones posteriores y a la vista de los trazos inferiores que podrían completar la figura con cuatro patas, tampoco descartamos que fuera un cérvido

más esquemático, formando con la figura situada inmediatamente situada arriba, una escena de apareamiento (véanse Láms. XV a XVII).

Hay múltiples paralelismos de trampas en el arte prehistórico: la Pasiega, la Cueva de la Griega de Segovia, en el Paleolítico; y en la Edad del Bronce de toda Europa, desde Escandinavia a Italia (Monte Bego) y el Occidente de Europa (Fontainebleau, Barranco de Duratón...), según los estudios de G. Savet.

Por otra parte, la estilística de los cérvidos de Cova da Bruxa es variada. Además de los tipos habituales en el arte rupestre gallego, realizados con trazos paralelos y cornamenta detallada, se aprecian nuevas formas de representación: la primera de ellas es un tipo de cérvido en el cual se graba el lomo del animal unido a la pata trasera y a la cabeza, de la que parte un trazo indicando la cornamenta con algunas bifurcaciones. Los cuartos

delanteros se adosan a la línea del cuello y la otra pata trasera se reduce a un trazo aislado, sin que exista indicación expresa de la panza.

En realidad, esta forma tan esquematizante de representar un animal no es totalmente nueva en el arte gallego, aunque sí escasa; la vemos en Laxe do Cuco (San Xurxo de Sacos, Pontevedra) y en Laxe das Rodas (Muros, La Coruña). Aunque no veamos este tipo en las clasificaciones generales que se han realizado, seguramente por tratarse de casos poco frecuentes, es necesario tenerlos en cuenta para matizar momentos diferentes y cambios de gusto estético, dentro de una etapa tan amplia como es la Edad del Bronce.

También apreciamos otra variante en los llamados “pecteniformes”, que a nuestro juicio son esquematizaciones de cuadrúpedos, en una etapa posterior, y que tampoco se han considerado en los estudios generales del arte rupestre gallego, a pesar de existir innumerables paralelismos en toda la Península Ibérica, expuestos por varios investigadores, desde Breuil hasta Acosta.

En Cova da Bruxa aparecen varias representaciones de este tipo en una roca marginal, vinculadas a antropomorfos cruciformes y a motivos circulares. La forma típica de grabarlos es un trazo horizontal que define el cuerpo, otro vertical que configura la cabeza (a veces con algún rasgo oblicuo que señala la cornamenta) y cuatro trazos adosados verticalmente y paralelos entre sí, que forman las extremidades.

Apreciamos en los cérvidos de Cova da Bruxa otra novedad más en la asociación de los animales con los motivos circulares: en todos los conjuntos rupestres estudiados con anterioridad en Galicia esta asociación de ciervos y círculos se suele producir por los cuartos traseros del animal. En la estación de Muros esta unión se produce siempre por la cornamenta o por la parte delantera. El círculo se coloca delante del ciervo, por su parte superior, o se integra en la cornamenta y se abstrae en forma de círculo radiado.

Una composición excepcional y muy llamativa es la que forman dos combinaciones circulares concéntricas y unidas entre sí por una “calle” a las que se une la figura de un ciervo por su parte izquierda (Lám. XX). Para observar esta composición es necesario contemplarla con los círculos en posición vertical, con todos los trazos aparentemente informes situados en el lado izquierdo; de esa forma dichas líneas cobran sentido. Representan la figura de un ciervo sexuado, que comparte con el círculo inferior parte de su trazo más externo, que se aplana para adaptarse al cuello del animal. La cabeza de



Lám. XX. Escena de los círculos asociados con ciervo, extraída del calco general.

ciervo sobrepasa unos 10 centímetros el círculo inferior y se observa una ligera desproporción en la figura. De esa forma, la cornamenta queda equiparada en altura a la siguiente combinación de círculos. El asta de la izquierda está indicada en su forma habitual, pero su parte superior se prolonga en un trazo irregular que circunda parte de la estructura circular y lleva adosado en su parte media tres círculos concéntricos de tamaño reducido. El asta de la derecha se geometriza y abstrae totalmente y pasa a formar parte de los dos últimos círculos de la combinación superior.

Existe una composición bastante parecida a esta en el petroglifo de “O Soutiño” (San Isidro, Pontevedra) –Campo Lameiro–. La idea debe ser muy similar, aunque en este caso el cérvido está trazado con un estilo más naturalista y tiene en la parte superior de la cornamenta dos círculos unidos por una “calle”.

Este motivo, de gran complejidad, hay que ponerlo en relación con las innumerables representaciones de círculos concéntricos que observamos en toda Europa durante la Edad del Bronce, tanto en el arte rupestre como en objetos muebles (cerámicos, metálicos, óseos...). Su reiteración parece indicar un especial gusto por el tema, por otra parte tan frecuente, en sus múltiples variantes, en todo el arte rupestre gallego. Las variadas interpretaciones que se han dado a los circuliformes, en general (mapas, cabañas, castros, altares, trampas de caza... etc.), no parecen satisfactorias por completo. A nuestro juicio es bastante más probable que estemos ante motivos de carácter sagrado o mágico, tal vez en relación con el ciclo solar. La observación de asociaciones, reiteraciones o añadidos, nos lleva a un planteamiento en el que habríamos de contemplar coincidencias astronómicas, matemáticas o cronológicas, que escapan a nuestro objetivo y, desde luego, a nuestros conocimientos reales de la sociedad de la Edad del Bronce y su vida espiritual.

Todos estos motivos pueden ser fechados como contemporáneos a la escena de los cérvidos, en plena Edad del Bronce.

De este grupo debemos destacar los círculos a los que se añaden prolongaciones inferiores, a modo de extremidades, que podemos interpretar como la representación de un ídolo, como los conocidos en los inicios de la Edad del Bronce, con perduraciones en el Bronce pleno (Véase Fig. 1, parte inferior a la izquierda). Los paralelismos son abundantes, dentro y fuera de la Península Ibérica: los Millares (Almería), Monte Bego (Italia), aunque a nuestro juicio el más claro parece el del ídolo de la Tombe del Petit Morin (Marna) que publicó Ornella Acanfora hace años. Si aceptamos, con reservas, este paralelismo, estaríamos ante una representación religiosa, que no desentonaría con el sentido del resto del conjunto, ni siquiera desde el punto de vista cronológico, puesto que suele admitirse una perduración de estas representaciones hasta muy avanzada la etapa en cuestión. En el último grupo, formado por el cérvido del panel vertical y los grabados que están a sus pies, se aprecia una mayor esquematización que en los anteriores. La abundancia de esquemas pecteniformes y de antropomorfos cruciformes puede ser, de hecho, un indicio de más avanzada cronología. El hecho de que todo el grupo se centre en una roca marginal, separada del resto del conjunto, podría servir de base para el establecimiento de una "estratigrafía horizontal", datando este grupo en un momento algo más posterior que el resto (excepto el cérvido del panel), ya en el Bronce final o en los inicios de la Edad

del Hierro. Los esquemas pecteniformes son, generalmente, esquematizaciones de animales, bastante claras en este caso. Los antropomorfos cruciformes (a los que se les pueden aplicar los paralelismos que establecemos para As Cruces y el Abrigo de las Cruces) pueden ser contemporáneos al resto de este grupo, puesto que no apreciamos un tipo de incisión diferente, más profunda o de trazo rectilíneo hacia el interior.

Ya durante el proceso de registro de los motivos representados en los paneles, intuimos un uso prolongado de la roca, desde un momento indefinido de la Edad del Bronce hasta época histórica. Se deduce, por un lado, por la existencia de los motivos característicos del arte rupestre gallego –combinaciones circulares y ciervos– y, por otro, por la presencia de cruces de tardía realización.

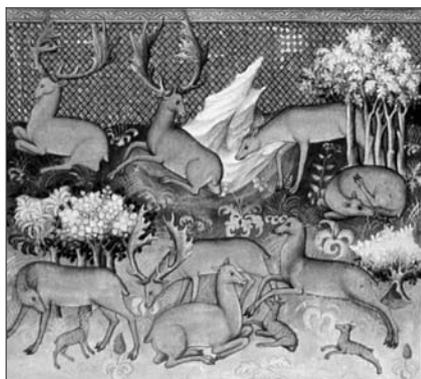
Así mismo, cabe pensar que durante la Edad del Bronce los grabados se fueron realizando en momentos diferentes, sin que se pueda concretar el tiempo de intervalo entre ellos, pero en todo caso, durante un período dilatado de tiempo. El principal argumento para esta propuesta son los diferentes estilos de representación de los cérvidos, que parecen agruparse en paneles diferenciados, con algunas incursiones de alguno de ellos, como es el caso de los pecteniformes, por paneles supuestamente más antiguos.

En el caso de las combinaciones circulares cabe destacar uno de los motivos desenterrados en los trabajos recientes, que, a diferencia de todos los demás que se apartan de las grietas, aprovecha una diaclasa que forma parte de la representación, convirtiéndola en su diámetro (Véase Fig. 1, círculos del extremo inferior). Se trata de un motivo circular que en la estación lusa de A Pedreira (Mondín de Basto, Tras-os-Montes) denominábamos "relojes de Dalí" por adaptarse a la superficie de los paneles y de las grietas, deformando su geometría.

También es interesante la adaptación de una compleja combinación de dos círculos, que se adosan a un cérvido previamente grabado, ya que el inferior se deforma en el área de contacto con el pecho y el superior se adapta al arco de la cornamenta e incorpora los candiles entre los dos círculos más exteriores.

Con respecto a los materiales recogidos en los procesos de limpieza de la campaña 2006, los restos de botellas, la etiqueta de una motosierra y una bujía, demuestran la acumulación de tierras en una fecha posterior a 1984, ya que cubrían parte de los paneles estudiados en la guía editada por esas fechas.

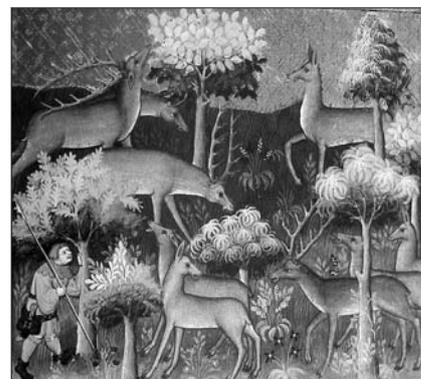
Los abundantes cuarzos recogidos en las grietas resultan ser muy adecuados para grabar, como se demostró



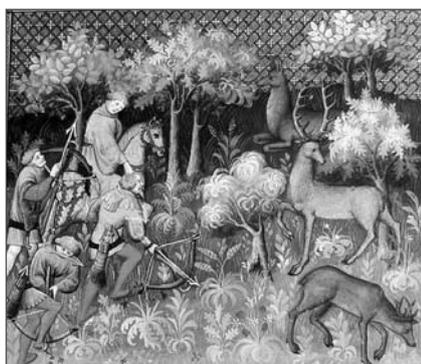
a



b



c



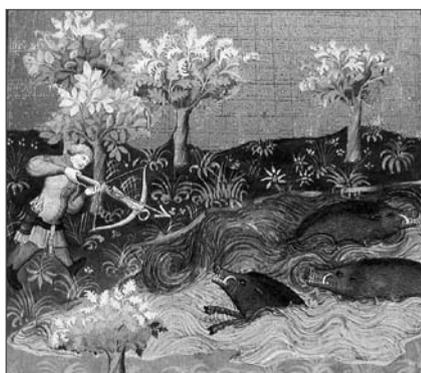
d



e



f



g



h



i

Lám. XXI a-i. Nueve escenas del “Libro de la Caza”, de Gastón de Febo.

en una simulación experimental con cuarzos semejantes recogidos en el entorno próximo, sin embargo los análisis con lupa binocular no evidencian marcas de uso claras.

Las labores de levantamiento de tierra en la campaña 2007, en toda la margen oeste de la estación rupestre de Cova da Bruxa, con el objetivo de desviar la esorrentía de agua y suavizar la inclinación de este espacio circundante, demostraron que aún no se alcanzó la topografía original del momento de los grabados, ya que se descubrieron otros nuevos en espacios enterrados de la piedra. Con seguridad estaban ya enterrados en los años ochenta.

Los nuevos grabados descubiertos son dos combinaciones circulares adosadas y rodeadas de un sistema reticular de líneas del estilo de otras muchas estaciones rupestres gallegas y muy frecuentes en las portuguesas (Véase Fig. 1, extremo inferior). Nos parece interesante su localización topográfica en esa parte enterrada, muy cerca de la combinación circular que incorpora una diaclasa en el motivo en lugar de utilizarla como límite del panel, que también debió quedar enterrada en fechas similares. La semejanza de este motivo circular, cuyo diámetro lo configura una diaclasa, con los de otras estaciones portuguesas, caso de la estación inédita de A Pedreira (Mondín de Basto, Tras-os-Montes) y su divergencia estilística con las demás combinaciones circulares de Cova da Bruxa, nos inclina a pensar que también en los motivos geométricos, igual que en los cérvidos, hay concepciones estilísticas diferenciadas.

Ante la aparición de una lasca de sílex con córtex en la cara dorsal, que denota su procedencia de un canto rodado, con una cara ventral muy patinada, hallada en la cota más inferior alcanzada en la extracción de tierras cerca del grabado de la figura humana que va a pie, parece evidente que alcanzamos, por lo menos en algunas zonas, la cota original de la ladera del monte, en el momento en que se hicieron los grabados.

Creemos que por la fuerte pendiente de la ladera una buena parte del material transportado y empleado para grabar debería comenzar a aparecer en el nivel inferior de tierras aún sin extraer en esta parte sur suroeste de la estación.

Sobre la cronología de transporte y probablemente de uso de esta lasca de sílex, si consideramos la propuesta de Arturo de Lombera y Carlos García Rellán de que puede tratarse de un sílex autóctono, por lo que cabría la posibilidad de un aporte antiguo y directamente relacionado con los grabados de la Edad del Bronce. En cambio, si tenemos en cuenta la propuesta manejada en

las síntesis de la prehistoria gallega de que los sílex de nuestras playas proceden del lastrado de barcos, habría que pensar que en algún momento de la Edad Moderna o Contemporánea antigua alguien transportó un sílex a Cova da Bruxa. Lo cierto es que hay cantos rodados de este tipo de sílex en las playas de A Porteliña y del Castillo, las dos en el entorno urbano de Muros.

En definitiva, el descubrimiento de más grabados en paneles muy inclinados y profundos de la roca aporta nuevos datos sobre el desarrollo evolutivo de los grabados en Cova da Bruxa y el hallazgo de la lasca de sílex nos anuncia que en el entorno de la estación en la ladera oeste, y sobre todo sur, es muy probable que se encuentren los restos del instrumental abandonado después de hacer los grabados.

La temática principal del conjunto de Cova da Bruxa es, evidentemente, la caza. Esta afirmación se basa, esencialmente, en la representación de manadas de ciervos, en distintas posturas y distribuidos por toda la superficie de la roca, y en la presencia estratégica de la figura humana, en una postura que no ofrece dudas, ya que portan objetos en las manos (armas de caza), y uno de ellos está acompañado por un perro, que parece colaborar en el ojeo y acoso de la manada, mientras el otro parece montar un caballo. La presencia de jinetes en el arte rupestre gallego no es nueva, pero no deja de plantear algunas cuestiones que todavía son objeto de discusión, como la cronología de la presencia del caballo de monta en el extremo noroccidental de la Península y, más compleja aún, los inicios de su utilización en actividades cinegéticas.

En todo el arte de los petroglifos gallegos hay escenas de equitación o doma de caballos que, teóricamente, parecerían ofrecer una pauta cronológica, que hasta hace no mucho creíamos relativamente fiable. Hoy ya no lo es tanto. La presencia de hombres montando a caballo con bridas, como vemos en Paredes, en Laxe dos Cabalos o en Chán de Carballeda, en Campo Lameiro, ponían de manifiesto una cronología avanzada para esas representaciones, ya que la utilización del caballo como montura es un fenómeno cultural que, en Europa, parecía propio de la etapa final de Campos de Urnas, generalizándose en el Hallstatt C (700-600 a. de J. C.) y que en la península Ibérica aparecía documentado por primera vez en el arte en el abrigo del Barranco de la Gasulla (Castellón), con una cronología que M. Almagro Gorbea situaba sólo a partir de un momento final del siglo VIII a. de J. C., difundándose después por otras zonas peninsulares, con las repercusiones lógicas de tal avance cultural.

Esta cronología para la introducción del caballo con bridas en el ámbito peninsular lo situaba en un momento posterior al Bronce Final III B (850-700 a. de J. C.), es decir, en la transición a la Edad del Hierro.

En Europa Central se documenta el mismo fenómeno un poco antes, hacia el Bronce Final II (1.150-950 a. de J. C.), con lo cual vemos una etapa de difusión hacia Occidente, de la mano de las penetraciones de las influencias hallstáticas, en una etapa inmediatamente posterior.

Esto, teóricamente, fecharía las representaciones de jinetes sobre caballos con bridas en el arte rupestre gallego en una etapa terminal de la Edad del Bronce del Noroeste, que en estos territorios se desarrolla al mismo tiempo que se efectúan las penetraciones de la influencia de los Campos de Urnas en el Noreste peninsular, es decir, a partir de una fecha posterior al Hallstatt C, si le diéramos prioridad a las representaciones orientales de la península, como parecía lógico, con lo que habría que pensar en unas fechas muy próximas a los inicios del mundo castreño gallego. Pero hoy ya no podemos estar tan seguros de esto. La reiterada presencia del caballo, salvaje y doméstico, en el ámbito peninsular desde, por lo menos, el Calcolítico final nos obliga a nuevos planteamientos. En los trabajos arqueológicos de yacimientos del Sureste español están apareciendo restos de caballo doméstico desde la década de los 80. Y en los yacimientos argáricos, el caballo aparece habitualmente como animal de consumo, se supone que muy valorado. Esto entraña la posibilidad de que el proceso de adaptación del caballo como animal de tiro y de montura no sea un fenómeno exclusivamente importando desde las estepas herbáceas pónticas y, por lo tanto, la cronología de las escenas de caballos con bridas sea distinta a la que hasta ahora hemos creído. Esto no quiere decir que haya que llevarla hasta el Paleolítico, como ha hecho la novelista Auel en su trilogía, pero tal vez sí que debamos pensar en unos momentos muy próximos a los inicios de la Edad del Bronce.

Estos datos arqueológicos se ven respaldados por el resultado de las recientes investigaciones genéticas desarrolladas por un amplio equipo de diversas universidades (Achilli et al., 2011) que ha secuenciado el genoma de 83 ejemplares de équido procedentes de Asia, Europa, Oriente Medio y América, en busca de una frontera cronológica que pudiera indicar cuándo los humanos fueron capaces de domesticar los caballos y utilizarlos para el trabajo y la monta. El resultado ha sido que, después de analizar el ADN mitocondrial, se han definido 18 perfiles genéticos, o halogrupos, diferentes en

la actualidad, procedentes todos de un ancestro común de hace entre 130.000 y 160.000 años.

El equipo de trabajo sugiere que durante el período de mayor frío del Paleolítico superior, la mayor parte de los caballos que subsistían en Eurasia, muchos de ellos inmortalizados por el arte rupestre, fueron incapaces de soportar el rigor climático del máximo glaciar del Würmiense y, entre 25.000 y 19.000 a. C., se extinguieron muchos linajes, mientras otros se desplazaron hasta áreas menos frías, como Ucrania y la Península Ibérica. En estas dos latitudes los humanos pudieron llegar a domesticar los caballos, en procesos independientes, aproximadamente entre 8000 y 7000 a. C., lo que retrasaría el momento de domesticación unos 4000 años con respecto a los datos que hasta ahora hemos manejado.

Lo más interesante de este trabajo es que la Península Ibérica aparece como uno de los dos posibles escenarios del proceso de domesticación, en fechas mucho más anteriores de lo que hasta ahora hemos supuesto, anulando la exclusividad que hasta el momento parecían mantener las estepas pónticas, así como el modelo teórico que hemos utilizado, prácticamente de forma exclusiva, desde las investigaciones de Stuard Piggott.

Además, habitualmente se relacionaba la utilización del caballo como montura con la aparición en el registro arqueológico de elementos de arnés, lo que parece un error metodológico, ya que esa afirmación pasa por alto la posibilidad de montar a pelo, o la existencia de arneses elaborados con materiales perecederos, como fibras, hueso o madera, que, por otra parte, sí que tienen evidencias arqueológicas en Europa.

Lo que sí parece cada vez más claro es que el caballo de montura se puede asociar a minorías hegemónicas de las edades del Bronce y del Hierro, en toda Europa, dado su elevado coste y mantenimiento, lo que plantea la posibilidad de interpretación de las escenas de caza de determinadas especies como una actividad propia de las minorías dominantes.

Las dos figuras humanas, una a pie y otra a caballo, están ocupando lugares estratégicos en áreas periféricas del soporte pétreo. Ambos comparten el hecho de ir armados (uno de ellos acompañado por un cánido, evidentemente doméstico) (Véase Lám. XII y XIX), que aporta su colaboración en la acción cinegética. Esta figura humana aparece de pie, junto a una depresión de la piedra que se nos presenta permanentemente llena de agua y que parece representar un pequeño curso de agua al que acudirían los ciervos para beber, suponiendo este hecho un momento de distracción de la manada que podrían

aprovechar sus potenciales captosres o cazadores. En otra zona del soporte lo que aprovechan los cazadores es el momento de apareamiento de los ciervos, como vemos en la zona noreste, en la que un gran ciervo macho monta a una cierva grabada con trazos reticulares. Incluso si aceptamos esta escena de apareamiento, podríamos deducir que la cacería se desarrolló en la temporada de otoño, en época de la berrea. En otros contextos, las escenas de caza se relacionan con el espacio funerario, como vemos en el megalito de Orca dos Juncais (Satão, Viseu, Portugal), decorado con una escena de caza en un espacio de inhumación colectiva.

Este tema de la caza, que parece ser el original del conjunto grabado, se continúa a través del tiempo, aunque con incorporaciones estilísticas en paneles diferentes.

Esta situación teórica podría permitirnos también la posibilidad de identificar las técnicas de caza utilizadas en ese período de la Edad del Bronce, a tenor de lo expresado en la representación: Son estas, esencialmente, técnicas de ojeo y acoso, aprovechando el momento en el que los ciervos están distraídos bebiendo en cauces de agua, así como la utilización de trampas, representadas en la iconografía de los grabados mediante trazos reticulares, cuadrados, rectangulares o, incluso, circulares, tal y como está documentado en épocas histórica, romana y medieval europeas, por lo que tendríamos que deducir que al menos una parte de los motivos geométricos tendrían que ser puestos en relación con las técnicas de caza, representando redes de distinta tipología.

En este sentido, podríamos deducir también que en la iconografía de los petroglifos se intentó representar el paisaje circundante: cauces de ríos y arroyos representados por grietas en las diaclasas, charcas o lagunas expresadas mediante representaciones circulares, en las que los círculos concéntricos podría estar simbolizando las ondas...etc. Sin embargo, no podemos descartar otras interpretaciones, ya que algunos de los motivos circulares de Cova da Bruxa podrían ser definidos como ídolos, atendiendo a su morfología, muy semejante a representaciones de ídolos en otros petroglifos y megalitos gallegos, así como en diversos conjuntos calcolíticos y del Bronce antiguo, en diversas partes de la Península, sobre todo en el sur y sureste.

Predominan en el petroglifo las manadas de ciervos, machos y hembras, agrupados en paneles que parecen tener sentido independiente y, por eso, presentan la posibilidad de interpretar cada uno de ellos como fruto de una elaboración en períodos distintos, aunque, con-

templados globalmente, tienen sentido como conjunto, puesto que configuran un todo iconográfico que comparte un soporte único. Es decir, tendríamos que aceptar que los distintos paneles fueron grabados en distintas épocas, pero en ellos predomina el tema prioritario de la caza. Esto no tiene por qué hacernos olvidar otras posibles líneas de interpretación, ya que es evidente que los conjuntos de grabados suelen reflejar también una fuerte carga simbólica, susceptibles de ser interpretadas desde las tesis chamánicas, mágicas o simbólico-religiosas, como parecen indicar las incorporaciones sacras medievales cristianas, con la incorporación de cruces que, en las tesis tradicionales se interpretaban como la "cristianización" de un antiguo lugar de cultos profanos. De hecho, en lo que se refiere a Cova da Bruxa, la tradición popular nos recuerda que en el sitio que hoy ocupan el conjunto rupestre fue enterrada una meiga y que en aquel lugar se celebraron en el pasado aquelarres en los que participaban las brujas y sus adictos. La toponimia del lugar aún hoy nos recuerda estos supuestos acontecimientos, o más bien, la memoria popular rememora unos hechos que, si no ocurrieron nunca, fueron al menos imaginados por los habitantes del entorno, tal vez porque la presencia de los grabados, incomprensibles hace unas décadas, requerían una explicación más cercana a lo mítico que a lo histórico.

Si consideramos el estilo de los ciervos representados, parece que el autor o autores eligieron un panel para cada ocasión representando un núcleo uniforme pero intercalando también motivos aislados en paneles anteriores. Si intentamos establecer un orden de ejecución de paneles cabría suponer que la escena más explícita es la relacionada con el hombre a pie acompañado de un perro y las demás redundan en la representación del ciervo, como si pretendiesen incrementar las piezas susceptibles de ser cazadas. En el extremo opuesto y al final de las incorporaciones estaría el área de los ciervos pecteniformes, situándose entre ambos la de los ciervos con cabeza arqueada y cerrada, y la de los ciervos con cornamentas circulares radiadas y los ciervos realizados con doble trazo paralelo igual que las que acompañan al hombre a pie, aunque con la cabeza diferenciada del cuello. A este último grupo estilístico corresponden tres ciervos emplazados cada uno de ellos en el centro de áreas del lado este y aislados, uno de ellos en el panel vertical del núcleo granítico del conjunto. Podría ser que a dos de ellos, situados, uno en el área del extremo noreste (el que está junto al reticulado), y otro situado en el área central junto a dos motivos circulares, se les

añadió en un momento posterior dichos elementos geométricos que anulaban su aislamiento, si tenemos en cuenta que la combinación circular, que denominamos bicicleta, se adapta a las líneas del ciervo, y por lo tanto también cabría deducir que fuera un añadido posterior el la cierva reticulada.

De entre las combinaciones circulares, aquellas en las que se aprecia unas extensiones rectangulares de doble trazo, en algunos casos reticulado, podrían ponerse en relación con las representaciones idolíformes y, en Cova da Bruxa, parecen ser motivos grabados con posterioridad a las figuras de ciervos, junto a ellos en algún caso, exentas en otros, formando todas ellas una unidad estilística.

De todas maneras, hablar de sucesión de estilos en un conjunto de estas características es siempre arriesgado, sobre todo si carecemos de la necesaria precisión cronológica que nos pudiera indicar los momentos de inicio y final del mismo.

XI. EL TEMA DE LA CAZA EN COVA DA BRUXA

La bibliografía sobre el tema de la caza en el arte rupestre gallego ya es extensa y contiene propuestas interesantes (Vázquez Rozas 1995 a y b, Santos Estévez 2005, entre otros). Aun así, parece importante insistir en que las escenas de este tipo habitualmente enumeradas, no lo son porque insistentemente lo digamos, sino porque a cada una de ellas le precede una interpretación. Si queremos ir más allá de una aceptación implícita, es preciso que el argumento, que conduce a su incorporación como tal, sea previamente explicado para que las premisas que se emplean puedan ser evaluadas, permitan crear una estructura jerárquica de los estilos de representación, para incluir los nuevos descubrimientos e implantar nuevas cautelas en el registro de campo.

En principio, la escena de caza por excelencia, en el arte rupestre gallego, es la de Laxe dos Carbalos (Peña y Rey 2001: 253), en la que están todos los componentes más significativos de la caza: los actores principales –el cazador y la presa– y la acción que la define –la agresión al animal. Todos ellos, además, tienen la peculiaridad de su clara identificación. En la estación de Outeiro Gordo (Peña y Rey 2001: 250) falta la variable humana, pero la obviedad de la acción hace que se sobreentienda. Monte das Cuñas sería un caso similar a este último, aunque el proyectil es una línea sin la punta definida (Peña 2005: 20).

Ocupan un segundo grado, cinco estaciones, al menos: Pedra das Ferraduras (Peña y Rey 2001: 259), Coto do Rapadoiro (Vázquez-Rozas 1995: 83 y Santos 1998: 80); Grupo IX de Laxe do Outeiro do Cogoludo. (García-Alén y Peña 1981: 25); Nabal de Martiño (Peña y Rey 2001: 254), y Cova da Bruxa. Los protagonistas están claros, pero la acción se deduce. La manifestación de la herida es excesivamente esquemática y secundaria. Los proyectiles clavados sobre el animal son trazos cortos sobre el dorso, desde su mitad hasta muy cerca del rabo. Su identificación exige una interpretación previa y su representación expresa. Ya no es un atributo en sí mismo sino que precisa un contexto y una lectura incluida en los protocolos del registro. La proximidad entre el cazador y la presa y su disposición –el animal delante y el cazador persiguiéndolo– arrojan la veracidad de la propuesta. Esta lectura sugiere una manera distinta de representar la acción y, por tanto, nuevas variables para identificar la escena.

Trazos cortos sobre el dorso de algún ciervo se encuentran en Laxe das Rodas, Grupo XXIX de Outeiro do Lombo da Costa (García-Alén y Peña 1981: 53), en el Grupo II de Parada (García-Alén y Peña 1981: 30), en Laxe das Lebres, Grupo VI (García-Alén y Peña 1981: 99), o en Laxe da Sartaña (Rey y Soto 1996: 217 y 219). Pero, a diferencia del grupo anterior, el contexto no ayuda a considerarlos proyectiles. El animal que se presupone herido no guarda relación directa con la figura humana. Se abre aquí la cuestión de hasta donde tiene cabida este atributo tan precario entre los recursos iconográficos que representan la acción. Es decir, ¿dónde ponemos el límite?; ¿aceptamos que es un proyectil cuando hay figura humana o vamos incluso más lejos y vemos escenas de caza en Laxe das Coutadas de Viación (Peña y Rey 2001: 242), O Corzo (Peña 2005: 18) o en Os Ballotes 1 (Peña 2005: 48), donde está el ciervo y el trazo pero sin figura humana. ¿Sobreentendemos al cazador como en Outeiro Gordo?

Podemos ampliar la lista de escenas de caza con 13 estaciones, al menos: Pedra da Boullosa (Peña y Rey 2001: 249), Chan da Carballeira (Peña y Rey 2001: 262), Grupo I del Coto das Sombriñas, según García-Alén y Peña (1981: 101) o Outeiro do Pío según Peña y Rey (2001: 247), Grupo I de Outeiro do Cogoludo (García-Alén y Peña 1981: 24) o Poza de Cogoludos (Peña 2005: 17), Pedra do Outeiro do Cribo (García-Alén y Peña 1981: 85), Pedra do Pinal do Rei (García-Alén y Peña 1981: 50), A Irena I (Peña 2005: 11), Laxe dos Bolos (Peña 2005: 30) Pedra do cazador (Costas et alii 1995: 46), Pedra Xestosa

(Rodríguez-Rellán *et alii* 2010: 98), Outeiro do Lombo da Costa, Grupo XXXV (García-Alén y Peña 1981: 53), Monte do Río Angueira (Fábregas *et alii* 2011: 34), A Breia (Portugal) (Información inédita proporcionada por Queiroga Reimao). Todas ellas incluyen figura humana y ciervos, una asociación que lleva implícita la idea de la caza. Pero ningún animal está herido. Puede que el estilo esquemático de las cinco estaciones finales dificulte la lectura o que este pequeño trazo ya no sea un recurso iconográfico, pero en las ocho primeras cabe también preguntarse si realmente no hubo trazos o no fueron contemplados. Pudieron erosionarse o se desfiguraron al mezclarse dentro de un nuevo grabado. También podemos suponer que la acción está pendiente de ser ejecutada y el anuncio es el arma que porta la figura humana. Tal vez la acción de herir a un animal no esté siempre porque es otro el momento o el quehacer de la caza que se está representando. Puede que escenifiquen un instante del rececho, cuando está sucediendo el acoso o cuando el animal ya está abatido y da comienzo el despiece. Puede también que prefieran narrar situaciones de cómo transcurrió el rastreo o dónde sucede la acción o en qué periodo del año se desarrolló.

Dentro de esta enumeración de escenas, queda un escalón final, el de incluir cualquier panel con un ciervo dentro de las escenas de caza. De su interés cinegético no hay duda, sobre todo en el arte rupestre gallego, donde es la única presa. Así pues, siempre que se representa un ciervo se hace alusión a la caza. En los tratados de caza se destinan muchos párrafos a la naturaleza del ciervo o de cualquier animal con interés cinegético. Nos describen sus costumbres en cada época del año, todo su ciclo vital. Como varía su aspecto, como le cambia la freza o cuales son sus querencias. La observación minuciosa de todo ello cobra valor en la estrategia de caza.

Definidas las variables que aparentan ser esenciales en una escena de caza y observadas las maneras en que estas se combinan, obtenemos una escala para jerarquizar los casos. Una vez definido el orden que cada una de ellas ocupa, podemos ir por las ramas y complicar la lectura, diversificar variables y pluralizar el análisis. Podremos hablar de la caza y no tan sólo de escenas. Crear una perspectiva desde su mera alusión o referencia parcial con el ciervo o la figura humana que se sospecha que caza, como elementos únicos, hasta formas manifiestas de la escena que se plasma.

Entre los protagonistas de la caza, en el esquema final, concluimos que es el ciervo el actor más necesario. Es la figura constante y es el eje de la lectura

e interpretación. No existe escena de caza si él no está representado y cabe pensar que lo es siempre que él aparece. En cambio la figura humana puede sobreentenderse y su presencia sin ciervo ofrece otras muchas opciones de lectura. La acción crea la escena, ella define los grados donde cada estación se emplaza. Entre el primer tramo y el último varía el grado de obviedad y la interpretación requerida. La combinación de ambos da matices a la escala. Cuanto mayor sea el ingrediente de lectura menor será su obviedad y a la inversa. Se sitúan a la cabeza las escenas que refieren la matanza del venado y dentro de ellas los grados los define el naturalismo del proyectil y el contexto. En el otro extremo se encuentran los ciervos en los que no se incluye ninguna acción aparente. Y en el medio de ambos tramos están aquellas escenas en que se elige otra acción, y que para poder definir las es preciso recurrir a fuentes de inspiración que ayuden en la lectura.

Ciervo	Figura humana	Herida	Nº casos
•	•	••••	1
•		••••	1
•		•••	1
•	•	••	5
•	•	•?	4
•		•?	3
•	•		13
•			Indefinido

Sea cual sea el estadio de aceptación de una escena o de una alusión a la caza, está claro que es preciso ir añadiendo propuestas para darles contenido a tantos paneles con ciervos. Haremos una lectura orientada por el paralelo etnográfico que representan los libros de montería, en este caso en concreto con el de Gastón de Febo, “El Libro de la Caza”, de 1387, un tratado sobre caza. Su escrito y las miniaturas que lo ilustran son, al fin y al cabo, dos formatos de la escenificación de la caza (Lám. XXI,a-i).

¿Por qué el ciervo y no otro animal? Gastón de Febo, en el siglo XIII (Gastón 1994: 308), considera la caza mayor del ciervo, “la más hermosa cacería a la que uno pueda dedicarse”. “Es bello y placentero animal”, dice. “Es bastante común, es ágil, es fuerte y maravillosamente prudente. Es el que más resabios y ardidés usa para proteger su vida. Es hermoso rastrearlo, apartarlo y perseguirlo, sea en agua, sea en tierra, y es hermoso

encarnar en él a los perros, desollarlo y trocearlo bien y asignar los derechos”.

En su tratado de caza la presa no es cualquier ciervo. Los jóvenes no se deben perseguir. Se puede cazar “un diez puntas” y por supuesto, no se debe dejar marchar el gran venado, “el que es cuajado y viejo, que ya pasó de diez puntas, que ya es todo lo grande que puede ser un venado. Su captura representa la culminación de la cacería” (Gastón 1994: 368 y 372).

La hermosura de una cornamenta define la categoría del ciervo. Un buen montero debe saber describirla para que la partida de caza sepa qué debe buscar. “Una cornamenta bien nacida es una cornamenta arreglada, bien dispuesta –con puntas a igual distancia unas de otras– bien rameada, abultada, retoñada o candilada de arriba abajo, bien poblada. Suficientemente alta y abierta y con la proporción adecuada. En la posición contraria esta la cornamenta contrahecha, con un número desigual de candiles en las astas o su orientación irregular, porque tengan dobles rosetas u otra particularidad” (Gastón 1994: 307 y 372).

Puede que algo de todo ello esté comprendido en Laxe dos Carballos o en Monte das Cuñas, una cacería plena, la de un venado grande y viejo, con una hermosa cornamenta, cuando tiene toda su grasa y es fiero. Pero ¿qué pasa en Outeiro Gordo?; ¿se trata de una cacería en el “tiempo del desmogue, cuando han perdido sus cuernas, a partir del mes de marzo”? (Gastón Febo 1287: 306) ¿o es una manada de ciervas como también se ha supuesto? (Vázquez Rozas 1995: 84)

El momento preferido de las escenas de caza parece el final del verano, cuando el ciervo está en su plenitud física, cuando es el apareo, cuando la manada es mixta. Casi invariablemente las escenas se producen en el medio de una manada en la que hay ciervos y ciervas. Donde la disposición de algunas figuras puede permitir incluso hablar de un cierto cortejo –un ciervo detrás de una cierva, e incluso un olisqueo–. También se ha podido hablar de escenas de acoplamiento con un ciervo y una cierva unidos por los extremos de sus patas y por una diagonal fálica o un ciervo sobre el dorso de una cierva. También se señalaron ciervos con el gesto de la brama, aunque en este caso la identificación es compleja, ya que los venados berrean de diferentes maneras según sea su edad, que estén o no en el lugar apartado y que hayan oído o no latir a los perros. “Los jóvenes muy encendidos y que han oído latir poco a los perros berrean alto, con la boca muy abierta y, frecuentemente, con la cabeza levantada. Los venados mayores y más viejos y

astutos berrean gravemente y más fuerte; con la cabeza horizontal, bramando y roncando en lo hondo de las gargantas, cuando se sienten seguros; o con la cabeza gacha y el hocico hacia tierra, cuando han oído a los perros” (Gastón 1994: 378-379)..

Puede que también nos cuenten algunos de los ardidés, ya que estos le dan mérito y son uno de los atractivos para la caza del ciervo y conviene conocerlos si se les quiere dar caza. Puede que en algunas de las escenas, como en el panel de Os Ballotes, o en el de O Corzo, se nos refiera el ardid de un venado viejo, cuando se le está cazando, que si tiene un venado compañero, lo utiliza para desviar el rastro y que se vayan tras él. Puede que en un buen número de escenas –en Laxe dos Carballos, en Pedra das Ferraduras, en Nabal de Martinho, en Laxe da Sartaña, en Coto das Sombriñas, en Pedra de Outeiro do Cribo, en Pedra Xestosa o en Monte do Río Angueira– “tengamos a un gran venado que se mezcla en una manada para camuflar su rastro, huir con ellos un tiempo, y después de algún ardid, separarse y conseguir que los perseguidores tomen el rastro de las otras piezas” (Gastón 1994: 308).

Podríamos pensar también, que en alguna escena se narra su persecución por el agua, “donde entra a refrescarse, cuando está acalorado y para confundir el rastro recorriendo el cauce arriba y abajo, según convenga, sin tocar ninguna orilla; o para dejarse cazar cuando se encuentra agotado” (Gastón 1994: 309). Siempre fue muy sugerente la interpretación de las combinaciones circulares como una alegoría del agua, donde el animal se refugia o donde se le sorprende a él o a una manada, en una cacería al aguardo, cerca de un abrevadero. Son muchas las escenas, que aquí tendrían cabida: Coto do Rapadoiro, Laxe do Outeiro do Cogoludo, Cova da Bruxa, Laxe das Rodas, de Cotobade, Laxe das Coutadas de Viación, Coto das Sombriñas, Pedra Boullosa, Pedra do Pinal do Rei, A Irena, Laxe dos Bolos o A Breia.

Nos preguntamos si en muchos casos no representan veredas, los caminos que frecuentan, en donde aguardan para su caza. No es esta una idea nueva. Se ha hablado de la localización de las estaciones grabadas en los rellanos más altos del monte donde se practica la caza (Vázquez-Rozas 1995: 95) o la orientación de los planos de la roca siguiendo el trazado de un sendero y la disposición de los ciervos en su misma dirección o la contribución de grietas a esa línea del suelo (Rey y Soto 1996). Pudiera haber incluso alguna alusión al bosque, una escena de rececho en uno de sus comederos. No sería la primera vez que una combinación

circular se sugiere como un árbol (Van Hoeh 2003: 85). Un conjunto sería un bosque y un ciervo adosado a un círculo o parcialmente introducido podría estar ramoneando.

Concordamos con Vázquez Rozas, que en Pedra das Ferraduras hay dos maneras de narrar la caza. En una varios animales se abaten, varias ciervas y un gran ciervo. En la otra nos cuentan un momento del rececho, el seguimiento de un rastro. Sorprende el paralelismo entre un texto sobre caza que nos hable del rastreo con la imagen de este grabado: “Un venado grande y viejo señala mejor pezuña, mejor talón, y mejor menudillo y más grueso y más ancho de lo que haría un venado joven o una cierva” (Gastón 1994: 367). “Se sabe a través de su trocha, si el venado está forzando la marcha porque sus uñas se clavan abiertas por donde pisa. Si va tranquilamente, sus uñas están muy juntas” (Gastón 1994: 382). “Y cuando acontece que un venado tiene una uña más larga que otra, suele huir mal y debe haber sido poco cazado” (Gastón Febo 1287: 377).

Llegados a la matanza, en los grabados rupestres distinguimos al animal herido con venablos o con flechas, eso según la longitud de los trazos que hay sobre el animal y el número de los que porta la figura humana. Pero también cabe la posibilidad de otras artes de caza, de la captura con red u otro tipo de trampa. La forma de expresión, ya no es la de un ciervo herido, sino la de uno atrapado. Las combinaciones circulares, junto con los reticulados, tienen de nuevo cabida. Su interpretación como red la hace posible el contexto dentro del panel y los paralelos en las artes de caza narradas y representadas, en las que observamos el uso de redes circulares y rectangulares, como por ejemplo, en el panel principal de Cova da Bruxa. Gastón Febo (1984: 436) aconseja que estén en varias piezas, para transportarlas y tenderlas mejor y porque además los animales no siempre huyen por los mismos lugares.

El punto final de la caza, al parecer, no es la matanza sino el despiece. Al despiece se destina un texto que considera los pasos y entre las ilustraciones también merece su imagen (Lám. XXI i) “...Y cuando se haya capturado el venado, el criado y todos los demás participantes en la montería deberán tañer el toque de alalí y se deberá desollar y descuartizar al animal de la siguiente manera: primero, cuando se ha rematado el venado y se le quiere desollar se le debe poner la cabeza contra el suelo y girar todo el cuerpo sobre la cabeza, patas arriba y con el vientre al aire (...)” (Gastón 1994: 384). Parece que estamos viendo lo que está grabado en Laxe

da Sartaña, con un gran vendado vuelto, muy cerca de la figura humana.

Vemos que el texto e ilustraciones de un tratado de caza son ricos en sugerencias para analizar la presa y las acciones, pero también ofrece referencias para quién la ejecuta, los cazadores y perros. Según la acción representada, varía el número: un cazador y un perro para ir al rececho y un grupo amplio de ambos para realizar una batida. Puede que su distribución no sea exclusivamente estilística o simbólica (Santos 1998) y tampoco su orientación (Fábregas *et alii* 2011) y puede que ninguna de ambas sea constante, haría falta algo más que unos ejemplos y complicar el análisis con los componentes de la escena. Los cazadores y perros suelen tener asignado cada uno un recorrido, separados unos de otros, sin estorbarse (Gastón 1994: 380). Está el que dirige la caza, el que deberá decir donde han de ir los relevos, los lebreles y los espantas, antes de comenzar el acoso (Gastón 1994: 380). Dos o tres hombres a caballo, a quienes debe llamarse concertadores, a la entrada de los puntos de relevo, al final de las primeras traíllas, para que si viniera un venado y quisiera encamarse lejos del lugar donde están los lebreles, los que están a caballo puedan vocearle y ojarlo hacia los lebreles, que hostiguen y cansen al venado y que los lebreles pesados o de agarre puedan reducirlo (Gastón 1994: 395 y 396). Los hombres que sirven como espantas deben hablarse entre ellos en voz alta unos a otros en cuanto estén apostados, pero sin reunirse y quedándose cada uno en su puesto (Gastón 1994: 397). A veces la figura humana queda en un plano oculto del panel y va detrás de los ciervos, como si estuviera al rececho acompañado de un perro (como vemos en Cova da Bruxa); en otras, como en Pedra Xestosa, el cazador se enfrenta al venado de mayores proporciones y con la cornamenta más bella. Cazadores a pie y a caballo, sólo a pie o solo a caballo, repartidos o concentrados en la escena, rodeando o entremezclados con los ciervos..., hiriendo, acosando, enfrentándose..., muchas cosas se nos escapan de lo que pasa en concreto. Es difícil sobre todo identificar a los perros, aunque a veces se han propuesto por su posición en la escena (Eiroa y Rey 1984: 63), (Vázquez Rozas 1998: 60) o (Rodríguez-Rellán *et alii* 2010: 85) Podríamos pensar en un sabueso que ayuda a seguir el rastro en Cova da Bruxa, o hablar de perros de presa en Pedra Xestosa.

Queda aún el componente simbólico, como un elemento más de la caza que se está representando. Parece haber bastante acuerdo en que no estamos ante escenas cotidianas (Santos 2005, Vázquez Rozas 1995 a y b, entre

otros autores), y en que no representan el sustento de las sociedades que graban las figuras sobre las rocas. Se narra caza mayor, que es la que tiene más nobleza. Es como un entrenamiento bélico. El guerrero se entrena y perfecciona cazando. Un hecho de caza memorable es registrado en las crónicas como una proeza de guerra (Erias 1992: 319).

Parece claro, así mismo, que desde el periodo calcolítico hasta época medieval es un tema vinculado con el mundo funerario. Conocemos imágenes sepulcrales en sarcófagos de la Edad media, con una doble función, como una forma de dejar memoria de las virtudes del caballero y como un curriculum mortis que favorezca una muerte perfecta, como un mensaje a Dios ante el juicio final (Erias 1992: 325). También en un ambiente dolménico se identificó una escena de caza pintada (Vázquez Rozas 1998: 60). Y más de la mitad de los ídolos cilíndricos representados en los petroglifos, un elemento que normalmente aparece en contextos funerarios calcolíticos, se asocian a escenas de caza. Acompañan al ciervo que está a punto de morir (Vázquez Rozas 1998: 58-61). Ante una relación tan directa entre el cilindro y el ciervo, se han propuesto como ídolos dibujos un tanto extraños y bastante controvertidos en otras escenas de caza (Santos 2005: 84). El contexto contribuye a hablar de ellos, pero no es la única dirección del análisis. Ha de contemplarse el estilo en el corpus iconográfico. Tienta hablar de idoliformes en otras escenas de caza, así lo vemos en Cova da Bruxa, por ejemplo; donde determinadas combinaciones circulares con una prolongación rectangular anima a considerarlos como tales, pero se intercalan en diferentes espacios de las escenas y no necesariamente adosados a un ciervo.

La idea del más allá está directamente asociada a la figura del ciervo, un signo de fertilidad, Con connotaciones cíclicas y rejuvenecedoras, de muerte y resurrección. Morir para fecundar y renacer otra vez. La cuerna que pierde al final del invierno y que recupera en verano, más grande cada año Este carácter cíclico y rejuvenecedor se relaciona con la vida después de la muerte, con un viaje de ida y vuelta al mundo de los muertos (Vázquez Rozas 1998: 60).

La asociación de un ciervo a un círculo o una combinación circular en el extremo posterior del lomo o la cola pudo responder a contenidos de tipo religioso (Vázquez Rozas 1998: 61), a la naturaleza solar de un animal sicopompo que acompaña y protege en el más allá. De nuevo la lectura de una combinación circular, que al ser un motivo geométrico no es fácil saber lo que se quiere

representar, ya sea un contenido natural –la red, el agua o el sol– o abstracto –el paso del tiempo, por ejemplo– (Vázquez-Rozas 1995: 96). Puede que unas veces fuera la imagen de una trampa y otras la de un abrevadero, pero también cabe pensar en varios significados juntos, en un único motivo y en una única escena, un valor polivalente. Otro problema añadido es el permanente e irresoluble debate de la contemporaneidad entre ellos y los ciervos o de todos los componentes que articulan una escena (Van Hoek 2003; Fredell 2010), pero eso no obstaculiza el estudio en el que todos forman parte, ya que en algún momento formaron entre sí una misma narración, o en todo caso las incorporaciones sucesivas, como queremos ver en Cova da Bruxa, se recrean y añaden figuraciones nuevas al tema que están observando.

XII. CONCLUSIONES GENERALES

Tras la primera publicación en la “Guía de los petroglifos de Muros”, de 1984, de los conjuntos de Laxe das Rodas y Cova da Bruxa, el desarrollo de los proyectos de investigación entre 2006 y 2009, destinados al acondicionamiento del entorno de ambas estaciones, permitió desarrollar un amplio trabajo arqueológico en el que se profundizó en el estudio integral de las dos estaciones rupestres más importantes de la comarca de Muros. Los trabajos incluyeron la limpieza del entorno de ambas estaciones, la limpieza de los paneles grabados, la excavación arqueológica de las zonas circundantes y la elaboración de nuevos calcos y frotados, así como una exhaustiva documentación fotográfica, diurna y nocturna, con luz artificial.

Este trabajo permitió el descubrimiento de nuevas figuras grabadas, que hasta entonces habían permanecido cubiertas por la acumulación de tierra y vegetación y un conocimiento mucho más detallado de los conjuntos, que obligaba, en cierto modo, a una lectura más pormenorizada de los conjuntos grabados y a una reinterpretación de los mismos.

Tras varios años de trabajo, las conclusiones a las que llegamos son mucho más amplias que las que pudimos redactar hace más de dos décadas, puesto que los datos que manejábamos proporcionaba mucha más información de la que entonces pudimos manejar, a la que debíamos añadir la información obtenida por otros investigadores tras el estudio de otros conjuntos de grabados estudiados en los últimos años en diversas localidades de Galicia. Naturalmente, todos estos factores habían hecho cambiar sustancialmente nuestra

percepción sobre estos importantes conjuntos del entorno de Muros.

Es evidente que en lo que se refiere a la interpretación del arte expresado en los petroglifos gallegos nos encontramos ante el dilema de su carácter críptico. Sabemos que no se grabaron caprichosamente y que, por lo tanto, quieren expresar algo, pero somos conscientes de la dificultad que entraña penetrar en la mentalidad de sus autores, de los que nos separan más de tres milenios. Por eso somos conscientes que una de las obligaciones de quienes nos dedicamos a su estudio es la de generar argumentos que puedan contribuir a descifrar los mensajes que puedan contener o el trasfondo ideológico que los justifica. Posiblemente partiendo de lo lineal y evolucionando hacia lo figurativo, los petroglifos de Laxe das Rodas y Cova da Bruxa parecen querernos transmitir un mundo ideológico que nos parece que tiene mucho que ver con las creencias y mitos de aquel pasado, pero posiblemente también con aspectos de la vida cotidiana y del orden social de sus autores. Por eso hemos hecho referencia al posible simbolismo de círculos, laberintos y figuras de animales, pero también a la caza, como un tema repetitivo en los conjuntos grabados y muy especialmente en Cova da Bruxa, un tema que, no obstante, tampoco está exento de una fuerte carga simbólica. El reflejo del paisaje, que parece estar igualmente representado a través de símbolos abstractos, como círculos, grietas u oquedades, enmarca los conjuntos en un escenario idealizado en el que animales y seres humanos adquieren un especial protagonismo, cargado de alusiones a un complejo mundo de mitos, creencias, costumbres ancestrales y rituales hasta ahora desconocidos.

Somos conscientes de las dificultades que entraña la interpretación de estas manifestaciones artísticas, mucho más cuando vemos la incapacidad de distinguir entre un arte meramente instrumental y otro trascendental, es decir, entre unas manifestaciones funcionales, destinadas a desempeñar un papel práctico, y otras de “naturaleza y contenido puramente simbólicos”, en palabras de A. F. Harding (2000, p. 336). Parece claro que estas, manifestaciones artísticas gallegas, inmersas en el paisaje, pudieron desempeñarse en ocasiones un papel funcional, como elementos de señalización o de referencia, pero es igualmente evidente que en otras ocasiones, seguramente las más frecuentes, desempeñaron un papel estrictamente simbólico, cargado de contenidos ideológicos, tanto en lo religioso como en lo social. Y lamentablemente, para los investigadores es prácticamente imposible separar ambos contenidos,

toda vez que es difícil definir hasta dónde llega lo funcional y hasta dónde lo simbólico.

Pese a las muchas y buenas ideas que en los últimos años ha aportado las denominadas “teorías de alcance medio”, como la “arqueología del paisaje”, orientando nuestras interpretaciones hacia aspectos que hasta hace poco habíamos dejado de lado, hay una tendencia generalizada hacia las interpretaciones simbólicas, pese al carácter intuitivo de muchas de ellas. Es cierto que muchas de las estaciones parecen tener una relación justificada con el entorno en el que se encuentran, ya sea debido a la importancia social del mismo, ya sea por cuestiones meramente económicas (zona de captación de recursos, de caza, de tránsito, de control del territorio...etc.), pero también es cierto que una buena parte de las figuras grabadas desempeñan un papel simbólico.

Hemos dicho que el tema principal de los paneles grabados de Cova da Bruxa es la caza. La caza es una actividad económica, que proporciona alimento al grupo que la practica, pero también es una actividad cargada de simbolismo que en ocasiones se convierte en un auténtico rito de paso para el joven cazador que obtiene una presa importante, que se impregna de la sangre del animal abatido y que, con ese acto, se convierte en un adulto más al servicio del grupo. La caza puede interpretarse incluso con una actividad sustitutiva del combate bélico, donde el cazador evidencia su capacidad para el manejo de las armas, su agilidad dominando las adversidades del paisaje, incluso su arrojo enfrentándose a piezas peligrosas.

Cova da Bruxa se nos presenta como un palimpsesto en el que, a lo largo de un amplio período, se han grabado referencias simbólicas a esta actividad, entendida no sólo como una simple acción habitual, sino como una actividad cargada de insinuaciones sociales e ideológicas que debían ser significativas, incluso sustanciales, para el grupo que las perpetuó. Sin embargo, es claro que son posibles otras propuestas interpretativas, ya que nos hallamos ante evidencias que pueden generar múltiples argumentos que en modo alguno deben desdeñarse.

En este sentido, los dos conjuntos estudiados, Laxe das Rodas y Cova da Bruxa, se nos revelan como conjuntos de un fuerte contenido, ya sea este instrumental o simbólico, lo que las hace acreedoras de un esfuerzo social orientado hacia su conservación, mantenimiento y protección. Lamentablemente, ambas han sufrido agresiones durante los dos últimos años, seguramente debido más a la ignorancia que a la mala fe. Tenemos la esperanza de que su reciente acondicionamiento para

las visitas, así como la divulgación de su trascendencia, contribuya a crear una conciencia social más acorde con el valor histórico que estas manifestaciones tienen, como evidencias de un pasado colectivo que merece conservarse, como memoria histórica que lo que fuimos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ROMERO, F. (1981): "El Calendario ritual del Laxe das Rodas (Louro, Muros)". *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos*. Santiago de Compostela: 32-45.
- ACHILLI, A. *et al.*, (2011): "Mitochondrial genomes from modern horses reveal the major haplogroups that underwent domestication", *PNAS, Early Edition*, (edición on line), pp. 1-6, 2011.
- BRADLEY, R., CRIADO BOADO, F., FÁBREGAS VALCARCE, R. (1993): "Petroglifos en el paisaje: Nuevas perspectivas sobre el arte rupestre gallego". *Minius*. 2-3: 17-28.
- BRADLEY, R., CRIADO BOADO, F. FÁBREGAS VALCARCE, R. (1995): "Arte rupestre y paisaje prehistórico en Galicia. Resultados del trabajo de campo entre 1992 y 1994", *Castrelos*. 1994-95: 67-95.
- COSTAS GOBERNA, F. J., (1997): "Aproximación a las representaciones de cuadrúpedos en el grupo galaico de arte rupestre". Los motivos de fauna y armas en los grabados prehistóricos del continente europeo: 53-84.
- COSTAS GOBERNA, F. J., FERNÁNDEZ PINTOS, J., GOBERNA PEÑA, J. L. (1994): "Diseños cuadrangulares ajedrezados en los petroglifos del noroeste de la Península Ibérica". III Colóquio Galaico-Minhoto. VI: 541-565.
- COSTAS GOBERNA, F. J., HIDALGO CUÑARRO, X. M., PEÑA SANTOS, A. de la (1997): Los Motivos de fauna y armas en los grabados prehistóricos del continente europeo. Asociación Arqueológica Viguesa
- (1999): "O Grupo galaico de arte rupestre prehistórico: repertorio temático". 5000 anos de arte moderna: arte rupestre prehistórica e arte contemporánea galega: 21-34. (exposición)
- COSTAS GOBERNA, F.J., HIDALGO CUÑARRO, X.M., NOVOA ÁLVAREZ, P. E.; DE LA PEÑA SANTOS, A. (1997): "Aproximación a las representaciones de cuadrúpedos en el Grupo Galaico de Arte Rupestre". *Los motivos de fauna y armas en los grabados prehistóricos del continente europeo*: 55-75.
- COSTAS GOBERNA, F. J., ALBO MORÁN, J. M., FERREIRA PRIEGUE, F. (1988) "El petroglifo del Monte Tetón en Tebra (Tomiño). Levantamiento de calcos y fotografía" *Castrelos*: 27-49.
- COSTAS GOBERNA, F.J.; MARTÍNEZ TAMUXE, J.; NOVOA ÁLVAREZ, P. y PEÑA SANTOS, A. (1996): Las representaciones de figura humana y fauna en los grabados rupestres del Baixo Miño y Costa Sur de Galicia. *Castrelos* 7-8 (1994-95): 31-60.
- CRIADO BOADO, F. (1999) "Del terreno al espacio, planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje". GIAP-USC.
- ERIAS MARTÍNEZ, A. (1992): La eterna caza del jabalí. *Anuario brigantino*. 22: 317-378.
- EIROA GARCÍA, J.J. y REY CASTIÑEIRAS, J. (1984): "Guía de los petroglifos de Muros", Santiago de Compostela.
- FÁBREGAS VALCARCE, R. (2001): "Los Petroglifos y su contexto, un ejemplo de la Galicia meridional". Instituto de Estudios Vigueses, Fundación Provigo e a súa Área: 121 p.
- FORMOSO ROMERO, M.J.E. COSTA CALDERÓN, J. (1980): "Estación rupestre de Muros de San Pedro", *Brigantium*: 13-45.
- FRANCO FERNÁNDEZ, M.A. (2001): "Petroglifos de Muros: análise e conservación. Traballo de investigación presentado na USC.
- FÁBREGAS VALCARCE, R., PENEDO ROMERO, R. (1995): "Cistas decoradas y petroglifos, una revisión". *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*: 105-110.
- FABREGAS VALCARCE, R. PEÑA SANTOS, A. y RODRÍGUEZ RELLÁN, C. (2011): Río de Angueira 2 (Teo, A Coruña). Un conxunto excepcional de escenas de monta. *Gallaecia* 30: 29-51.
- FREDELL, A. C. (2010): A Mo(ve)ment in Time. A comparative study of a rock-picture theme in Galicia and Bohuslän. 22: 235-265.
- FORMOSO ROMERO, M.J. E COSTA CALDERÓN, J. (1980): "Estación rupestre de Muros de San Pedro", *Brigantium*: 13-45.
- FRANCO FERNÁNDEZ, M.A.; EIROA GARCÍA, J.J.; REY CASTIÑEIRAS, J. (2008): "Puesta en valor del Patrimonio Arqueológico de Muros (A Coruña): Los grabados rupestres de Cova da Bruxa y Laxe das Rodas"; *Estudios sobre desarrollo regional*, Grupo de Investigación: Historia y Geografía del Urbanismo; Universidad de Murcia. Págs. 131-156.

- GASTÓN PHOEBUS, (1994): *El Libro de la Caza* (1387). Reproducción íntegra de la Bibliothèque nationale de París. Con introducción de Alfonso de Urquijo y notas iconográficas de M. Thomas y F. Avril. Editorial Casariego. Ediciones de Arte, facsímiles y bibliofilia. Madrid.
- GUTIÁN CASTROMIL, J. E GUTIÁN RIVERA X. (2001): “Arte rupestre do Barbanza : análise iconográfica e estilística de 99 petroglifos”. *Toxosoutos*: 330 p.
- HARDING, A.F. (2000): “Sociedades europeas de la Edad del Bronce”, Ariel, Barcelona.
- HIDALGO CUÑARRO J. M., coord. (2006): “Arte rupestre prehistórica do Eixo Atlántico”. *Eixo Atlántico do Noroeste Peninsular* 219 p.
- MEGAW, R. y V. (2007): “*Celtic art: From its beginnings to the book of Kells*”, Thames and Hudson, London.
- MONTEAGUDO, L. (1981): “El petroglifo de Lage das Rodas”. *Primera Reunión Gallega de Estudos Clásicos*: 37 e ss.
- PARCERO, C., MÉNDEZ, F, E BLANCO, R. (1999): “El registro de la información en intervenciones arqueológicas”, *CAPA*, 9. Santiago de Compostela: LAFC, Universidade de Santiago.
- REY CASTIÑEIRA, J., SOTO, M. J. (1996): “Una Metodología de estudio para petroglifos : Resultados en Laxe da Sartaña” *Gallaecia*: 197-221.
- SEOANE VEIGA, Y. (2005): “Metodología de reproducción de grabados rupestres en Galicia: levantamiento de calcos sobre plásticos”. *Cuadernos de Estudos Gallegos*: 81-115.
- VAN HOEK, M. (2003): “El círculo, el ciervo y la trampa. Grabados de cuadrúpedos en rocas con combinaciones circulares en Europa”, *Brigantium*: 75-88.
- VÁZQUEZ ROZAS, R. (1993): “Los petroglifos gallegos: selección de su emplazamiento y selección de las rocas grabadas”, *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*, Vigo: 69-76.
- (1995): “La iconografía de la caza en los petroglifos gallegos”, *Pontenova, Revista de Investigación Xove*, nº 1, Pontevedra.
- PARCERO, C., MÉNDEZ, F, E BLANCO, R. (1999): “El registro de la información en intervenciones arqueológicas”, *CAPA*, 9. Santiago de Compostela: LAFC, Universidade de Santiago.
- PEÑA SANTOS, A. de la, VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1996): “Los Petroglifos gallegos: grabados rupestres prehistóricos al aire libre en Galicia”. Edición do Castro: 132 p.
- PEÑA SANTOS, A. de la, REY GARCÍA, J. M. (1998) “Perspectivas actuales en la investigación del arte rupestre galaico”. *A Idade do Bronce en Galicia. novas perspectivas*: 221-241.
- (2001) “Petroglifos de Galicia”. *Vía Láctea*: 276 p.
- PEÑA SANTOS, A. y REY GARCÍA, J. M. (2001): *Ideología y sociedad en los grabados rupestres gallegos*. *Quad. Preh. Arq. Cast.*
- PEÑA SANTOS, A. (2005): “Arte rupestre en Galicia”, *En Arte rupestre Prehistórica do Eixo Atlántico. Arte rupestre pre-histórica do Eixo atlántico*. Hidalgo Cuñarro, J. M. (coord): 3-82.
- REY CASTIÑEIRA, J. y SOTO BARREIRO M. J. (1996): Una Metodología de estudio para petroglifos: Resultados en Laxe da Sartaña. *Gallaecia*. 14/15: 197-221.
- REY GARCÍA, J. M., INFANTE ROURA, F., RODRÍGUEZ PUENTES, F., TALLÓN NIETO M. J.: (2004): “O Parque Arqueolóxico da Arte Rupestre : ideas, estratexias e accións para unha xestión integral dos petroglifos galegos”. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural: 128p.
- REY CASTIÑEIRA, J., SOTO, M. J. (1996): “Una Metodología de estudio para petroglifos : Resultados en Laxe da Sartaña”, *Gallaecia*: 197-221.
- RODRÍGUEZ RELLÁN, C.; FÁBREGAS VALCARCE, R.; EIROA POSE, A.; RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, E.; GORGOSO LÓPEZ, L. (2010): Alén da fronteira naturalista na arte rupestre galega. Estacións con zoomorfos na Costa da Morte (A Coruña). *Gallaecia* 29: 83-102.
- SANTOS ESTÉVEZ, M. (1996): Los grabados rupestres de Tourón y Redondela-Pazos de Borbén como ejemplos de un paisaje con petroglifos. *Minus*. V: 13-40.
- (1998): Los espacios del arte: El diseño del panel y la articulación del paisaje en el arte rupestre gallego. *Trabajos de Prehistoria*. 55 (2): 73-88.
- (1999): “A Arte rupestre e a construción dos territorios na Idade do Bronce en Galicia”. *Gallaecia*. 18: 103-118.
- (2004): “Arte rupestre, estilo y construcción social del espacio en el Noroeste de la Península Ibérica”. Tesis doctoral.
- (2005): La caza ritual en la Edad del bronce y su representación en el arte rupestre de Galicia. *TAPA*. 33: 83-100.

- SANTOS ESTÉVEZ, M., TRONCOSO MELÉNDEZ, A., (coord.) (2005): "Reflexiones sobre Arte Rupestre, paisaje, forma y contenido". *Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio* 33: 178 p.
- SEOANE VEIGA, Y. (2005): "Metodología de reproducción de grabados rupestres en Galicia: levantamiento de calcos sobre plásticos". *Cuadernos de Estudios Gallegos*: 81-115.
- VAN HOEK, M. (2003): "El círculo, el ciervo y la trampa. Grabados de cuadrúpedos en rocas con combinaciones circulares en Europa", *Brigantium*: 75-88.
- VÁZQUEZ ROZAS, R. (1993): "Los petroglifos gallegos: selección de su emplazamiento y selección de las rocas grabadas", *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*, Vigo: 69-76.
- VÁZQUEZ ROZAS, R. (1995^a): *La Iconografía de la caza en los petroglifos gallegos*. Pontenova, 1: 79-97 Pontenova.
- (1995b): El Tema de la caza y el cilindro antropomorfo en los petroglifos gallegos. *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología* (Vigo 1993). 1: 77-83.
 - (1997): "Petroglifos de la Rias Baixas gallegas: análisis artístico de un arte prehistórico". Deputación Provincial, Servicio de Publicacións: 270 p.
 - (1998): El significado de los petroglifos. En *Costas Goberna J. e Hidalgo Cuñarro J. M. (coords.) Reflexiones sobre el arte rupestre prehistórico de Galicia*. Asociación Arqueológica Viguesa: 41-68.
- VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1991): "Ideología y poder en el arte rupestre prehistórico gallego". *CEG.39* (104): 15-22.
- (2000): "Significados y funciones de los grabados rupestres prehistóricos de armas metálicas en el Noroeste de la Península Ibérica". *CEG. 47* (113): 9-25.