



DOI: <https://doi.org/10.58210/rcdap190>

**El brujo de la Cueva de los Letreros (Vélez Blanco, Almería)
¿Un conjuro para proteger el ganado y fecundar la tierra?**

/

*The witch of the Cave of Signs (Vélez Blanco, Almería)
A spell to protect livestock and fertilize the land?*

Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, Albacete, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3478-6593>

juanfrancisco.jordan00@gmail.com

Recibido: 13-7-25 - **Aceptado:** 16-9-25 - **Publicado:** 26-12-25

Financiamiento

La investigación ha sido autofinanciada por el autor.

Conflictivo de interés

El autor declara no presentar conflicto de interés.

Resumen

Propuesta para analizar, desde una perspectiva etnográfica, la figura llamada el “brujo”, en la Cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Almería), y que pertenece al arte esquemático prehistórico español. Se propone un rito de captación y transmisión de la fecundidad.

Palabras clave

Brujo, hoz, cuernos, luna, etnografía, arte esquemático español.

Abstract

Proposal to analyzes, from an ethnographic perspective, the figure known as el “brujo” (The Witch), found in the Cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Almería), which belongs to Spanish prehistoric schematic art. It proposes a ritual for the capture and transmission of fertility.

Key words

Witch, sickle, horns, moon, ethnography, Spanish schematic art

Introducción

La lectura casual de un libro del antropólogo José Manuel Pedrosa¹, nos suscitó una hipótesis de trabajo con la cual intentar explicar la extraordinaria y famosa escena del llamado brujo con cuernos de la Cueva de los Letreros (Vélez Blanco, Almería)², en la montaña denominada Maimón Grande³ (Figura 1).

El personaje en el que nos hemos fijado, el brujo, inserto en la pintura esquemática, porta una hoz en cada mano, a la vez que en uno de sus cuernos, de macho cabrío o carnero que coronan su cabeza, pende un fruto, acaso una granada. Lo que importa es que la hoz izquierda toca el fruto, mientras que la hoz derecha se dirige hacia tierra.

El protagonista luce, acaso, un falo muy estilizado, de gran longitud, que alcanza la altura de las rodillas. Este apéndice podría interpretarse igualmente como una cola. En el primer caso delataría un poder genésico atribuido al citado brujo.

La figura del carnero, el macho de la oveja, con cuernos pronunciados y curvos, se ha asociado a la fecundidad, a la protección de los ganados y a determinadas divinidades, como a Amón en el antiguo Egipto o a Indra en la India. La leyenda del Vellozino de Oro, narrada por Apolonio de Rodas en los Argonautas, nos indica unos vínculos, igualmente, con la búsqueda y obtención de la sabiduría y del poder⁴.

¹ J. M. Pedrosa, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos* (Gipuzkoa: Sendoa Editorial, 2000).

² La cueva fue descubierta en el año 1868 por M. de Góngora Martínez, *Antigüedades prehistóricas de Andalucía* (Madrid: Imprenta a cargo de C. Moro, 1868). Págs. 70 ss., donde habla de sus “inscripciones” (*sic!*). Posteriormente fue comentada por F. de Motos Fernández, “Rocas y cuevas pintadas de Vélez Blanco”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, núm. 66. (1915): 408-413, cuando realizó prospecciones en la zona, conjuntamente con Breuil y Cabré, acompañados de L. Siret. Era el año 1911. Para el contexto arqueológico del mundo neolítico en el área: F. de Motos Fernández, *La Edad Neolítica en Vélez Blanco* (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Memorias de la Comisión Paleontológica y Arqueológica, 1918). Igualmente, M. Guirao Gea, *Prehistoria y protohistoria de Vélez-Rubio y Vélez-Blanco* (Granada: Actualidad Médica, 1955). Una historia de la investigación de la zona y por fases prehistóricas en J. Martínez García, “Arqueología y prehistoria en la comarca de los Vélez (Almería) del paleolítico al neolítico”. En J. D. Lentisco Puche y M. Haro Navarro (eds.), *Arqueología en la comarca de los Vélez (Almería): homenaje al profesor Miguel Guirao* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1994), 31-54.

³ Una completa historia de la investigación arqueológica en los Vélez: J. Martínez García y C. Mellado Sáez, *Arte rupestre en la comarca de los Vélez* (Almería), (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2010). Sobre esta cavidad en concreto, la Cueva de los Letreros, por orden cronológico: J. Martínez García, “Arte Rupestre Levantino en la Comarca de Los Vélez (Almería)”. *Revista Velezana* núm. 2. (1983): 5-34. Consecuencia de su Tesis de Licenciatura, J. Martínez García, *El arte rupestre en la provincia de Almería. Revisión y nuevas aportaciones* (Universidad de Granada, 1983); J. Martínez García, “Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la Cueva de Los Letreros (Vélez-Blanco, Almería)”. *Ars Praehistorica* núm. VII-VIII. (1988-89): 183-193.

⁴ F. Revilla, *Diccionario de Iconografía* (Madrid: Cátedra, 1990).

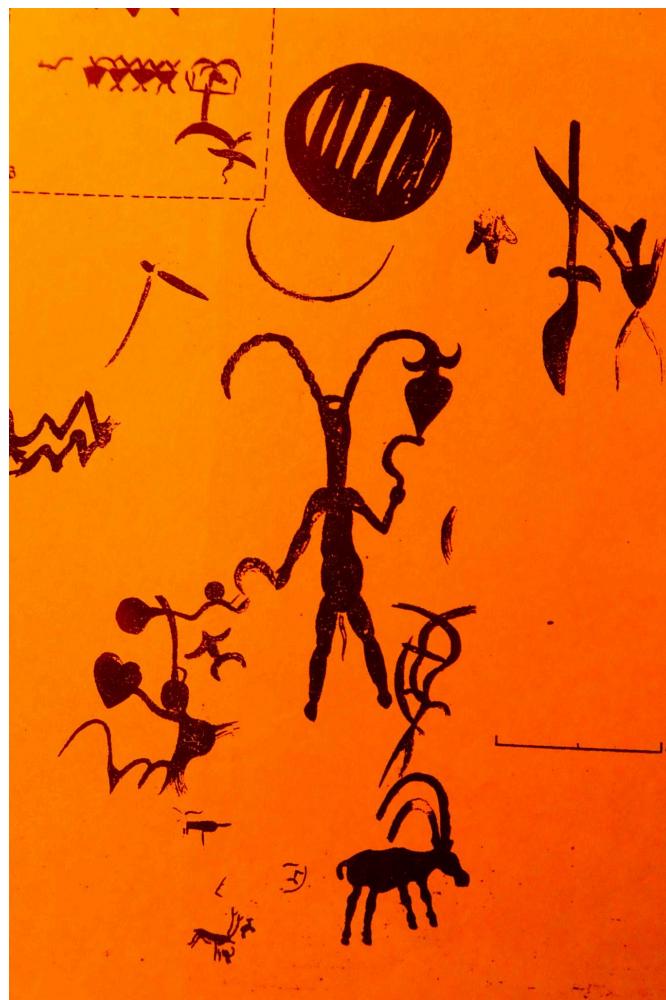


Figura 1

Brujo de la Cueva de los Letreros (Vélez Blanco, Almería). Posible captador y emisor de la fecundidad con ideogramas lunares. Calcos de H. Breuil.

1. El brujo de la Cueva de los Letreros y su contexto cultural

La figura del brujo y todas las que le acompañan y rodean, se inscriben en el llamado arte esquemático (AE)⁵. Nosotros hemos recurrido a los calcos de Breuil, publicados en 1935 y todas las fotografías que usamos en el presente artículo, proceden de sus láminas⁶ (Figura 2).

El brujo, de estilo esquemático, coincide en su expresión corporal con las demás figuras más simplificadas de este estilo en Andalucía, ya sean cruciformes, ancoriformes/golondrina, en T, en X o en Y⁷: brazos desplegados y abiertos. Las hoces se incardinan, además, entre otros utensilios metálicos del Calcolítico: puñales, hachas... No hay ninguna duda de su adscripción a sociedades

⁵ P. Acosta Martínez, *La pintura rupestre esquemática en España* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968).

⁶ H. Breuil y F. de Motos, "Les roches à figures naturalistes de la région de Vélez-Blanco (Almería)". *L'Anthropologie* núm. XXVI. (1915): 332-336.

⁷ Para una síntesis de las tipologías de los antropomorfos esquemáticos, Pilar Acosta, "Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana". *Zephyrus* núm. 36 (1983): 13-25.

agropecuarias y protourbanas del Neolítico⁸ y del Eneolítico⁹, con aspectos y rasgos de transterminancia¹⁰.

El comentario sería de semejante aplicación si se compara la figura del brujo con otras esquemáticas del arte esquemático de Sierra Morena¹¹ de Albacete¹², de Murcia¹³, de Alicante¹⁴, de Valencia¹⁵ o de Extremadura¹⁶.

⁸ E. Ripoll Perelló, "Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica". *Zephyrus* 36 (1983): 27-35; P. Torregrosa Giménez y M. F. Galiana Botella, "El arte esquemático del Levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal". *Millars* núm. XXIV (2001): 153-198. M. Fernández Ruiz y L. Spanedda, (2015). "L'arte rupestre schematica e la sua relazione con i siti neolitici della provincia di Granada (Andalusia, Spagna)". En XXVI Valcamonica Symposium (Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici 2015), 107-112.

⁹ No hemos de olvidar que a menudo los investigadores han adscrito el Arte Esquemático a la llegada de prospectores metalúrgicos o de colonizadores agrícolas procedentes del Mediterráneo oriental. Así, M. Almagro Basch, "El problema de la cronología del arte rupestre levantino español". En L. Pericot y E. Ripoll Perelló (eds.), *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara* (Chicago: Viking Fund Publications in Anthropology núm. 39. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1964), 103-111; A. Beltrán Martínez, "El problema de la cronología del arte esquemático español". *Caesaraugusta* núm. 39-40 (1975-1978): 5-18.

¹⁰ J. Martínez García, "Artes esquemáticos de las sociedades ágrañas en la prehistoria reciente ibérica". En J. A. Soler, R. Pérez y V. Barciela (eds.), *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante* (Alicante: MARQ, 2018), 153-163.

¹¹ A. Caballero Klink, La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico (Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, Estudios y Monografías núm. 1983); M. Soria Lerma, M. Gabriel López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Pintura rupestre esquemática en Sierra Morena oriental y subbético giennense". Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica -Comarca de los Vélez, 2010. (2013): 113-136. Por ejemplo las estaciones rupestres de Virgen del Castillo (Almadén, Ciudad Real) o los Órganos de Santa Elena (Despeñaperros, Jaén).

¹² M. Á. Ángel Mateo Saura, *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2003). Por ejemplo la Cueva del Gitano (Yeste, Albacete).

¹³ H. Breuil y M. Burkitt, "Les abris peintes du Monte Arabí près Yecla (Murcie)". *L'Anthropologie* núm. XXVI. (1915): 313-328. Por ejemplo la Cueva del Mediodía (Yecla, Murcia): A. Grimal Navarro y A. Alonso Tejada, "Centenario del abrigo del Mediodía (Yecla, Murcia). Revelación del arte abstracto del Neolítico". En Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012. *Varia* núm. XI. (2013): 13-38. Ver, igualmente: L. Ruiz Molina y J. C. Puche Carpena. *Ars Rupestria. Monte Arabí* (Yecla, Murcia). (Murcia: Museo Arqueológico Municipal de Yecla, 2019). O el abrigo de Los Cuchillos: M. Díaz-Andreu et al., "Una nueva estación de arte rupestre esquemático en Murcia: Los Cuchillos". Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica -Comarca de los Vélez, 2010. (2013): 153-162.

¹⁴ M. S. Hernández, P. Ferrer y E. Catalá, *L'Art Esquematic* (Alicante: Centre d'Estudis Contestans, 2000); M. S. Hernández Pérez, "Reflexiones sobre los artes esquemáticos entre las cuencas de los ríos Segura y Júcar". Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica -Comarca de los Vélez, 2010- (Almería, 2013), 141-152. V. Barciela González y F. J. Molina Hernández, "Arte rupestre esquemático en la Sierra de Aitana: Líneas de investigación y nuevos descubrimientos". En Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica -Comarca de los Vélez, 2010- (Almería, 2013), 175-184.

¹⁵ B. Martí Oliver, "Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña". Actas del I Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica –Almería, 2004. (2006): 119-148.

¹⁶ R. Grande del Brío, *La pintura rupestre esquemática en el Centro-Oeste de España (Salamanca y Zamora)* (Salamanca: Diputación Provincial, 1987). Por ejemplo Risco de los Altares; o mejor la estación rupestre de Lera.



Figura 2

El brujo y las figuras circundantes: columnas de la vida con seres humanos y motivos florales, aguas primordiales, cabras, ciervos esquemáticos...

2. La lectura etnográfica y antropológica aplicada al arte esquemático

Pedrosa, en el volumen antes indicado¹⁷, en la nota a pie de página 41, y citando él un libro de E. García Vázquez¹⁸, nos presentaba un antiguo rito agrario asturiano, el cual consistía en transmitir la enfermedad del ganado a la tierra, recurriendo precisamente a las hoces. En el rito, el ensalmador “tomaba una hoz y la pasaba por encima del lomo del animal (unas vacas), desde la cabeza al rabo, diciendo: *carbunclo, vaite al ferro, ferro vaite al suelo*”¹⁹.

Es decir, y de manera indubitable, lo que ejecutaba aquel campesino o ganadero, era captar con la hoz la enfermedad del bóvido, recogerla en el metal con el cual frotaba al animal, y transmitirla inmediatamente, con su voz y orden, a la tierra, donde se suponía que se depositaba y luego desvanecía, quedando así sana la res protegida.

En nuestras prospecciones etnográficas en la serranía de Albacete, en el curso alto del río Segura, encontramos ritos parecidos, no tan completos como el mencionado de Asturias, y sin la fórmula oral. En diferentes aldeas de las localidades de Yeste y Nerpio (Albacete)²⁰, para sanar a los animales, ya fueran

¹⁷ J. M. Pedrosa, Entre la magia y la religión..., 2000, 91.

¹⁸ E. García Vázquez, C. Fernández San Narciso y E. Dopico Rodríguez. Melecina tradicional asturiana de Saliencia y Cangas del Narcea (Oviedo: Principáu d'Asturies, 1993).

¹⁹ El texto entre comillas pertenece a los investigadores Eva García Vázquez, Celsa Fernández San Narciso y Dopico Rodríguez.

²⁰ J. F. Jordán Montés y A. de la Peña Asencio, Mentalidad y tradición en la serranía de Yeste y Nerpio (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1992).

mulas o vacas, el campesino rozaba con una vara de acebo el vientre del animal cuando éste estaba “enfermo de empacho”²¹.

Recordemos también que las “tenazas de la lumbre”, los filos de las hachas, azadas y azadones, se utilizaban igualmente para dispersar las nubes tormentosas y las granizadas²². De nuevo lo metálico, acompañado de sus respectivas oraciones (por ejemplo, la de las Palabras Retornadas), servía para erradicar una amenaza en la mentalidad tradicional.

El investigador y viajero Ángel Ñacle nos confirmó esa costumbre y tradición en la colindante área de Paterna de Madera (Albacete)²³. Ángel Ñacle recordaba esta frase obtenida de los naturales del pueblo: “Tengo que mesnar²⁴ al macho porque le duele la barriga... No come”. Posteriormente, entrevistó allí, en Paterna, al sr. Antonio, el Rubio, de 90 años de edad, quien declaró que ese rito se correspondía a trasnar o tresnar²⁵ y que él usó en su día “una vara de acebo de un metro, cuando a las bestias les dolía la panza. Entonces se le restriega varias veces por la barriga de arriba abajo, al derecho y al revés, de izquierda a derecha... Y ¡el dolor se quita!”. El entrevistado no refirió ninguna oración o fórmula verbal que se añadiera al rito.

3. Propuesta de interpretación para el brujo

Es inevitable una circunstancia: cada investigador ve y entiende según su experiencia vital y según el elenco de sus lecturas, además de su inteligencia natural, sin que ello signifique detrimento o elogio de sus cualidades²⁶.

Por ello, creemos percibir una similitud iconográfica entre los rituales descritos en Asturias y en Albacete con la figura del brujo en la Cueva de los Letreros, y una semejanza en las actitudes corporales. Así, planteamos la hipótesis de un origen antiguo de este rito de sanar recurriendo a unos instrumentos, metálicos o lignarios, en la Península Ibérica, al menos desde el Neolítico.

Fue A. Laming-Emperaire quien estableció la necesidad, entre los arqueólogos que clasifican, describen y fechan objetos, de actuar como un

²¹ J. F. Jordán Montés y A. de la Peña Asencio, Mentalidad y tradición en la serranía..., 1992, 279.

²² J. F. Jordán Montés y A. de la Peña Asencio, Mentalidad y tradición en la serranía..., 1992, 150.

²³ Información oral transmitida por el señor Ángel Ñacle, que agradecemos especialmente.

²⁴ Mesnar: entendemos, quizás, que como sinónimo de mesar los cabellos o el pelo.

²⁵ Tresnar: arrastrar, especialmente por el suelo, por tierra. Es una acepción, desusada, muy interesante a nuestros propósitos.

²⁶ Para ilustrar esta circunstancia describimos brevemente una experiencia reciente. Leímos un artículo de A. M. Poveda Navarro, “El probable monasterio visigodo en Ilunum, el Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete)”. Saldvie núm. 25 (1) (2025): 1-14. Allí, en unos lampadarios de la tardoantigüedad, el investigador tan sólo veía motivos florales, mientras que nosotros percibíamos con absoluta nitidez, en las ramificaciones metálicas de los portalámparas, cabezas de ciervos con cuernas triples, en sintonía perfecta con las citas bíblicas, por ejemplo El Salmo 42:1, donde se compara la sed del alma por Dios con la sed del ciervo en el río: “Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama por ti, oh Dios, el alma mía.”. Del mismo modo, en Isaías 35:6-7, quien vaticina que inválidos e impedidos se moverán con la agilidad del ciervo: “Entonces el cojo saltará como un ciervo, y cantará la lengua del mudo.” Las dos percepciones y visiones son válidas; y seguramente complementarias. Lo que importa es destacar las diferentes perspectivas que distintas mentes adoptan para contemplar un mismo asunto, según siempre sus experiencias vitales y sus lecturas.

etnólogo²⁷ y que en ocasiones es necesario el “razonamiento por analogía”, cuando se trata de establecer el “significado social” y el conjunto de las “creencias y ritos”²⁸, incluyendo en dicha comparación a los pueblos primitivos, si bien recordando los problemas inherentes en la interpretación del arte prehistórico mediante ese método²⁹. Del mismo modo, Leroi Gourhan, aún su estructuralismo dominante, también resaltó el íntimo vínculo existente entre el arte prehistórico y la religión y las creencias³⁰.

La propia P. Acosta ya estableció el precedente de interpretar y atribuir razones etnográficas en determinadas figuras esquemáticas: potencias fecundadoras, ídolos rodeados de fieles, gracias derramadas en forma de lluvia o de rayos solares, aguas fecundantes, ceremonias funerarias, danzas...etc., sin olvidar posibles sistemas de cómputo. Nuestra propuesta, por tanto, no sería excesivamente discordante o descabellada. Pilar Acosta incluso habló de la existencia de auténticos santuarios y espacios de culto en la pintura rupestre esquemática³¹. En la misma línea se expresó F. Jordá Cerdá, quien habló incluso de la presencia del árbol cósmico en la pintura esquemática³².

Existe, por añadidura, un precedente bibliográfico que no sirve a todo lo que hemos expuesto: Kühn³³ estimó a este extraordinario personaje como un “hechicero disfrazado de animal”.

Entendemos así que el llamado brujo de la Cueva de los Letreros podría estar ejecutando, por medio de unas hoces³⁴, un ritual de sanación, mas también de captación y transmisión de la fertilidad y de las lluvias, desde sus cuernos y frutos hasta la tierra, donde vemos que florecen y crecen una serie de elementos vegetales, unas columnas de la vida³⁵, a las cuales se encaraman otros seres humanos, envueltos en la fuerza regeneradora.

²⁷ A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique* (París: Picard, 1962), 7.

²⁸ A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art...*, 1962, 63.

²⁹ A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art...*, 1962, 163.

³⁰ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage* (París: Albin Michel, 1964 -1970-), pág. 275. Y también en A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire* (París: PUF, 1964 -1976-), 80 y A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidentale* (París: Mazenod, 1965-1971-), 119. En su profundo conocimiento del arte paleolítico llegará a afirmar en una reflexión genial que “Las imágenes tienen dos maneras de cautivar a los curiosos: porque poseen belleza y porque conservan el pensamiento (pág. 28 del último libro citado en esta nota).

³¹ P. Acosta Martínez, “Significado de la pintura rupestre esquemática”. *Zephyrus* núm. 16 (1965): 107-118.

³² F. Jordá Cerdá, “Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica”. *Zephyrus* núm. 36 (1983): 7-12.

³³ H. Kühn, *El arte rupestre en Europa* (Barcelona: Seix Barral, 1957), 73, fig. 41.

³⁴ El carácter singular de las hoces lo expone muy bien Plinio el Viejo en *Historia Natural* XVI: 95, cuando describe cómo los druidas, con vestimentas blancas, trepaban a los árboles y con hoces de oro cortaban el muérdago. Luego, inmolaban a las víctimas y rogaban a sus dioses aquello que deseaban: “Creen que el muérdago dado en bebida impartirá fertilidad a cualquier animal que sea estéril y que es un antídoto contra todos los venenos”.

³⁵ Recurrimos al concepto utilizado por M. Gimbutas, *El lenguaje de la diosa* (Madrid: Dove, 1996), capítulo 20. Sin embargo, otros investigadores han visto en este motivo la representación de “la aparición de la jerarquización social...”: J. Martínez García, “Pintura rupestre postpaleolítica en Andalucía. Estado actual y perspectivas de futuro”. Congreso de Arte rupestre en la España mediterránea (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005), 272, fig. 24.

Creemos que esta figura del llamado brujo no debe ser estimada como un orante o suplicante, ya sea en X, Y o doble Y³⁶, o incluso como un danzante³⁷, ya que entendemos que presenta una personalidad muy singular³⁸, además de portar dos hoces. Si bien todas esas figuras, incluyendo el brujo, se inscriben dentro del mundo neolítico. Es cierto que el brujo se asemeja más, por el contrario, a los denominados seres que capturan o sostienen astros³⁹.

Añadamos que la actitud del brujo y su gestualidad, además, es muy diferente de las danzantes, por ejemplo, de la estación de Los Grajos (Cieza, Murcia) o incluso de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), aunque estas sean de estilo levantino⁴⁰.

A la izquierda del brujo, a la altura de su testa cornuda, se aprecian unos menudos zigzag, entendemos que simbolismos del agua, y un ser humano, curvado, flotando en ellas. A la izquierda también, más en la parte inferior, un diminuto ciervo, animal vinculado a la fertilidad, brota de un elemento vegetal. Sobre este animal encontramos una pareja integrada por un antropomorfo en *phi* y una dama con falda; y sobre ambos una cornamenta de carnero, aludiendo todo a la fecundidad. No somos capaces de entender el posible significado de la composición que aparece a la derecha del brujo, en paralelo con los signos lunares, y donde un humano sujetá una suerte de instrumento, más alto que él mismo. ¿Un aparejo agrícola?

Hace años⁴¹ ya indicamos que el ser antropomorfo con hoces de la Cueva de los Letreros⁴², a causa de la preeminencia y prominencia de sus defensas, podría ser estimado como un propiciador y portador de la fecundidad, capaz de captar las energías emanadas de la luna y del sol que, en apariencia, el artista pintó sobre su cabeza, y de transmitirla por medio de las hoces a la vegetación y a la tierra. No es

³⁶ J. Gámiz Caro et al., “Antropomorfos «orantes» en la pintura rupestre esquemática de la provincia de Granada”. Lucentum núm. XLIV. (2025): 9-25.

³⁷ J. L. Escacena Carrasco, “Orantes neolíticos de Andalucía. Imágenes sobre vasijas de cerámica”. Boletín del Museo Arqueológico Nacional núm. 37 (2018): 25-42. La actitud del Brujo y su gestualidad, además, es muy diferente de los danzantes, por ejemplo, de la estación de Los Grajos (Cieza, Murcia), aunque estas sean de estilo levantino.

³⁸ El único paralelo formal, y no es pleno, lo encontramos en el Tercer Abrigo, descrito por Breuil, del Barranco de la Mortaja, en concreto en el llamado abrigo de Los Cortijos (Minateda, Hellín, Albacete). Pero en esta estación no aparecen asociados al personaje ni los símbolos lunares, ni las hoces. H. Breuil, *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, IV: Sud-Est et Est de l'Espagne (cap. VI). (Lagny, 1933-1935), 55, fig. 26.

³⁹ J. Carrasco Rus et al., “Nuevas aportaciones para el conocimiento del arte rupestre esquemático y los soportes muebles en la cuenca alta del Guadalquivir. Las pinturas del Cerro del Jabalcón (Zújar, Granada) y sus relaciones con las de Tajos de Lillo (Loja, Granada)”. Antiquitas núm. 27. (2015): 7-29.

⁴⁰ N. Santos da Rosa, L. Fernández Macías y M. Díaz-Andreu, “Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica”. Zephyrus, LXXXVII (2021): 15-31; M. Díaz-Andreu, L. Fernández Macías y N. Santos da Rosa, “Danzando sobre las rocas: la identificación de una práctica cultural inmaterial en la zona meridional del arte levantino”. II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica (Montblanch: Museu Comarcal de la Conca de Barberà (MCCB) y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades (CIAR), 2022): 199-216.

⁴¹ J. F. Jordán Montés, “Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica”. Semiótica del arte prehistórico. (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2001), 107-108.

⁴² H. Breuil, *Les peintures rupestres schématiques...*, 1933-1935.

desestimable la idea de que las dos figuras circulares que penden sobre la cabeza del brujo, correspondan a la luna nueva (la inferior) y a la luna llena (la superior)⁴³.

A su vez, la vinculación de los cuernos con los astros del firmamento, ya ha sido planteada por investigadoras infinitamente mejor formadas y preparadas que nosotros en el mundo de la astronomía. Así, R. Lacalle⁴⁴, siguiendo la estela de König⁴⁵, y para el arte paleolítico, relaciona en el divertículo axial de Lascaux las astas de tres bóvidos, cada uno de ellos colocado en una posición diferente, con fases lunares (menguante, nueva y creciente), más un caballo que simbolizaría la luna llena. La representación del firmamento en el mundo neolítico y calcolítico de la Península Ibérica, empero, está analizada por Escacena⁴⁶, con especiales alusiones a Los Millares y sus cerámicas funerarias. Del mismo modo, Fernández Quintano analizó los motivos astraliformes del arte esquemático y estableció que constituían elementos propios del mundo neolítico⁴⁷. Existen, en consecuencia, importantes pioneros y precedentes en esta perspectiva.

Pero nos parece más sugestiva todavía la asociación mental que en nuestra especie se tuvo que producir entre la luna creciente/menguante y la hoz, por la similitud de la curvatura afilada de ambos elementos. Poéticamente ya lo describió en su día Miguel de Unamuno en un soneto, seguramente inspirado por el folklore popular: “Esa barca lunar que así camina a la deriva, es una hoz que siega nubes de la ilusión...”⁴⁸.

En nuestras prospecciones etnográficas hemos hallado continuamente, por parte de nuestros ancianos informantes, unos vínculos indelebles entre la luna y sus fases y el crecimiento de las cosechas, y también con la destrucción de las plagas que afectaban a los vegetales. Pero, del mismo modo, relación innegable entre nuestro satélite y el origen de las benéficas lluvias⁴⁹.

Por tanto, perteneciendo el brujo de la Cueva de los Letreros a una sociedad agraria, aunque pervivieran actividades cinegéticas complementarias⁵⁰, no sería

⁴³ En un hipogeo de Cerdeña, fechado hacia el 4000 a.C., en Mandra Antine, cuernos de bóvidos pintados sobre una puerta falsa, también aparecen asociados a figuras que representan los ciclos lunares. M. Gimbutas, *El lenguaje de...*, 1996: 285.

⁴⁴ Raquel Lacalle Rodríguez, *Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico*. Zephyrus núm. 51. (1998): 265-276.

⁴⁵ M. König, “Consideraciones sobre la significación de los dibujos de la época glaciar”. Actas del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas -Madrid, 1954-. (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1956): 169-188.

⁴⁶ J. L. Escacena Carrasco, “Cielos fosilizados”. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, núm. 33. (2015): 43-61.

⁴⁷ J. Fernández Quintano, “Consideraciones sobre los motivos astraliformes en el arte esquemático de la Península Ibérica”. Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Almería: Ayuntamiento de Vélez Blanco, 2013), 19-24.

⁴⁸ M. de Unamuno, *De Fuerteventura a París* (París: Editorial Excelsior, 1925), 49, soneto XXIV.

⁴⁹ J. F. Jordán Montés y A. de la Peña, *Mentalidad y tradición...*, 1992, 141 y ss., donde se habla de la influencia de la Luna en la agricultura, en la ganadería, en la vida cotidiana, en los embarazos y partos, en las enfermedades...

⁵⁰ Para estas cuestiones, entre varios títulos, J. Martínez García, “La pintura rupestre esquemática en el proceso de transición y consolidación de las sociedades productoras”. Actas del I Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica –Almería, 2004- (Almería, 2006), 33-56; C. Olària i Puyoles y F. Gusi i Gener, “Cazadores y pastores en la fase neolítica de Cova Fosca (Ares del

imposible que sus gentes asociaran fases lunares a fertilidad cósmica y terrenal y a las precipitaciones⁵¹. Así, sería admisible apreciar que el ideograma circular completo, en la parte superior de la escena y de la cabeza del brujo, podría representar la luna llena, pletórica de luz y forma. Las cinco líneas verticales que surcan su superficie serían entendidas como las llamadas manchas del satélite. Mientras, el arco curvo que aparece debajo, con dos extremos muy agudos, “con los cuernos hacia arriba” (dirían nuestros campesinos ancestrales), sería la luna en fase quizás menguante, cóncava y receptora y propiciadora de aguas pluviales; tal forma “significa que va a llover”, que dirían nuestros campesinos ancestrales.

Nos interesa muy especialmente una referencia en México, muy posiblemente heredada de los españoles que allí arribaron desde Castilla en el siglo XVI. Nos referimos al trabajo de Ivette García⁵², donde leemos dos sugerentes alusiones. La primera refiere que la luna “que carga agua es la uñita”. Es decir, en cuarto menguante o en cuarto creciente. Pero la “uñita” debe “estar inclinada a la derecha”. Y esa es la exacta posición de la luna del brujo de la Cueva de los Letreros (ver figura 5).

La unión de lo femenino (la luna llena, “embarazada”, receptora), con lo masculino (la luna menguante, con carácter fálico por sus extremos, o fecundante a causa el agua que acumula) genera fertilidad y precipitaciones, transmitidas simbólicamente a tierra por las hoces esgrimidas por el brujo⁵³.

En suma, los estudios sobre arqueoastronomía y su aplicación al arte prehistórico, son una vertiente que ya dispone de numerosas y cualificadas aportaciones⁵⁴.

Maestre, Castellón)”. IV Congreso del Neolítico Peninsular. Alicante, 2006. (Alicante: MARQ, 2008): 331-337.

⁵¹ Otros investigadores desde la etnografía el folklore tradicional corroboran nuestras afirmaciones en la Península Ibérica. Así, J. F. Blanco, *El tiempo. Meteorología y cronología populares* (Salamanca: Diputación Provincial, 1987), 48, donde se indica que las gentes del antiguo reino de León creían que cuando la luna mostraba cerco o mostraba “los cuernos hacia arriba, significa que va a llover”). Igualmente, F. J. Rúa Aller, “Folklore lunar en tierras leonesas”. *Revista de Folklore* núm. 355. (2011): 10-24. Una informante anciana declaraba: “¡Mira, va a llover, que la luna tiene los cuernos muy abiertos! Aquí nos guiamos mucho, mucho por los astros”.

⁵² I. García García, *Instrucciones para leer la luna y espantar brujas. Magia y ritualidad en la Comunidad del Potro, Salinas* (Méjico). Tesis Doctoral (San Luis de Potosí: Colegio de San Luis, 2022), 74 y 75.

⁵³ De modo semejante R. Lacalle veía los ideogramas paleolíticos del ojo-cuerno, de la abertura circular-ciervo, en diferentes bastones del arte paleolítico francocantábrico: R. Lacalle Rodríguez, “La codificación del relato mítico en el arte del Paleolítico Superior”. *SPAL* núm. 17.(2008): 79-95.

⁵⁴ Una muy somera selección por orden cronológico: J. A. Roche-Cárcel, “Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos”. *Arte Rupestre en la España Mediterránea* (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil Albert”, 2005), 99-110; M. Versaci, *El Sol, símbolo de continuidad y permanencia: un estudio multidisciplinar sobre la figura soliforme en el Arte Esquemático de la Provincia de Cádiz*. Tesis Doctoral (Universidad de Cádiz, UCA, 2018); R. Viñas et al., “Interpretacions astronòmiques sobre les grafies esquemàtiques-abstractes de les Muntanyes de Prades: l’abric del Mas d’en Carles (Montblanc, Tarragona)”. *II Jornades Internacionals d’Art Prehistòric de l’Arc Mediterrani de la Península Ibèrica -Montblanc, 2022-* (Tarragona: Museu Comarcal de la Conca de Barberà y Centre d’Interpretació de l’Art Rupestre de les Muntanyes de Prades), 277-304.

Pero nuestro análisis no es concluyente ni exclusivo. Leer, por ejemplo, la singular aportación que realiza, desde el ámbito musical, Miguel Bernal⁵⁵ acerca de la figura del brujo de la Cueva de los Letreros. Singular, pero no imposible, sobre todo si atendemos a la existencia de probables escenas de danza, como las descritas por Medina Lara y Barroso Ruiz, por caso en la estación de Peñas de Cabrera (Casabermeja, Málaga)⁵⁶.

4. Una iconografía singular en el arte esquemático

El brujo de Los Letreros no sería la única figura que admite una interpretación antropológica en el arte rupestre esquemático. Recordemos la existencia de los hombres-ciervo⁵⁷ de Nuestra Señora del Castillo (Almadén, Ciudad Real) (Figura 3, 1); o de la Cueva del Gitano (Yeste, Albacete) (Figura 3, 2); o bien la presencia de los mujeres-abeja, dotadas con pies de ave, y con ciervo oracular de Santa Elena (Despeñaperros, Jaén) (Figura 3, 3); o bien el espectacular ciervo con cornamenta arboriforme de la Tinada del Ciervo I (Nerpio, Albacete), donde el animal se une en simbiosis con el árbol (Figura 3, 4); o los hombres con múltiples brazos de la Cueva del Mediodía, también arboriformes (Yecla, Murcia) (Figura 4).

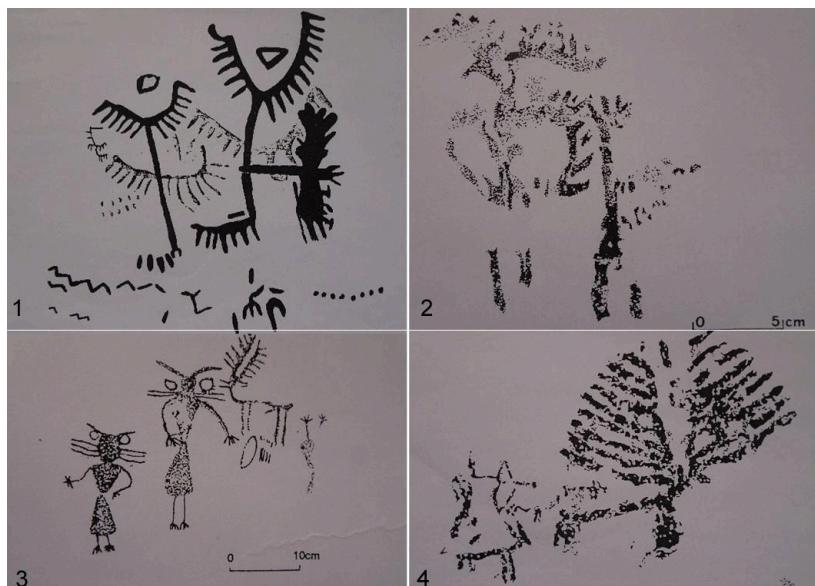


Figura 3

1. Nuestra Señora del Castillo (Almadén, Ciudad Real), según A. Caballero Klink;
2. Cueva del Gitano (Yeste, Albacete), según M. Soria Lerma y M. G. López Payer;
3. Santa Elena (Santa Elena, Jaén), según M. G. López Payer y M. Soria Lerma;
4. Tinada del Ciervo (Nerpio, Albacete), según M. Á. Mateo Saura y A. Carreño Cuevas.

⁵⁵ M. Bernal Ripoll, “El círculo de quintas y el Brujo de Vélez Blanco: origen musical de la mística megalítica”. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* núm. 26. (2019): 151-176. Confesamos nuestra más absoluta discapacidad intelectual para entender los argumentos musicales de este catedrático, dado nuestro lamentable analfabetismo con las escalas. Empero, algo atisbamos en la simbología que propone el autor (págs. 166-168) y en las conclusiones (págs. 175-176).

⁵⁶ F. Medina Lara y C. Barroso Ruiz, “Una escena de danza en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Málaga”. *Mainake* 10 (1988): 61-75.

⁵⁷ J. F. Jordán Montés, “El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la Península Ibérica”. *Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009, V a XI* (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2010), 147-187.

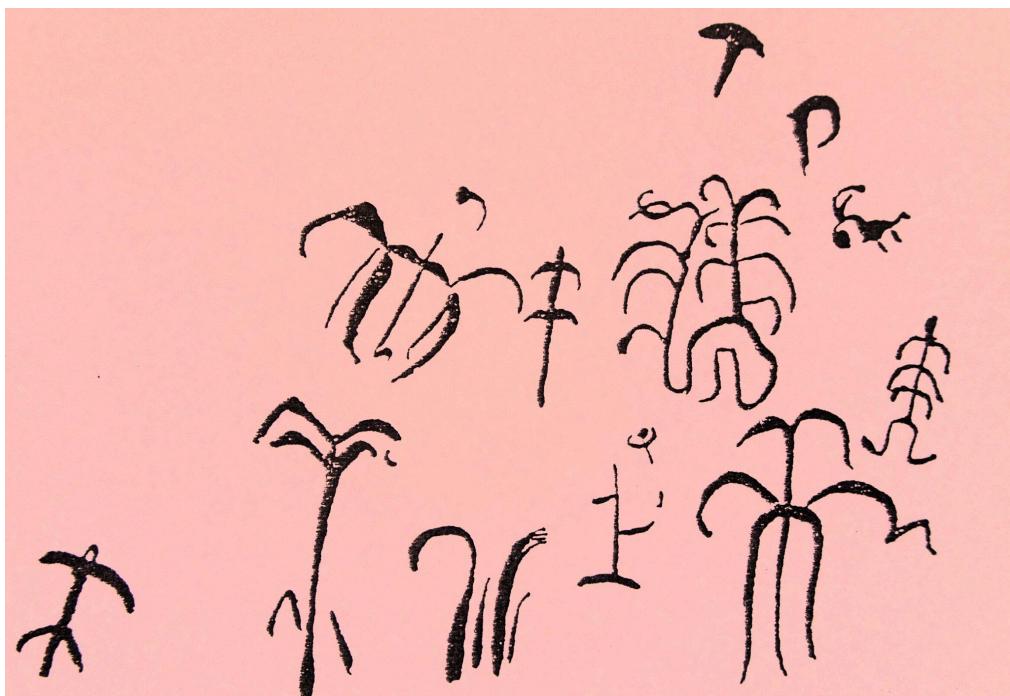


Figura 4
Cueva del Mediodía (Yecla, Murcia), según H. Breuil.

Es necesaria, en consecuencia, una explicación simbólica y alegórica para entrañarnos en esas escenas, sin desestimar “una significación mágica”⁵⁸ o, como propone Julián Martínez, unas filiaciones familiares y de parentesco⁵⁹.

No habría que descartar, empero, la ingestión de plantas psicotrópicas⁶⁰ o de mieles tóxicas (del rododendro, del boj...)⁶¹, para explicar las caóticas composiciones de arte esquemático indicadas⁶², en apariencia tan incomprendibles, abigarradas y simbólicas como las pinturas del Bosco⁶³.

⁵⁸ M. Soria Lerma y M. G. López Payer, *El arte rupestre en el Sureste de la Península Ibérica*, Bailén (Jaén: CopiSur, 1989), 329.

⁵⁹ J. Martínez García, “Análisis de un sistema de..., 1988-1989, 183-193.

⁶⁰ Posibilidad en nada remota, como demuestran diversos y bien documentados estudios: F. J. Carod-Artal, “Plantas psicotrópicas en la antigua Grecia”. *Neurosciences and History* núm. 1, 1. (2013): 28-38. En tales estudios se revela el uso de la amapola-opio (*Papaver somniferum*) o del cáñamo (*Cannabis sativa*) en el ámbito mediterráneo, y desde el Neolítico, ya fuera mediante la ingestión de infusiones o por inhalación de sahumerios de resinas u hojas, todo ello bien documentado a través de las fuentes históricas o a partir de hallazgos en los restos arqueológicos de santuarios y enterramientos.

⁶¹ Un extenso y bien documentado trabajo en D. Becerra Romero, “La miel, un peligroso manjar”. *Habis* núm. 39. (2008): 409-420.

⁶² Recordemos citas como las de Homero, en el episodio de la hechicera Circe, cuando cautiva a los incacos hombres de Odiseo (Odisea 10: 231-240); o a Jenofonte, cuando narra la intoxicación embriagante sufrida por una unidad del ejército griego, cuando ingirió miel de un poblado abandonado (Anábasis X. 4: 20-21). Similar cita en Estrabón 12, 3:18, cuando describe la aniquilación de tres cohortes de Pompeyo tras consumir miel alucinógena, abandonada intencionadamente por los enemigos. O la cita de Claudio Eliano V: 42, cuando habla de la miel psicoactiva procedente del boj (*Buxus sempervirens*). Ver C. G. Wagner, *Las drogas sagradas en la antigüedad* (Madrid: Alianza Editorial, 2022), 69 y ss.

⁶³ Para el caso del arte prehistórico rupestre en España, consultar: E. Guerra Doce, “Estados alterados de conciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas

De todos modos, surge otra cuestión compleja, la del género, ya que hay investigadoras, como Martín-Cano Abreu⁶⁴, que consideran que el brujo es en realidad una figura femenina, una “Quimera (*sic*) femenina con cuernos”⁶⁵. No entramos en discusión sobre el género de la figura elegida⁶⁶ para esta ocasión, aunque reconocemos que la feminidad de la misma nos podría beneficiar en los planteamientos que proponemos, ya que Anne Baring vinculó a la diosa primordial con los ciclos lunares, relacionando las fases del satélite con las edades de la mujer⁶⁷.

5. Los otros actores: las figuras periféricas del brujo

Entendemos que tan importante como el actor principal, son los acompañantes, en apariencia secundarios, pero que contribuyen a proporcionar los matices necesarios, que volverían comprensible del todo, para neófitos o visitantes, lo representado en la escenografía.

Así, en un listado con numeración ajena a la de H. Breuil, sugerimos lo siguiente (Figura 5):

1. Brujo, con los rasgos e interpretaciones ya indicados previamente.
2. Luna cornialta, en fase menguante.
3. Luna llena. Casi es posible descartar un símbolo solar por la ausencia de rayos representados⁶⁸.
4. Columna vegetal con seres humanos y frutos.

psicoactivas y dinámicas sociales”. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino núm. 28, 1. (2023): 41-61.

⁶⁴ F. Martínez-Cano Abreu, Reivindicación feminista contra el androcentrismo en el arte rupestre. 2016. La autora, aparentemente, no sostuvo de nuevo esa adscripción femenina de género al brujo, porque en su siguiente publicación que realizó, ya no insistió en el asunto. Ver F. Martín-Cano Abreu, “Algunas falsas ideas sobre los papeles sexuales de la Prehistoria. En busca del tiempo perdido: la arqueología española en el siglo XXI”. Caesaraugusta 78 (2007): 171-188.

⁶⁵ La elección de la palabra quimera por parte de la investigadora para definir al llamado brujo, ni etimológica ni conceptualmente, acaso, sea la más adecuada, ya que Quimera es, según leemos en el DRAE: “En la mitología clásica, monstruo imaginario que vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón”. Y en la figura de Los Letreros sobre la que tratamos ni hay llamas, ni felino, ni cola de dragón, aunque, es verdad, que según la iconografía clásica la cabeza y el torso del macho cabrío sí son partes integrantes de su figura, pero no la única. Ver P. Grimal, Diccionario de mitología griega y romana (Barcelona: Paidós, 1998).

⁶⁶ Hay varios trabajos que destacan el protagonismo de lo femenino en el arte prehistórico. Así, H. Delporte, La imagen de la mujer en el arte prehistórico (Madrid: Istmo, 1982); T. Escoriza Mateu, La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica (Oxford: BAR International Series 1082, 2002); M. Lillo Bernabeu, La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica. Tesis doctoral. (Alicante: Universitat d'Alacant, 2014); J. A. Roche Cárcel, “Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralization of agricultura”. Religions núm. 11. (2020): 614. Con su réplica arqueoastronómica y debate en P. J. Urbano Cardona, “El Santuario de Plá de Petracos: La teoría arqueoastronómica frente a la hipótesis de la Diosa Madre”. Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 12. (2021): 167-179.

⁶⁷ A. Baring, El mito de la diosa (Madrid: Siruela, 2005), 37 y ss.

⁶⁸ J. Fernández Quintano, en su análisis de las representaciones astrales en el arte esquemático, mueble o pictórico, cuenta entre 8 y 12 radiaciones, según los casos, estaciones y yacimientos con cerámicas. J. Fernández Quintano, “Consideraciones sobre los motivos astraliformes en el arte esquemático de la Península Ibérica”. Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica, 19-24.

5. Cabra montesa.
6. Ciervo.
7. Hombre sobre cabra montesa.
8. Cabra.
9. Hombres flotando sobre aguas (las líneas ondulantes).
10. Cornamenta de cáprido o de macho cabrío⁶⁹.
- 11 y 12. Pareja primordial integrada por un hombre en *phi*, esquemático, y una mujer con falda acampanada.
13. Columna de la vida con ser humano encaramado a ella.
14. Ciervo asociado a un vegetal.
- 15 y 16. Ser humano esquemático vinculado a un ¿instrumento? ¿Un arado?
17. Ser filiforme.

Hay dos figuras que ni siquiera nos atrevimos a sugerir una propuesta y que nos resultan incomprensibles para nuestras categorías mentales.

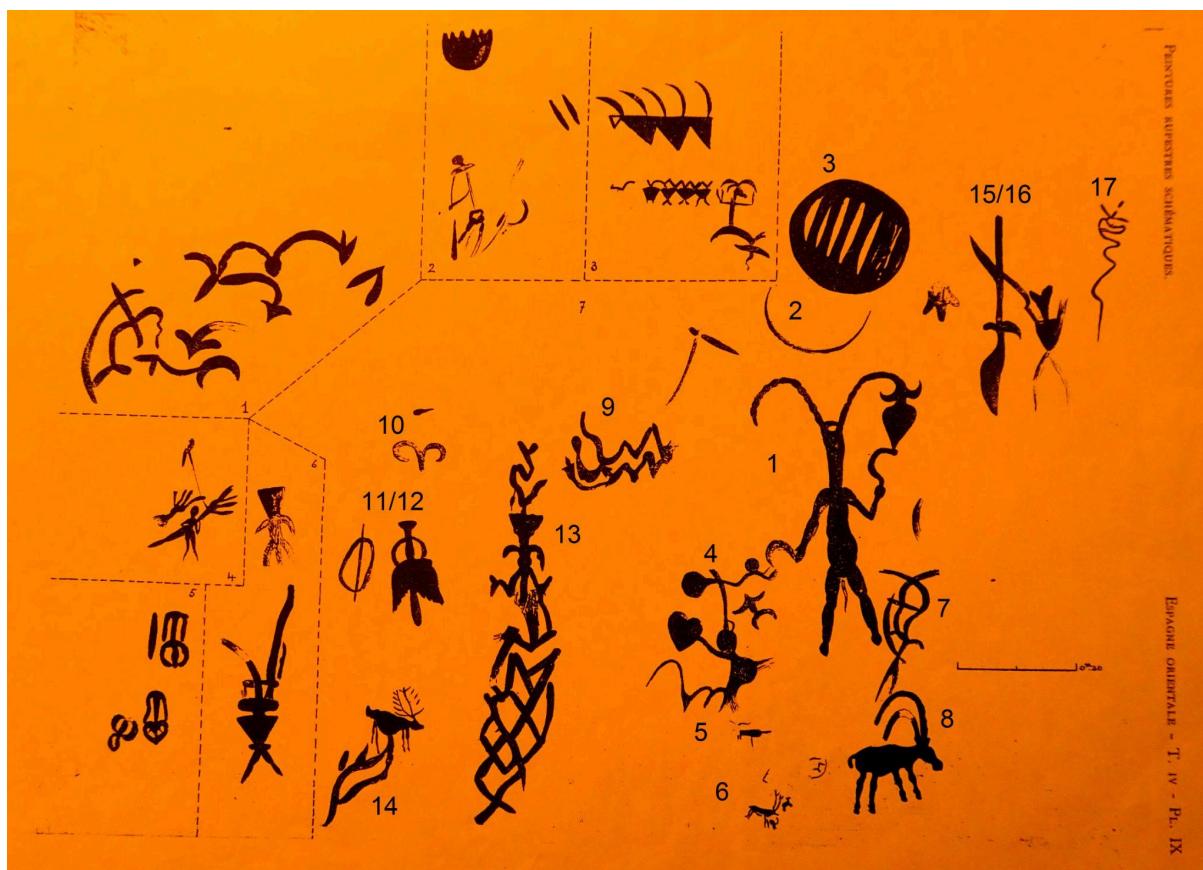


Figura 5
Actor principal, el brujo, y secundarios. Calcos de H. Breuil (numeración nuestra).

De todo el conjunto deducimos lo siguiente:

- a. Presencia de columnas vegetales de la vida.
- b. Aparición de animales con defensas naturales (cabras, ciervos...).

⁶⁹ Es un modelo iconográfico que recuerda al chamán que vuela/corre sobre cabezas y astas de toros en La Vieja (Alpera, Albacete), en la pintura naturalista. O a otras figuras similares en el Abrigo Grande de Minateda.

- c. Presencia de aguas primordiales.
- d. Existencia de parejas primordiales.
- e. Símbolos lunares.

Todos estos actores se suelen o pueden interpretar como manifestaciones de la fertilidad y estimuladores del crecimiento.

6. Conclusiones

El llamado brujo (admitamos la posibilidad de una Dama)⁷⁰ de la Cueva de los Letreros admite siquiera una aproximación a su iconografía, mediante unas premisas preliminares:

- a. El gesto de ambas manos, blandiendo sus correspondientes hachas, una hacia lo alto, otra hacia lo bajo, no es casual.
- b. La presencia del antropomorfo con cuernos de cabra o de carnero, no es casual.
- c. El que un fruto penda de una de las defensas, no es casual.
- d. La existencia de cuerpos astrales, posiblemente la luna en diferentes fases, no es casual.

En suma, entendemos que no se trata de una escena o pictograma anecdótico, ni una instantánea cotidiana en una sociedad agropecuaria, acaso con metalurgia (por las hoces), sino que asistimos a la representación de un rito, tal vez basado en la narración de un mito, en el cual se escenificaba la captación de la fertilidad cósmica (de la luna o del sol en este caso concreto), mediante la hoz, en realidad un objeto que evoca la silueta lunar⁷¹, y por el cual se propiciaba su implantación en la tierra, mediante el recurso de dichas hoces transmisoras y de los cuernos fecundantes. Por ello, el fruto que pende del cuerno y las columnas vegetales de la vida que crecen al lado del brujo, expresan el resultado positivo o premonitorio de la ceremonia.

Sin necesidad de leer un texto escrito, a través de la sintonía, combinación y distribución de los diferentes elementos antes indicados, vemos un escenario, un acto y un personaje principal, perfectamente ataviado para la función, sin desestimar a los actores secundarios y sin desdeñar la opción de una instrucción didáctica visual para pupilos y neófitos de la comunidad en la que el artista (o la artista) dibujó y pintó⁷².

⁷⁰ Sobre la importancia y trascendencia de la mujer en el arte prehistórico, consultar C. Cohen, *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale* (París: Belin-Herscher, 2003).

⁷¹ Entendemos por ello que el material de la hoz (cobre, bronce, madera con dientes de sílex –en este caso plenamente neolítica–) es secundario, porque lo que importaba era la forma y silueta del instrumento, que le asemejaba a una de las fases lunares; y de ahí su función sagrada y mágica.

⁷² De hecho el zaguán o vestíbulo rocoso de la Cueva de los Letreros, mide unos 25 m de anchura por unos 6 de profundidad, lo que facilitaba la congregación de algunas decenas de individuos ante las pinturas, tal y como se aprecia en la actualidad, con fotografías recientes, con visitantes que admirán las pinturas prehistóricas.

7. Anexo: la hoz de los druidas

Aunque sea de manera tangencial, hemos de recordar el protagonismo de la hoz en el mundo celta, reseñado por Plinio (*H.N., XVI: 95, 249-251*)⁷³:

xcv

249. *Non est omittenda in hac re et Galliarum admiratio. Nihil habent Druidae — ita suos appellant magos — visco et arbore, in qua gignatur, si modo sit robur, sacratus. iam per se roborum eligunt lucos nec ulla sacra sine earum fronde conficiunt, ut inde appellati quoque interpretatione Graeca possint Druidae videri. enimvero quidquid adgnascatur illis e caelo missum putant signumque esse electae ab ipso deo arboris.*

250. *est autem id rarum admodum inventu et repertum magna religione petitur et ante omnia sexta luna, quae principia mensum annorumque his facit et saeculi post tricesimum annum, quia iam virium abunde habeat nec sit sui dimidia. omnia sanantem appellant suo vocabulo. sacrificio epulisque rite sub arbore comparatis duos admovent candidi coloris tauros, quorum cornua tum primum vinciantur.*

251. *sacerdos candida veste cultus arborem scandit, falce aurea demetit, candido id excipitur sago. tum deinde victimas immolant praecantes, suum donum deus prosperum faciat iis quibus dederit. fecunditatem eo poto dari cuicunque animalium sterili arbitrantur, contra venena esse omnia remedio. tanta gentium in rebus frivolis plerumque religio est.*

Traducción:

249. No debe omitirse la admiración de los galos en este asunto. Los druidas —como llaman a sus magos— no tienen nada más sagrado que el muérdago y el árbol en el que se produce, siempre que tenga fuerza. Ahora eligen para sí bosques de robles y no realizan ningún rito sagrado sin su follaje, de modo que los llamados druidas puedan ser vistos como tales según la interpretación griega. Porque, en efecto, todo lo que les traen lo creen enviado del cielo y señal del árbol escogido por Dios mismo.

250. Pero es un descubrimiento y hallazgo muy raro, y se busca con gran reverencia, y sobre todo la sexta luna, que marca el principio del mes y de los años, y del siglo después del año trigésimo, porque ahora tiene abundante fuerza y no es ni la mitad de lo que era antes. A quien todo lo sana lo llaman por su propio nombre. Después de que el sacrificio y el banquete han sido debidamente preparados bajo el árbol, traen dos toros de color blanco, cuyos cuernos son luego atados primero.

251. Un sacerdote con una túnica blanca de adoración sube a un árbol, lo corta con una hoz de oro y es recibido por una tela blanca. Luego

⁷³ J. A. MacCulloch, The Religion of the Ancient Celts (Edimburgo: T. & T. Clark, 1911), 205.

sacrifican víctimas, pidiendo a Dios que haga prosperar su don para aquellos a quienes lo ha dado. Piensan que la fertilidad se da bebiendo esa bebida a cualquier animal estéril, y que es un remedio para todos los venenos.)

Bibliografía

- Acosta Martínez, P. "Significado de la pintura rupestre esquemática". *Zephyrus* núm. 16. (1965): 107-118.
- Acosta Martínez, P. La pintura rupestre esquemática en España. Universidad de Salamanca: Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, núm. 1. (1968).
- Acosta Martínez, P. "Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana". *Zephyrus* núm. 36. (1983): 13-25. <http://hdl.handle.net/11441/31657>.
- Almagro Basch, M. "El problema de la cronología del arte rupestre levantino español". En L. Pericot y E. Ripoll Perelló, (eds.): *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara*, 103-111. Chicago: Viking Fund Publications in Anthropology-Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1964.
- Barciela González, V. y Molina Hernández, F. J. "Arte rupestre esquemático en la Sierra de Aitana: líneas de investigación y nuevos descubrimientos". Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez, 2010. (2013): 175-184.
- Baring, A. *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela, 2005.
- Becerra Romero, D. "La miel, un peligroso manjar". *Habis* núm. 39. (2008): 409-420.
- Beltrán Martínez, A. "El problema de la cronología del arte esquemático español". *Caesaraugusta* núm. 39-40 (1975-1978): 5-18.
- Bernal Ripoll, M. "El círculo de quintas y el brujo de Vélez Blanco: origen musical de la mística megalítica". *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* núm. 26. (2019): 151-176.
- Blanco, J. F. *El tiempo. Meteorología y cronología populares*. Salamanca: Diputación Provincial, 1987.
- Breuil, H. *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. 4 tomos. París: Lagny, 1933-1935.
- Breuil, H. y Burkitt, M. "Les abris peintes du Monte Arabí près Yecla (Murcie)". *L'Anthropologie* núm. XXVI. (1915): 313-328.
- Breuil, Henri y de Motos, Federico. *Les roches à figures naturalistes de la région de Vélez-Blanco (Almería)*. *L'Anthropologie* XXVI (1915): 332-336.
- Caballero Klink, A. *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico*. Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, Estudios y Monografías núm. 9, 1983.
- Carod-Artal, F. J. "Plantas psicotrópicas en la antigua Grecia". *Neurosciences and History* núm. 1, 1. (2013): 28-38.
- Carrasco Rus, J., Martínez Sevilla, F., Pachón Romero, J. A. y Gámiz Jiménez, J. "Nuevas aportaciones para el conocimiento del arte rupestre esquemático y los soportes muebles en la cuenca alta del Guadalquivir. Las pinturas del Cerro del Jabalcón (Zújar, Granada) y sus relaciones con las de Tajo de Lillo (Loja, Granada)". *Antiquitas* núm. 27 (2015): 7-29.
- Cohen, C. *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*. París: Belin-Herscher, 2003.
- Delporte, H. *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. Madrid: Istmo, 1982.
- Díaz-Andreu, M., Escobar Guío, F., Hernández Carrión, E., Piñera Morcillo, E. y Salmerón Juan, J. "Una nueva estación de arte rupestre esquemático en Murcia: Los Cuchillos". Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez, 2010. (2013): 153-162.

- Díaz-Andreu, M., Fernández Macías, L. y Santos da Rosa, N. "Danzando sobre las rocas: la identificación de una práctica cultural inmaterial en la zona meridional del arte levantino". II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica. Montblanch: Museu Comarcal de la Conca de Barberà y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, 2022, 199-216
- Escacena Carrasco, J. L. "Cielos fosilizados". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló núm. 33. (2015): 43-61.
- Escacena Carrasco, J. L. "Orantes neolíticos de Andalucía. Imágenes sobre vasijas de cerámica". Boletín del Museo Arqueológico Nacional núm. 37. (2018): 25-42.
- Escoriza Mateu, T. La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica. Oxford: BAR International Series 1082, 2002. <https://doi.org/10.30861/9781841714615>
- Fernández Quintano, J. Consideraciones sobre los motivos astraliformes en el arte esquemático de la Península Ibérica. En Actas del II Congreso de Arte Rupetsre Esquemático en la Península Ibérica. Almería: Ayuntamiento de Vélez Blanco, 2013, 19-24.
- Fernández Ruiz, M. y Spanedda, L. L'arte rupestre schematica e la sua relazione con i siti neolitici della provincia di Granada (Andalusia, Spagna). En XXVI Valcamonica Symposium, 107-112. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici 2015. <http://dx.doi.org/10.1017/s0003598x00077164>
- Gámiz Caro, J., Fernández Ruiz, M., Martínez Fernández, G., Martínez García, J. y Spanedda, L. "Antropomorfos «orantes» en la pintura rupestre esquemática de la provincia de Granada". Lucentum núm. XLIV (2025): 9-25. <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.25684>
- García García, I. Instrucciones para leer la luna y espantar brujas. Magia y ritualidad en la Comunidad del Potro, Salinas (Méjico). Tesis Doctoral. San Luis de Potosí: Colegio de San Luis, 2022.
- García Vázquez, E. Fernández San Narciso, C. y Dopico Rodríguez, E. Melecina tradicional asturiana de Saliencia y Cangas del Narcea. Oviedo: Principáu d'Asturies, 1993.
- Gimbutas, M. El lenguaje de la diosa. Madrid: Dove, 1996.
- Góngora y Martínez, M. Antigüedades prehistóricas de Andalucía. Madrid: Imprenta a cargo de C. Moro, 1868.
- Grande del Brío, R. La pintura rupestre esquemática en el Centro-Oeste de España (Salamanca y Zamora). Salamanca: Diputación Provincial, 1987.
- Grimal, P. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Paidós, 1998.
- Grimal Navarro, A. y Alonso Tejada, A. Centenario del abrigo del Mediodía (Yecla, Murcia). Revelación del arte abstracto del Neolítico. Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012. Varia núm. XI. (2013): 13-38.
- Guerra Doce, E. "Estados alterados de conciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas psicoactivas y dinámicas sociales". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino núm. 28, 1. (2023): 41-61.
- Guirao Gea, M. Prehistoria y protohistoria de Vélez-Rubio y Vélez-Blanco. Granada: Actualidad Médica, 1955.
- Hernández Pérez, M. S. "Reflexiones sobre los artes esquemáticos entre las cuencas de los ríos Segura y Júcar". Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez, 2010. (2013): 141-152.
- Hernández, M. S., Ferrer, P. Catalá, E. L'Art Esquematic. Alicante: Centre d'Estudis Contestans 2000.
- Jordá Cerdá, F. "Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica". Zephyrus núm. 36 (1983): 7-12.
- Jordán Montés, J. F. "Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica". Semiótica del arte prehistórico, Diputación de Valencia. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2001, 89-127.

- Jordán Montés, J. F. "El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la Península Ibérica". Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009, V a XI. Serie Arqueológica núm. 23. (2010): 147-187
- Jordán Montés, J. F. y de la Peña Asencio, A. Mentalidad y tradición en la serranía de Yeste y Nerpio. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1992.
- König, M. "Consideraciones sobre la significación de los dibujos de la época glaciar". Actas del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas -Madrid, 1954- (Zaragoza, 1956), 169-188.
- Kühn, H. El arte rupestre en Europa. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- Lacalle Rodríguez, R. "Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico". Zephyrus núm. 51. (1998): 265-276.
- Lacalle Rodríguez, R. "La codificación del relato mítico en el arte del Paleolítico Superior". SPAL núm. 17. (2008): 79-95. <https://doi.org/10.12795/spal.2008.i17>.
- Laming-Emperaire, A. La signification de l'art rupestre paléolithique. París: Picard, 1962.
- Leroi-Gourhan, A. Le geste et la parole. Technique et langage. París: Albin Michel, 1964.
- Leroi-Gourhan, A. Les religions de la préhistoire. París: PUF, 1964.
- Leroi-Gourhan, André. Préhistoire de l'art occidentale. París: Mazenod, 1965.
- Lillo Bernabeu, María. La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica. Universitat d'Alacant: Tesis Doctoral, 2014.
- MacCulloch, J. A. The Religion of the Ancient Celts. Edimburgo: T. & T. Clark, 1911
- Martí Oliver, Bernat. "Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña". Actas del I Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. (2006): 119-148.
- Martín-Cano Abreu, F. "Algunas falsas ideas sobre los papeles sexuales de la Prehistoria. En busca del tiempo perdido: La arqueología española en el siglo XXI". Caesaraugusta núm. 78. (2007): 171-188.
- Martín-Cano Abreu, F. Reivindicación feminista, contra el androcentrismo en el arte rupestre. 2016.
- Martínez García, J. El arte rupestre en la provincia de Almería. Revisión y nuevas aportaciones. Tesis de Licenciatura. Granada: Universidad de Granada, 1983.
- Martínez García, J. "Arte Rupestre Levantino en la Comarca de Los Vélez (Almería)". Revista Velezana núm. 2. (1983): 5-34.
- Martínez García, J. "Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la Cueva de Los Letreros (Vélez-Blanco, Almería)". Ars Praehistorica núm. VII-VIII. (1988-89): 183-193.
- Martínez García, J. "Arqueología y prehistoria en la comarca de los Vélez (Almería) del paleolítico al neolítico". Arqueología en la comarca de los Vélez (Almería): homenaje al profesor Miguel Guijao Gea. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1994, 31-54.
- Martínez García, J. "Pintura rupestre postpaleolítica en Andalucía. Estado actual y perspectivas de futuro". Congreso de Arte rupestre en la España mediterránea. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, 251-275.
- Martínez García, J. "La pintura rupestre esquemática en el proceso de transición y consolidación de las sociedades productoras". En Actas del I Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. (2006): 33-56.
- Martínez García, J. "Artes esquemáticos de las sociedades ágrafas en la prehistoria reciente ibérica". Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante, MARQ. Alicante, 2018, 153-163.
- Martínez García, J. y Mellado Sáez, C. Arte rupestre en la comarca de los Vélez (Almería). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2010.
- Mateo Saura, M. Á. Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2003.
- Medina Lara, F. y Barroso Ruiz, C. "Una escena de danza en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Málaga". Mainake núm. 10. (1988): 61-75.

- Motos Fernández, F. "Rocas y cuevas pintadas de Vélez Blanco". Boletín de la Real Academia de la Historia núm. 66. (1915): 408-413. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc96005>
- Motos Fernández, F. de, *La Edad Neolítica en Vélez Blanco*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Memorias de la Comisión Paleontológica y Arqueológica núm. 19. (1918).
- Olària i Puyoles, C. y Gusi i Gener, F. "Cazadores y pastores en la fase neolítica de Cova Fosca (Ares del Maestre, Castellón)". IV Congreso del Neolítico Peninsular. Alicante, 2006. (2008): 331-337.
- Pedrosa, J. M. *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*. Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa Editorial, 2000
- Revilla, F. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Ripoll Perelló, E. "Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica". *Zephyrus* núm. 36. (1983): 27-35.
- Roche-Cárcel, J. A. "Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos". *Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil Albert", 2005, 99-110.
- Roche Cárcel, J. A. "Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain)". *The sacralization of agriculture*. *Religions* núm. 11. (2020): 614. <https://doi.org/10.3390/rel11110614>
- Rúa Aller, F. J. "Folklore lunar en tierras leonesas". *Revista de Folklore* núm. 355. (2011): 10-24. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp28q9>
- Ruiz Molina, L. y Puche Carpena, J. C. *Ars Rupestria. Monte Arabí (Yecla, Murcia)*. Murcia: Museo Arqueológico Municipal de Yecla, 2019.
- Santos da Rosa, N., Fernández Macías, L. y Díaz-Andreu, M. "Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica". *Zephyrus* núm. LXXXVII. (2021): 15-31. <https://doi.org/10.14201/zephyrus2021871531>
- Soria Lerma, M. y López Payer, M. G. *El arte rupestre en el Sureste de la Península Ibérica*. Bailén (Jaén): CopiSur, 1989.
- Soria Lerma, M., López Payer, M. G. y Zorrilla Lumbreras, D. "Pintura rupestre esquemática en Sierra Morena oriental y subbético giennense". *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*. Comarca de los Vélez, 2010. (2013): 113-136.
- Torregrosa Giménez, P. y Galiana Botella, M. F. "El arte esquemático del Levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal". *Millars* núm. XXIV. (2001): 153-198. <https://raco.cat/index.php/Millars/article/view/130767>
- Unamuno, M. de, *De Fuerteventura a París*. París: Editorial Excelsior, 1925.
- Urbano Cardona, P. J. "El Santuario de Plá de Petracos: La teoría arqueoastronómica frente a la hipótesis de la Diosa Madre". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 12. (2021): 167-179.
- Versaci, M. *El Sol, símbolo de continuidad y permanencia: un estudio multidisciplinar sobre la figura soliforme en el Arte Esquemático de la Provincia de Cádiz*. Tesis Doctoral. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2018.
- Viñas, R., Rubio, A., Viñas, M. y Riezu, J. "Interpretacions astronòmiques sobre les grafies esquemàtiques-abstractes de les Muntanyes de Prades: l'abric del Mas d'en Carles (Montblanc, Tarragona)". *Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. Montblanc, 2022. Tarragona: Museu Comarcal de la Conca de Barberà y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, 2022, 277-304.
- Wagner, C. G. *Las drogas sagradas en la antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

Licencia Creative Commons Atribution
Nom-Comercial 4.0 Unported (CC BY-NC 4.0) Licencia Internacional



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la Revista