



HAL
open science

LA MUJER EN EL ARTE LEVANTINO: IMÁGENES DEL PASADO, MIRADAS DEL PRESENTE

Esther López-Montalvo

► **To cite this version:**

Esther López-Montalvo. LA MUJER EN EL ARTE LEVANTINO: IMÁGENES DEL PASADO, MIRADAS DEL PRESENTE. Museu de Prehistòria de València-Diputació de València. B. Soler et P. Jardón (Eds). Innovando en los discursos, avanzando en la investigación., pp.99-136, 2024, 978-84-7795-535-1. <hal-04835438>

HAL Id: hal-04835438

<https://hal.science/hal-04835438v1>

Submitted on 13 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Innovando en los discursos, avanzando en la investigación

V Jornadas Pastwomen

Museu de Prehistòria de València

20-21
diciembre
2022



V Jornadas Pastwomen

**Innovando en
los discursos,
avanzando en
la investigación**

INNOVANDO EN LOS DISCURSOS,
AVANZANDO EN LA INVESTIGACIÓN
V JORNADAS PASTWOMEN

Begoña Soler Mayor y Paula Jardón Giner
(editoras)

Museu de Prehistòria de València

2024

V JORNADAS PASTWOMEN

Editoras

Begoña Soler Mayor

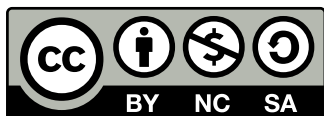
Paula Jardón Giner

Diseño y maquetación

Vanesa Mora Casanova (tacadetinta)

Diseño de Portada

Vanesa Mora Casanova (tacadetinta)



Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España (CC BY-NC-SA 3.0).
Excepto para aquellas imágenes donde se indican la reservas de derecho.

Las publicaciones del Museu de Prehistòria de València son de libre acceso en la
URL permanente: <http://www.mupreva.es/pub>

ISBN edición: 978-84-7795-535-1

Depósito Legal: V-2714-2024

Impresión

Blanc i Blanc

© de los textos: las autoras

© de las fotografías e imágenes: las autoras

© de la edición: Museu de Prehistòria de València - Diputació de València

AUTORAS

Laia Colomer, Instituto Noruego de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (Oslo, Noruega)

Iñaki Diéguez Uribeondo, ilustrador. IDU ilustración

Esther Espejo del Pino, Museu de Badalona

Laura Fortea Cervera, Museu de Prehistòria de València

Esther Gurri Costa, Museu de Badalona

Ana Belén Herranz Sánchez, Instituto Universitario de Investigación en Arqueología

Ibérica de la Universidad de Jaén, Universidad de Granada

Paula Jardón Giner, Universitat de València

Esther López-Montalvo, TRACES UMR5608, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) Toulouse, Francia

Esperanza Martín Hernández, ilustradora

Lourdes Prados Torreira, Universidad Autónoma de Madrid

Eva Ripollés Adelantado, Museu de Prehistòria de València

Carla Rubiera Cancelas, Universidad de Oviedo

Carmen Rueda Galán, Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica, Universidad de Jaén

Beatriz Sánchez Justicia, Musaraña gestión integral de museos S.L.

Begoña Soler Mayor, Museu de Prehistòria de València

ÍNDICE

Presentación	1
Museos, patrimonio y educación: propuestas y herramientas desde el feminismo	5
Museos arqueológicos inclusivos. Hay que seguir avanzando: propuestas y herramientas desde una óptica feminista LOURDES PRADOS TORREIRA	7
Patrimonio arqueológico con perspectiva de género y feminista. Planteamientos metodológicos para el diagnóstico de discursos en el ámbito de la transferencia y la difusión ANA BELÉN HERRANZ SÁNCHEZ	17
Prehistoria sin pre-juicios. Trabajando desde la didáctica en el museo LAURA FORTEA CERVERA Y EVA RIPOLLÉS ADELANTADO	37
Los enigmas de Caecilia. Una niña patricia de Baetulo ESTHER ESPEJO DEL PINO Y ESTHER GURRI COSTA	47
Dibujar el pasado con equilibrio: una propuesta desde la ilustración con perspectiva de género IÑAKI DIÉGUEZ URIBEONDO Y ESPERANZA MARTÍN HERNÁNDEZ	77
Investigación feminista en acción	87
Investigación feminista en acción CARMEN RUEDA GALÁN	89
La mujer en el arte levantino: imágenes del pasado, miradas del presente ESTHER LÓPEZ-MONTALVO	99
Entre las palabras ajenas y las propias. ¿Qué sabemos de las esclavas en la Roma antigua? CARLA RUBIERA CANCELAS	137
Feminismo, ética del cuidado y patrimonio LAIA COLOMER SOLSONA	157
Otras miradas al pasado. Una exposición virtual para descubrir la historia olvidada BEATRIZ SÁNCHEZ JUSTICIA, PAULA JARDÓN GINER Y BEGOÑA SOLER MAYOR	175



INVESTIGACIÓN FEMINISTA EN ACCIÓN

LA MUJER EN EL ARTE LEVANTINO: IMÁGENES DEL PASADO, MIRADAS DEL PRESENTE

Esther López-Montalvo

TRACES UMR5608

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) Toulouse, Francia

RESUMEN

La figura humana en el arte rupestre levantino aporta una valiosa información sobre cómo se percibían y organizaban las sociedades que producían estas pinturas. El relativo interés por la figura femenina, y la forma en que se ha abordado su estudio, ha contribuido a crear una imagen sesgada de los roles de género y de la forma en que hombres y mujeres han sido considerados a lo largo de la secuencia levantina.

En este artículo realizamos una lectura crítica de la historiografía y proponemos nuevos enfoques para el análisis de género en la tradición gráfica levantina. Nuestro enfoque cuestiona el estudio aislado de la figura femenina y revela rupturas importantes en los parámetros gráficos que definen los roles de género, que podrían ser la base de cambios significativos en la organización social.

Palabras clave: Arte Levantino, Arco Mediterráneo Peninsular, Neolítico, Género, Horizontes estilísticos.

ABSTRACT

The human figure in Levantine rock art provides valuable information on how the societies producing these paintings perceived and organised themselves. The relative interest in the female figure, and the way in which its study has been approached has contributed to a biased picture of gender roles and the way in which men and women have been considered throughout the Levantine sequence.

In this paper we undertake a critical reading of the historiography and propose new approaches to the analysis of gender in the Levantine graphic tradition. Our focus questions the isolated study of the female figure, and reveals major ruptures in the graphic parameters that define gender roles, which could underlie significant changes in social organisation.

Keywords: Spanish levantine rock art, iberian mediterranean basin, neolithic, gender, stylistic horizons.

INTRODUCCIÓN

El arte rupestre levantino ha suscitado múltiples debates, siendo sin duda la discusión en torno a su marco cronológico y su atribución cultural la que mayor número de páginas ha ocupado (Alonso y Grimal, 1994; Jordá, 1966; Mateo, 2008; Ripoll, 1991-1992; Villaverde et al., 2012; Viñas et al., 2012, etc.). La dificultad de obtener dataciones absolutas directamente de sus pigmentos (López-Montalvo, 2017) ha dirigido la atención a los temas representados en sus paneles, tanto actividades como elementos distintivos de la cultura material, en un intento de extrapolar argumentos sobre el modo de vida y la organización socio-económica de las sociedades autoras que permitiera situar esta tradición gráfica en el tiempo. Aunque con grandes divergencias a la hora de situar el cursor en la línea temporal, cuya valoración queda fuera del propósito de este trabajo, en la actualidad se admite la emergencia de este horizonte gráfico en el marco del proceso de neolitización del arco mediterráneo peninsular (VI milenio cal. a.C). Es la atribución cultural la que suscita mayores controversias: mientras que para unos sería una expresión pictórica propia de los últimos cazadores-recolectores mesolíticos (Alonso y Grimal, 1994; Mateo, 2008; Utrilla et al., 2012; Utrilla y Bea, 2015, etc.), otros lo considerarían un nuevo modo de representación gráfica que acompañaría la implantación y expansión de las primeras sociedades agrícolas y ganaderas en este territorio (García Atiénzar, 2011; García Puchol et al., 2004; López-Montalvo, 2018; Martí Oliver, 2003; Martí Oliver y Juan-Cabanilles, 2002; Molina et al., 2003, Villaverde et al., 2016).

Estos desencuentros en el plano temporal contrastan con un mayor consenso a la hora de subrayar los rasgos que definirían la singularidad de las pinturas levantinas. Entre ellos, la irrupción de la figura humana en los paneles, dotada de un gran dinamismo y resuelta de manera na-

turalista, es sin duda el principal elemento distintivo, por cuanto supone una importante ruptura con respecto a otras tradiciones gráficas. El fuerte componente narrativo de las escenas y el detalle con el que se diseña la figura humana ofrecen una rica información sobre actividades sociales y económicas, así como sobre elementos de la cultura material – armamento, vestimenta o adorno– que, por lo general, no han dejado huella en el registro arqueológico. El arte levantino, por el potencial de información que atesora, constituye un archivo a cielo abierto de las sociedades autoras.

A lo largo de más de un siglo de investigaciones, la figura humana ha sido objeto de especial interés, y ello por diversos motivos. En primer lugar, es importante destacar que la representación humana nos informa sobre el modo en que el individuo se percibe, y esa percepción engloba una dimensión social ligada a la identidad colectiva. En ciertas secuencias regionales, como la que hemos podido caracterizar en Valltorta-Gassulla (Castelló) (Domingo, 2006; López-Montalvo, 2007; Villaverde et al., 2002), son significativos los cambios que se producen en la figuración humana, con tipos atentos a la personificación a través de atributos anatómicos o sociales, frente a otros que recrean un estereotipo estricto, lo que reforzaría la idea de colectividad frente al individuo. Dentro de esa noción de percepción propia y de identidad social, la representación de hombres y mujeres nos ofrece a su vez una visión interesante en torno a la construcción del género como categoría social. Además, la figuración humana nos muestra su interacción con el medio, en este caso con una valiosa información sobre el lugar que ocuparon ciertas especies animales en el espectro socio-simbólico y económico de estas comunidades. Por último, la apariencia de los individuos representados, distinguidos por vestimenta y adorno, en ocasiones armados o asociados a otros tipos de enseres, ha favorecido aproximaciones de tipo arqueo-etnológico, sobre las que han construido propuestas cronológicas que han hecho oscilar el péndulo del tiempo desde el Paleolítico (Breuil y Cabré, 1909; Obermaier y Wernert, 1919) hasta etapas avanzadas del Neolítico o incluso la Edad del Bronce (Jordá, 1971 y 1974; Galiana, 1985).

A pesar de la importancia incontestable de la figura humana, el tratamiento que han recibido la figuración masculina y femenina a lo largo de la historiografía ha sido desigual, lo que ha contribuido a menoscabar la entidad de las mujeres en los paneles levantinos y a ofrecer una imagen

difusa de las relaciones de género en estas comunidades. En este desequilibrio han influido múltiples factores, algunos tienen que ver con los propios códigos gráficos de esta tradición pictórica, como es el hecho de que la figura masculina prevalezca en los paneles; otros están más ligados a una proyección de los modelos androcéntricos y presentistas, bien arraigados en el estudio de las sociedades prehistóricas (Conkey y Spector, 1984).

Teniendo en cuenta estas premisas, a lo largo de estas líneas abordaremos, en primer lugar, un breve análisis en torno al interés y al modo en que se ha estudiado la representación femenina en el arte levantino a lo largo de más de un siglo de investigaciones. En este primer apartado, trataremos de contextualizar esos estudios en el marco del pensamiento social y científico en boga, de manera que sea posible comprender los diferentes sesgos que han prevalecido a lo largo de gran parte del siglo XX y, en consecuencia, el posicionamiento crítico que emerge con las nuevas perspectivas feministas y de género en arqueología. En segundo lugar, nuestro propósito es abrir una reflexión en torno a la representación femenina como objeto de estudio en sí mismo. Junto con el análisis de las convenciones gráficas que identifican a las mujeres en esta tradición pictórica, creemos necesario reevaluar cuáles deben ser las perspectivas que deben prevalecer en un análisis arqueo-antropológico de estas representaciones, sin olvidar que el arte levantino, como toda manifestación gráfica, es una producción material que no puede desvincularse de su contexto de producción.

DIOSAS, DAMAS, DAMITAS, VENUS...EN DEFINITIVA, MUJERES:
DEL ARTE PREHISTÓRICO COMO RELIGIÓN A LA ARQUEOLOGÍA
FEMINISTA Y DE GÉNERO

Los primeros conjuntos con pinturas levantinas se descubren poco después de iniciarse el siglo XX, en el marco del Regeneracionismo, dentro de un clima de auténtica efervescencia cultural. Se asiste en esos momentos al reconocimiento e institucionalización de la Arqueología y al nacimiento de Instituciones y Comisiones Nacionales de Investigación (Ayarzagüena y Salas, 2018), que constituirán un gran estímulo en los trabajos de prospección, estudio y documentación de los nuevos hallazgos. Esta sucesión constante de descubrimientos y el clima favorable creado por las nuevas instituciones atrajeron a su vez el interés de investigadores extranjeros, en un período marcado a su vez por una política colonial e imperialista en Europa, que

también se extendería a la ciencia. Dos de esos investigadores, H. Breuil y H. Obermaier, cuyos trabajos en España fueron financiados por el recién creado Institut de Paléontologie Humaine de Paris (Díaz-Andreu, 2002), influyeron de manera decidida en la perspectiva teórica de análisis y en la propia interpretación del arte levantino (López-Montalvo, 2010).

En concreto, H. Breuil contribuyó al estudio y documentación de los primeros conjuntos levantinos, y en ellos aplicó los mismos principios teóricos e interpretativos que en el caso del arte paleolítico: una evolución lineal en la secuencia estilística, en la que aventuraba la noción de progreso – de lo simple a lo complejo, de lo grotesco a lo clásico– (Moro Abadía y González Sainz, 2006), y una visión religiosa o totémica de estas pinturas que emanaba de la influencia que la etnología católica tuvo en sus trabajos y que, en gran medida, comportaba un cierto desprecio hacia la capacidad intelectual de las sociedades autoras. Casualmente, dos de los primeros conjuntos estudiados por H. Breuil, en colaboración con J. Cabré y P. Serrano, la Roca dels Moros de Cogul (Lleida) (1909) y la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (1912), presentaban destacadas figuras femeninas en sus paneles. Estos conjuntos nos permiten ilustrar el tratamiento que recibe la figuración de la mujer en los primeros trabajos sobre las pinturas levantinas, en el que claramente se intuye la influencia de las corrientes interpretativas contemporáneas del arte paleolítico y de la propia consideración de las estatuillas femeninas descubiertas en Francia e Italia desde finales del XIX (Bisson y White, 1996).

Lo primero que llama la atención es el uso intencionado del lenguaje. El recurso al término “dama” en lugar de “mujer” para referirse a las representaciones femeninas de Cogul y La Vieja en estos primeros trabajos no sorprende si lo enmarcamos en el tratamiento que la escuela francesa daba a las estatuillas de mujeres que habían sido descubiertas en los yacimientos de Grimaldi (Liguria), Brassempouy (Landes) o Laussel, entre otros (Bisson y White, 1996). Estas representaciones femeninas se dividían entre “damas” y “venus”, quedando este último término relegado a aquellas representaciones de anatomía voluptuosa e hipertrofia genital. En contra de lo que podría suponerse, el término “venus” en este contexto nada tiene que ver con el canon de belleza del arte clásico ni con la mitología greco-romana. Paradójicamente su uso esconde claras connotaciones racistas y colonialistas, y debe ponerse en relación con la exhibición en París de una antigua esclava bosquimana, Saartjie Baartman, llamada “Venus hotentote”, cuyos rasgos

físicos esteatopígios recordaban a las recién descubiertas estatuillas femeninas (Blanchard, 2013). La esteatopígia se consideró un marcador filogenético y favoreció la construcción de un discurso racial sobre la naturaleza y origen de las poblaciones paleolíticas europeas (Hurel, 2013). Los rasgos esteatopígios fueron evocados por H. Breuil en su estudio de las figuras femeninas de la Cueva de La Vieja (1912), aunque de manera muy tímida, ya que en aquel momento la esteatopígia asociada a las figurillas paleolíticas comenzaba a ser fuertemente contestada desde la medicina (Regnault, 1912). Todo ello desarmaba el argumento que elevaba a raza los rasgos físicos de poblaciones paleolíticas plasmados en el arte mueble y que señalaba un claro parentesco con las poblaciones hotentote y bosquimana del África austral (Piette, 1894). La esteatopígia, curiosamente, volverá a ser evocada décadas después en los trabajos de A. Beltrán para describir la anatomía de ciertas representaciones femeninas (Beltrán, 1966, 1968; Beltrán et al., 2002).

El uso de “damas” o “damitas”, aunque no de manera sistemática, se perpetúa en la literatura (Porcar, 1940), incluso hasta tiempos recientes (Mesado, 1999; Alonso y Grimal, 2007; Jordán Montes, 2010, etc.). El término “venus”, sin embargo, aparece muy tardíamente y de manera puntual para referirse a la mujer representada en Covetes del Puntal (Valltorta, Castelló)(Viñas, 1982). Su uso en este caso tiene la clara intención de comparar la disposición singular de la mujer del Puntal con la de las representaciones femeninas del abrigo de La Madelaine (Tursac, Francia), de cronología magdaleniense.

La descripción de las representaciones femeninas levantinas está fuertemente impregnada de la concepción masculina del cuerpo y del comportamiento de la mujer en la sociedad occidental, algo que debe ponerse en relación con el hecho de que la investigación sobre arte levantino, al menos hasta las últimas décadas del siglo XX, haya sido liderada por hombres (Díaz-Andreu, 1999). La sublimación de la forma y de la “belleza” de la figura femenina es recurrente, llegando en ocasiones a una romantización poética en las propias descripciones. Baste señalar como ejemplo la descripción que realiza J.B. Porcar sobre la mujer del abrigo de Racó Gasparó “...bella figura femenina de talle joven, orientada e inclinada a la derecha, en equilibrio: elegante y ceremonioso de sus voluptuosas caderas; junta reverentemente sus manos como sosteniendo un pañuelo o quizás un abanico. Peina redonda y graciosa cabellera. (...) La ingenua dama de Ares que derrama su

ternura sobre cervatillo y la del viril carrerista desenfrenado que arrebató a su amada" (Porcar, 1965, p. 12). Estas descripciones recurren a adjetivos como "delicado", "gracioso" o "elegante", redundando así en una sublimación de la femineidad estrechamente asociada a la idea de sumisión o pasividad. Frente a esta concepción de lo femenino se opone la noción de "virilidad", como sinónimo de acción y valentía, evocada en muchos trabajos a la hora de describir la figuración masculina y las actividades que el hombre desempeña en los paneles (Porcar, 1965; Mesado, 1995; Jordá, 1974). N. Mesado describe así la escena del Cingle de Palanques (Castelló): *"Junto al cazador precedente, tras él, diminuta, veremos a su "mujer"(...). Aparece casi como un trofeo más de tan alto personaje (...) Clara actitud de sumisión e ineficacia ante una escena viril en la que están relegadas siempre las mujeres"* (Mesado, 1995, p. 25). Esa noción de delicadeza y elegancia referida a la postura en que se representan estas figuras se completa con una descripción de su anatomía adornada con adjetivos, como "voluptuoso" o "prominente", para referirse a caderas o pechos.

Sobre el papel de la mujer en los paneles, la posición relativamente estática de muchas figuras, en ocasiones aisladas espacialmente o aparentemente desvinculadas desde el punto de vista narrativo de las actividades desarrolladas por los hombres, fue un aspecto reiterado desde los primeros trabajos (Breuil y Cabré, 1909; Cabré, 1915; Obermaier, 1916). Ello contribuyó a la construcción de un discurso que, a la vez que otorgaba una dimensión mística a la mujer profundamente ligada a su fertilidad, le desposeía de todo valor social. En efecto, Breuil, fuertemente influido por la etnografía católica y fascinado por la magia y el totemismo de los mal llamados pueblos primitivos, se apropió de la nueva corriente interpretativa iniciada por S. Reinach (1903), por la que las representaciones gráficas pasaban a considerarse como expresiones mágicas o totémicas de los grupos prehistóricos. Dentro de esta corriente, se daba por hecho que eran hombres los autores de pinturas y grabados, y que los rasgos sexuales exagerados favorecían la fertilidad femenina, por lo que la figuración de mujeres tenía como única función potenciar la procreación. Es esa perspectiva la que aplica Breuil en sus trabajos sobre las figuras femeninas de Cogul y La Vieja. Si bien las primeras las integra en una escena de danza procreadora en torno a un hombre de sexo bien marcado, a la manera de las prácticas chamánicas de los Bushman (Breuil y Cabré, 1909), en el caso de las segundas se interroga si al menos una de ella

no sería un ídolo de una divinidad fecunda o tutelar (Breuil et al., 1912). Años después, Cabré reformula esta interpretación y sugiere que una de las mujeres “*sostiene un objeto indeterminado, que por su forma debe ser un informe ídolo, titular, de alguna divinidad fecundadora*” (Cabré, 1915, p. 198).

Esa idea incipiente de la mujer como divinidad dentro de rituales de fertilidad se incrusta con fuerza en la literatura hasta los años 2000, y ello con independencia de la perspectiva con la que se aborda el estudio del arte levantino o incluso de los distintos posicionamientos en torno a la edad y raigambre cultural de estas pinturas. Así, la asociación mujer-diosa-fecundidad es recurrente en los trabajos de A. Beltrán, aunque quizás cobra mayor fuerza en su última etapa coincidiendo con el estudio de conjuntos como Los Chaparros o Val del Charco del Agua Amarga, ambos en la provincia de Teruel (Beltrán, 1998; Beltrán et al., 2002). En el primero, la representación de una de las pocas mujeres embarazadas en esta tradición gráfica, le lleva a establecer toda una teoría sobre rituales de fecundidad, en los que las oquedades de la pared se concebirían incluso como posibles vulvas; en el caso de la segunda, subraya su altura desusada y su valor especial como “*base de la fecundidad*” (Beltrán et al., 2002, p. 202). También F.J. Jordá integra la idea de que la presencia femenina en los paneles encarna una especie de deidad, bien asociada a ritos agrícolas, a danzas de procreación o de protección o a posibles tauromaquias (Jordá, 1976). La consideración de la mujer como diosa de la fertilidad se repite insistentemente (Mateo, 2003; Soria y Payer, 1999; Jordán Montes, 2010, entre otros), incluso en aquellos trabajos en los que se pretende una perspectiva con tintes más feministas (Olaría, 2000).

Esta interpretación de las representaciones femeninas como deidades debe enmarcarse en la corriente conocida como “Movimiento de la Diosa Madre” (Snyder, 2018), que aunque hunde sus raíces en la primera mitad del siglo XX, coincidiendo con la prolífica secuencia de descubrimientos de figurillas femeninas de cronología paleolítica y neolítica, es a partir de la segunda mitad cuando alcanza mayor envergadura a través de los trabajos de M. Gimbutas (1989) y J. Cauvin (1994), entre otros. Este movimiento ha sido contestado, en sus fundamentos teóricos y metodológicos, desde la antropología, la sociología y la arqueología feministas (Conkey y Tringham, 1995; Cohen, 2003; Díaz-Andreu, 1999; Escoriza, 2002). Son muchos los puntos de desencuentro, pero baste señalar que ese carácter religioso atribuido a la mujer, ligado fuertemente a su capacidad fecundadora, ha contribuido a enmascarar

su verdadero papel social y a relegar a un segundo plano cualquier actividad que las mujeres pudieran ejercer más allá del alumbramiento y la crianza.

En este sentido y por lo que se refiere al arte levantino, es significativa la lectura de las escenas en las que intervienen las mujeres como meras actividades de índole ritual, generalmente danzas, a pesar del carácter hierático de muchas de estas figuraciones, como sería el caso ya comentado de las mujeres de Cogul (Breuil y Cabré, 1909), de la pareja de la Cueva de la Vieja (Alpera), que por la posición de los pies Jordá (1975) considera una danza, de una de las figuradas en la Cova del Polvorín (Castelló), que tanto Vilaseca como Beltrán interpretan como una danzarina (Vilaseca, 1947; Beltrán, 1968), o las supuestas mujeres del Barranco del Pajarejo (Teruel), de cuya lectura Almagro deduce una danza fálica (Almagro, 1960), idea compartida posteriormente por varios autores (Beltrán, 1966; Ripoll, 1963).

No deja de resultar llamativo, y así ha sido señalado anteriormente por otras investigadoras (Díaz-Andreu, 1999; Escoriza, 2006), cómo la presencia de una figura femenina, asociada espacial y narrativamente a representaciones masculinas, puede condicionar la lectura de una escena, bien excluyendo a la mujer de dicha actividad bien proponiendo una interpretación alternativa. Este sería el caso de la lectura que propone F.J. Jordá sobre la escena de enfrentamiento de Coves del Civil (Tírig, Castelló), en la que la presencia de al menos una figura femenina, claramente integrada en el amplio grupo de arqueros, impregna automáticamente un carácter sacro, concluyendo así que se trata de "*una danza guerrera realizada bajo la protección de una posible divinidad*" (Jordá, 1975, p. 170). Pero también las escenas en que intervienen únicamente mujeres y en las que podría sugerirse una posible actividad relacionada con el trabajo de la tierra, como es el caso de la documentada en el abrigo de El Ciervo (Dos Aguas, València), se transforman en ritos y danzas "*ante una posible dea*" (Jordá, 1975, p. 175). Tampoco el gran tamaño de ciertas representaciones femeninas, como las de Val del Charco del Agua Amarga (Teruel), de las que Cabré ya señaló que superaban en más de 10 cm a las masculinas (Cabré, 1915), su mayor número o posición destacada en los paneles facilitó un cambio en la orientación de un discurso centrado en un mero carácter ritual fálico y fecundador.

El sesgo androcentrista sobrepasa los temas anteriormente evocados para extenderse a la escasa importancia que reciben paneles como Cogul, Polvorín (Pobla de Benifassà, Castelló), Centelles (Albocàsser, Castelló), Los

Grajos (Cieza, Murcia) o Gavidia (Bicorp, València), entre otros, donde la importante concentración de representaciones femeninas ofrece una oportunidad única de indagar sobre el papel de estas mujeres y de las relaciones que pudieron mantener entre ellas en el seno de las sociedades autoras. Resulta paradójica la lectura de estos paneles, en la que se sobredimensiona el papel masculino dentro de la escena, incluso cuando, como es el caso de Cogul, los hombres cobran menor relevancia tanto en número como en el tratamiento gráfico que reciben. A pesar de ello, Cabré habla de “*el protagonista*” para referirse al único hombre representado en la composición integrada por, al menos, nueve mujeres (Cabré, 1915, p. 177)., a pesar de su menor tamaño y su posición marginal.

La perspectiva androcéntrica que ha dirigido el estudio de las sociedades del pasado comenzó a ser cuestionada a finales de los años sesenta, coincidiendo con la pujanza de los movimientos feministas y la emergencia de la arqueología post-procesual (Sánchez Romero, 2005), aunque los trabajos que abrirían la senda al enfoque de género en Arqueología aparecerían décadas más tarde de la mano de la Antropología (Conkey y Spector, 1984). En España, los primeros estudios de género en arqueología aparecerían tímidamente a finales de los ochenta (Dommasnes y Montón-Subías, 2012). En el caso del arte levantino, no es hasta la década de los 90 cuando irrumpen los primeros trabajos focalizados en el estudio de la representación femenina (Alonso y Grimal, 1993), paralelamente a otros que por primera vez cuestionan el sesgo androcentrista imperante en el estudio de las escenas levantinas desde un posicionamiento feminista (Escoriza, 1996) o de género (Díaz-Andreu, 1999).

Los trabajos de A. Alonso y A. Grimal aportaron una compilación exhaustiva de las representaciones femeninas identificadas hasta ese momento y redefinieron los indicios gráficos que permitían identificar a las mujeres en el arte levantino, ya esbozados de manera sucinta por A. Beltrán en décadas anteriores (1966). Distintos niveles de análisis sirvieron para, en primer lugar, confrontar rasgos biológicos/sexuales con convenciones o atributos sociales (adorno, vestimenta y objetos asociados) distintivos de las representaciones femeninas. En una segunda fase, el análisis escénico y narrativo ahondaba en el tipo de composiciones y en el propio papel de la mujer en los paneles. Por último, se proponía por primera vez una tipología de la figura femenina, que seguía los mismos criterios morfológicos aplicados a la masculina- relación

tronco-extremidades, modelado y proporción entre dichos ejes- (Alonso, 1993). Si bien los dos primeros niveles de análisis son relevantes y permitieron a los autores afinar los códigos gráficos propios de la representación de mujeres, que han sido valorados o matizados posteriormente desde distintas perspectivas (Escoriza, 2002; Lillo, 2014), en nuestra opinión la aportación más interesante es su propuesta tipológica, y ello por varios motivos: en primer lugar, contribuyó a esbozar un primer análisis de estas figuraciones con una perspectiva territorial, lo que permitió señalar elementos comunes a esta tradición gráfica frente a particularidades regionales. En segundo lugar y aunque muy tímidamente y sin realizar un verdadero análisis integrado entre los tipos masculinos y femeninos resultantes (Alonso y Grimal, 1993, 1996), se propusieron algunas valoraciones sobre tipos o conceptos coincidentes en la representación de hombres y mujeres, lo que sin duda creemos es clave para indagar en la concepción del género y en las convenciones gráficas que permiten su discriminación en esta tradición gráfica.

Sobre la compilación de representaciones femeninas realizada por Alonso y Grimal se construyeron nuevos discursos instalados en posiciones más próximas a la sociología o la antropología que al método arqueológico, en los que se ponía el acento en el peso de la perspectiva androcéntrica y presentista. Ello dio lugar a propuestas alternativas en la interpretación de los paneles, en las que se trataba de dar mayor visibilidad a las mujeres, realizando las actividades de producción femenina, toda vez que se cuestionaba la idea de “un arte de cazadores” de autoría masculina (Díaz Andreu, 1999; Escoriza, 2002; Olaria, 2000 y 2011).

El mayor exponente de esta corriente ha sido el trabajo impulsado desde finales de los 90 por T. Escoriza (1996, 2002 y 2006), del que pueden señalarse varias aportaciones relevantes. En primer lugar, Escoriza realizó una revisión crítica de la historiografía que puso de relieve los distintos sesgos que han contribuido a invisibilizar a la figura femenina. Para ello analizó el uso intencionado del lenguaje con descripciones que contribuían a reforzar el carácter pasivo de la mujer y la escasa relevancia de sus actividades frente a la sublimación del hombre, protagonista de la guerra y la caza. En segundo lugar, señaló la necesidad de repensar la representación del género en el arte levantino a partir de un estudio sistemático que incluyera igualmente a las figuras de sexo indeterminado o no sexuadas. Estas propuestas serían retomadas por M. Díaz-Andreu (1999), aún con una perspectiva distinta sobre

el relativo valor de la categoría de género en el arte levantino. Por último y desde un posicionamiento propio del feminismo materialista, Escoriza aplicó la Teoría de la producción de la vida social en la lectura de los paneles, destacando así aquellas actividades económicas y sociales vinculadas a las mujeres, y apuntando desde bases del materialismo histórico una clara división sexual en las tareas en la que intuye una clara opresión hacia la mujer. También los trabajos de C. Olaria (2000 y 2011) han perseguido dar nueva luz a las actividades vinculadas a las mujeres, en lo que la autora califica como tareas de “producción y reproducción”. En este caso, contrariamente a lo expuesto por Escoriza, Olaria aboga por una división de tareas que no conllevaría la supeditación social y económica de la mujer.

Sin duda, estos primeros trabajos fueron determinantes para plantear nuevas lecturas de los paneles. En ellos se cuestionó el rol pasivo atribuido a las mujeres y, enlazando con las corrientes defendidas desde hacía décadas por la antropología americana, insistieron en que ciertas tareas económicas, pero, sobre todo, aquellas vinculadas a los cuidados y el mantenimiento habían sido determinantes en el desarrollo de las comunidades prehistóricas (Gero y Conkey, 1991; Gero, 1991, etc.).

El alcance de estos trabajos pioneros con perspectiva feminista y de género debe, sin embargo, valorarse conjuntamente con el modo en que se analizan los paneles levantinos. Un elemento que condiciona el resultado de estos estudios es la propia documentación sobre la que se sustentan sus propuestas. En muchos casos, se recurre a calcos que pertenecen a publicaciones antiguas, que bien adolecen del detalle necesario bien ofrecen escenas fragmentadas, o a soportes fotográficos que pueden conducir a identificaciones erróneas. Por otro lado, en el estudio de los paneles prima generalmente una perspectiva descriptiva, en la que no se suele tener en cuenta la complejidad de un palimpsesto construido a lo largo del tiempo, en el que fases decorativas, estilos figurativos y procesos compositivos van dando forma a un discurso narrativo cuyo sentido pudo ir mutando a lo largo del tiempo. Algunos de estos puntos débiles se subsanan parcialmente en la tesis doctoral de M. Lillo (2014), sobre todo por lo que respecta al uso de una documentación más actualizada o, en determinados casos, por la observación in situ de las representaciones objeto de estudio. Su investigación, sin embargo, mantiene una perspectiva territorial que, si bien le permite valorar la dispersión y concentración significativa de las figuras femeninas en cier-

tas regiones, insiste en un análisis descontextualizado de la temporalidad de los paneles que elude toda cuestión estilística.

Estos trabajos pioneros con perspectiva feminista o de género han tenido un impacto relativo en las investigaciones posteriores sobre arte levantino. Como ocurre en otros campos de la arqueología, estas perspectivas parecen interesar únicamente a mujeres investigadoras, por lo que su calado en la producción científica global es difícil de valorar. En los últimos años, sin embargo, han surgido planteamientos alternativos en el ámbito museográfico y divulgativo (Cacheda Pérez, 2022), en parte favorecidos por el renovado empuje social del feminismo en nuestro país. Sin duda estas nuevas prácticas contribuirán a afianzar un enfoque con perspectiva de género en el discurso pedagógico dirigido hacia el gran público.

IMÁGENES DEL PASADO, MIRADAS DEL PRESENTE: NUEVAS PERSPECTIVAS EN EL ESTUDIO DE LA FIGURACIÓN FEMENINA EN EL ARTE LEVANTINO

Tras esta breve revisión de las distintas perspectivas con que se ha analizado la representación femenina en el arte levantino, el principal interrogante que emerge es si ésta puede considerarse como objeto de estudio en sí misma. Esto es, si el análisis descontextualizado de la figura femenina, no solo del entramado decorativo sino de la propia fase estilística en la que se inscribe, no provoca un nuevo sesgo que impide una visión más ajustada sobre cómo se concibe la representación del género a lo largo de esta tradición gráfica.

Por lo general, los estudios sobre la representación femenina conciben el horizonte levantino en su globalidad, omitiendo así las variaciones significativas que se suceden a lo largo de su secuencia temporal y en las distintas regiones que articulan su territorio. Estas variaciones, que comienzan a ser caracterizadas a través de enfoques regionales, ponen en evidencia una evolución en el modo de concebir la figura humana que, paralelamente, puede acompañarse de cambios en las pautas compositivas y en la propia temática de las escenas. Teniendo en cuenta la complejidad que se deduce de las secuencias regionales definidas hasta el momento, debemos contemplar la posibilidad de que la expresión del género no siguiera las mismas convenciones gráficas a lo largo de toda la secuencia temporal, incluso que pudiera integrar matices regionales. No solo el modo de concebir la identidad masculina y femenina pudo variar, sino que también los roles asociados a ambos

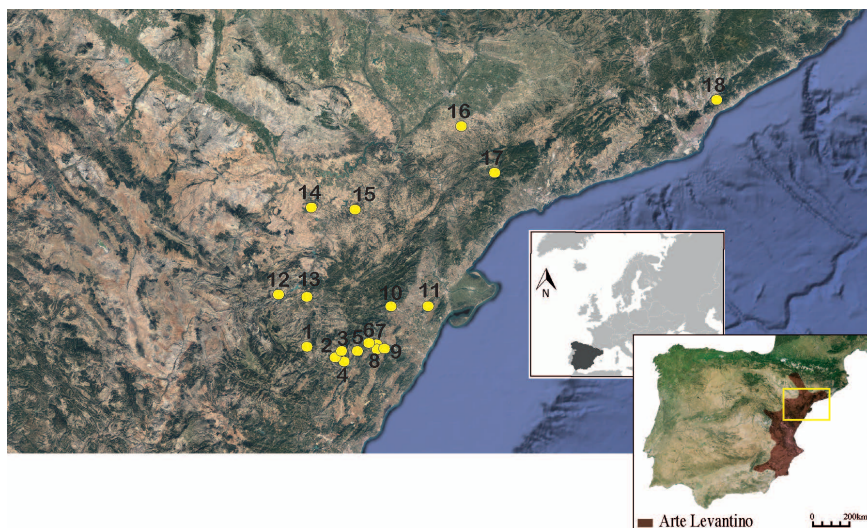


FIGURA 1. Mapa y localización de los conjuntos levantinos con figuras femeninas considerados en este trabajo. 1. Covatina del Mas de Rambla (Vilafranca) ; 2. Cova Remigia (Ares del Maestrat). 3. Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestrat) ; 4. Racó Gasparo (Ares del Maestrat). 5. Abric de Centelles (Albocàsser). 6. Coves de Ribassals o Civil (Tírig). 7. Cova Alta del Lledoner (Coves de Vinromà). 8. Covetes del Puntal (Albocàsser) 9. Cingle del Tolls del Puntal (Albocàsser). 10. Cova dels Rossegadors (Pobla de Benifassà). 11. Ermites I (Ulldecona). 12. La Vacada (Castellote). 13. Cingle de Palanques (Palanques). 14. Los Chaparros (Albalate del Arzobispo). 15. Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz). 16. Roca dels Moros (Cogul). 17. Abric del Grau del Tallat (Cornudella de Montsant) 18. Roca de les Orenetes (La Roca del Vallés).

géneros pudieron mostrar cambios relevantes en los paneles.

La pertinencia de las nuevas lecturas arqueo-antropológicas de los paneles, desprovistas del sesgo androcentrista y presentista, queda fuera de toda duda. Sin embargo, estas lecturas alternativas deben construirse sobre un análisis exhaustivo que articule distintos niveles de aproximación a la expresión gráfica del género. En primer término, en la identificación de las convenciones gráficas que dirigen la representación sexual y de género deben integrarse todo tipo de figuración humana, tanto las consideradas a priori masculinas como las femeninas. De este modo podremos evaluar el peso de los rasgos sexuales- sexo, altura o corpulencia- frente a los atributos de género- adornos, vestimenta o instrumentos-, estando estos últimos íntimamente vinculados a las convenciones sociales y a la propia identidad colec-

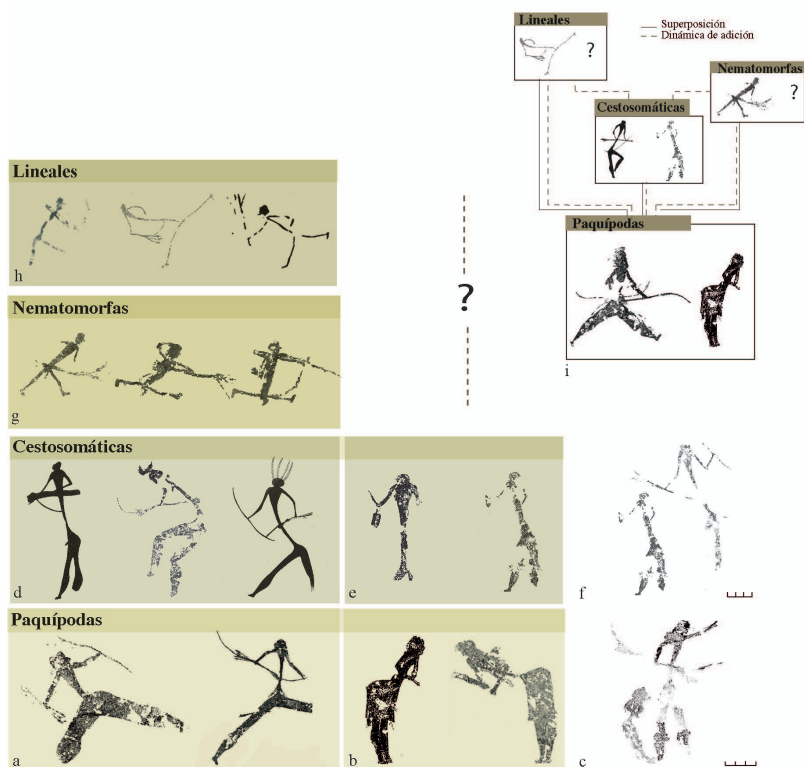


FIGURA 2. Horizontes estilísticos identificados en Valltorta-Gassulla (Castelló) e hipotética secuencia temporal. a. Figuras masculinas paquípodas, variante proporcionada (Cova dels Cavalls. Calco según Villaverde et al., 2002) y estilizada (Abric de Centelles. Calco según Villaverde et al., 2006). b. Figuras femeninas paquípodas, variante proporcionada (Racó Gasparo. Calco según Porcar 1965) y estilizada (Centelles. Calco según Villaverde et al., 2006). c. Asociación figura masculina y femenina, en la que se aprecia la marcada diferencia de tamaño en favor de la primera (Cingle de Palanques. Calco según Mesado, 1995). d. Figuras masculinas cestosomáticas (Coves de Ribassals o de El Civil. Calco según Obermaier y Wernert, 1919. Cova Remigia. Calco según López-Montalvo). e. Figuras femeninas cestosomáticas (Coves de Ribassals o El Civil. Calco según López-Montalvo, 2007). f. Asociación figura masculina y femenina, en la que se aprecia la marcada diferencia de tamaño y corpulencia en favor de la primera (Coves de Ribassals. Calco según López-Montalvo, 2007). g. Figuras masculinas nematomorfas. De izquierda a derecha : Cova dels Cavalls (Calco según Villaverde et al., 2002) ; Cova Remigia V (Calcos según López-Montalvo). h. Figuras masculinas lineales. De izquierda a derecha : Mas d'en Josep (Calco según Domingo et al., 2003) ; Cova dels Cavalls (Calco según Villaverde et al., 2002) y Cova alta del Lledoner (Calco según Viñas, 1982). i. Diagrama de la posible secuencia temporal de los distintos horizontes en función de las secuencias de superposición entre figuras y la dinámica de adición compositiva.

tiva. En segundo término, conviene evaluar la integración de ambos géneros en secuencias narrativas, de cara a identificar los distintos roles asociados a las actividades descritas, así como las pautas compositivas y espaciales de las que pueda derivarse un tratamiento gráfico destacado. Por último, ambos niveles de aproximación deben quedar inscritos en la secuencia regional, es decir, deben confrontarse a los parámetros que caracterizan cada uno de los horizontes estilísticos definidos. Al integrar la variable temporal asociada a la evolución formal de la figuración humana, así como una perspectiva territorial ligada a la extensión y posibles áreas de influencia de cada uno de los horizontes estilísticos, seremos capaces de evaluar si las convenciones gráficas de género- atributos sexuales, sociales, narración y composición- han sufrido modificaciones significativas a lo largo del tiempo y en los distintos núcleos que delimitan el territorio gráfico levantino.

LA EXPRESIÓN GRÁFICA DEL GÉNERO EN EL NÚCLEO VALLTORTA-GASSULLA (CASTELLÓ)

Teniendo en cuenta estas premisas, presentamos un primer análisis de los parámetros que rigen la representación de género en los conjuntos levantinos del núcleo de Valltorta-Gassulla (Castelló), en el que en las últimas décadas distintos trabajos han permitido avanzar nuevos datos sobre la secuencia estilística en su dimensión formal, temática y compositiva (Villaverde et al., 2002; Domingo, 2006; Villaverde et al., 2006; López-Montalvo, 2007 y 2015). En nuestro análisis, aunque con una resolución menor por lo que respecta a la definición y ordenación de las secuencias, integraremos los territorios limítrofes del sur de Catalunya y de Aragón, con los que los vínculos culturales parecen evidentes si atendemos a los tipos humanos identificados (fig. 1).

a) Horizonte Paquípedo

Por el modo de ocupación del espacio gráfico y la secuencia de superposición cromática entre figuras, el horizonte más antiguo- Paquípedo o Centelles en su adscripción regional- se corresponde con figuras de gran tamaño, con cuerpos relativamente proporcionados, que suelen acentuar el eje de las piernas, con un modelado exagerado de la musculatura, frente a troncos algo más cortos que ensanchan en la zona del torso (Domingo, 2006; Villaverde et al, 2006; López-Montalvo, 2007) (fig. 2). La construcción morfológica sigue patrones similares en el caso de hombres y mujeres, incluso en la



FIGURA 3. Figuras femeninas pertenecientes al tipo Paquípodu identificadas en las regiones septentrionales del territorio levantino. Núcleo Valltorta-Gassulla : a. Racó Gasparó (Porcar, 1965). b. Cingle de la Mola Remigia VIII (López-Montalvo). c. Cova Remigia V (López-Montalvo). d-f. Abric de Centelles (Villaverde et al, 2006). g-i, k, ll. Abric de Centelles (Viñas et al., 2015). j. Covetes del Puntal (Viñas, 1982). l. Cova Alta del Lledoner (Guillem et al., 2010). Comarcas Baix Maestrat-Els Ports : m-ñ. Abric dels Rossegadors (Viñas et al, 2015). o. Cingle A de Palanques (Mesado, 1995). Catalunya : p-s. Roca dels Moros de Cogul (Viñas et al, 2017). t. Ermites I (López-Montalvo). v. Roca de les Orenetes (Viñas et al., 2012). Teruel : w, z. Val del Charco del Agua Amarga (Beltrán et al, 2002). y. Los Chaparros (Beltrán y Royo, 1997).

elaboración de variantes formales en las que se pueden distinguir tipos con mayor grado de estilización en la proyección del tronco y el propio modelado de las piernas. El diseño exagerado de los glúteos, que había sido uno de los rasgos asociados a las mujeres, incluso en la argumentación de una posible esteatopigia, es una convención anatómica que, sin embargo, comparten hombres y mujeres de este estilo.

Aunque el diseño de las figuras paquípodas es cuidadoso en los detalles, lo que potencia una cierta personificación del individuo, no parece prestar atención al dibujo de rasgos sexuales— el pene en el caso de los hombres y los senos en el de las mujeres—. Ninguna de las variantes asociadas a este horizonte da cuenta del sexo masculino, mientras que en el caso de las mujeres, tan solo alguna de las mujeres del Abric de Centelles y la de Covetes del Puntal, de pertenecer ésta última a este tipo formal, mostrarían con claridad los senos (fig. 3). La cabeza ofrece una perspectiva frontal o de perfil, lo que facilita el diseño de posibles adornos, tocados o simplemente de lo que se ha considerado una melena.

Si confrontamos las figuras paquípodas a través de los atributos materiales que le son asociados, observamos que un tipo de figuras, las consideradas masculinas, se construyen principalmente por su asociación a una panoplia, compuesta por arco, haz de flechas y en ocasiones una bolsa o cesto. Suelen ser figuras ostentosas, con abundantes adornos en forma de brazaletes, tocados, melenas, adornos de cintura y jarreteras, que podrían estar asociadas al uso de un pantalón. Frente a este tipo de figuras, las consideradas femeninas tan solo mostrarían como elemento distintivo de género el uso de una especie de falda o polainas, que en este núcleo muestra un largo a nivel de las rodillas. Desprovistas de todo armamento o utillaje, tan solo dos de las figuras de Centelles (89 y 90, y con dudas la 233) transportarían una especie de fardos a la espalda sobre los que colocarían un soporte que haría las veces de portabebés (fig. 3e). El elenco de adornos que engalanan a las representaciones masculinas desaparece también en este caso, a excepción del brazaletes que luce la figura de la Cova alta del Lledoner (fig. 3l), si bien su deterioro impide una correcta identificación de su género femenino. Por lo demás, tan solo la silueta voluminosa que dibujan las cabezas podría sugerir algún tipo de peinado, sin ser éste un elemento exclusivo de las mujeres.

Las mujeres paquípodas se disponen de pie y en actitud aparentemente estática (fig. 3a-d, ll), sedentes con las piernas ligeramente flexionadas y

entreabiertas (fig. 3f-1), siendo pocas las que se representan en posición de marcha (fig. 3e). Los brazos se disponen bien relajados a ambos lados del tronco, bien ligeramente flexionados hacia delante y, en ocasiones, descansando uno sobre otro. Si bien las figuras consideradas masculinas reproducen en ocasiones una posición de pie y poco dinámica similar a la de las mujeres, abundan sobre todo las figuras en movimiento, bien en marcha ligera o a plena carrera (fig. 2a).

Durante este horizonte, la figura femenina está bien presente (Tabla 1), aunque en proporción muy inferior a la masculina. Se trata de un momento en que se representan nutridas composiciones formadas por varias mujeres, como sería el caso del Abric de Centelles, en algunas de ellas en clara interacción con el resto del grupo, y en las que también aparecen figuras femeninas solitarias, pero con una posición imponente o destacada en el panel (Racó Gasparo, Fig. 3a). El conjunto de Centelles, uno de los más interesantes por la singularidad de sus escenas, presenta un fuerte deterioro que condiciona la lectura de sus figuras. Las mujeres identificadas aparecen en diferentes composiciones que se distribuyen en las distintas cavidades de este imponente abrigo. El panel central parece reproducir el traslado apresurado de un nutrido grupo, en el que al menos dos mujeres transportarían a sendos bebés y a un pequeño que correría junto a ellas (Villaverde et al, 2006; Viñas et al, 2015). No son los únicos niños que se representan en este núcleo, también la mujer del abrigo VIII del Cingle de la Mola Remigia podría cargar a un bebé en su cadera, aunque de nuevo su mala conservación solo ofrece una lectura parcial (fig. 3b). La concentración de mujeres en el panel V de Centelles (fig. 4), en su mayoría en posición sedente y con las piernas ligeramente entreabiertas, ha sido interpretada como una escena de parto (Viñas et al., 2015). El deterioro de esta parte del panel junto con el complejo ritmo compositivo de esta escena dificulta su lectura. La postura de la mujer 239 (fig. 3f y 4), con las piernas en posición asimétrica, con una rodilla apoyada en el suelo y la otra flexionada, se corresponde con la postura que pueden adoptar las mujeres ante un parto inesperado y rápido. La mujer 256 (fig. 3h y 4), por el contrario, parece recurrir a una especie de arnés o cuerda a modo de columpio, que le facilitaría una posición de cuclillas en suspensión y la canalización de la tensión asociada a las contracciones. El uso de este tipo de cordajes para aliviar el proceso de parto ha sido documentado en numerosas comunidades indígenas en el pasado (Engelmann, 1882). Por último, la dis-

Valtorta-Gassulla	Abrigo	Nº fig.	Tipo	Atr. sexuales	Vestimenta	Adornos	Útiles	Disposición	Total
Cova Remigia	V		Paq?		Falda			de pie/estática	1
Cingle de la Mola Remigia	IV	12	Cest?		Falda			de pie/estática	2
	VIII	27	Paq			melena?			
Racó Gasparo	I		Paq		Falda	melena?		de pie/estática	1
Civil o Ribassals	II	25	Cest	?		brazaletes	cesto	de pie/avance	6
	II	45			Falda			de pie/estática	
	II	48		senos			cesto	de pie/estática?	
	II	62b			Falda			de pie/brazos alzados	
	III	78		senos					
	III	88b	Cest?			melena?	cesto	de pie/estática	
Covetes del Puntal	I		Paq?	senos				sedente/piernas flexionadas	1
Tolls Alts del Puntal	I		Cest?		Falda			de pie/estática?	1
Cova Alta del Lledoner	I		Paq?			melena?		sedente/piernas flexionadas	1?
Centelles	I	89	Paq	senos	Polainas		fardo/portabebés	de pie/avance	6+6 dudosas
	I	90		?					
	I	131	Paq?					sedente/piernas flexionadas	
	I	138	Paq?					de pie/estática	
	I	166	Paq		Polainas?	melena?		sedente/piernas flexionadas	
	II	204			Falda	melena			
	II	233	Paq?	?	Polainas?		fardo	de pie/avance	
	II	239	Paq		Polainas	melena		sedente/piernas flexionadas	
	II	245			Polainas?				
	II	246		?					
II	251			Falda				de pie/estática	
II	256	senos		?			columpio/cordaje	sedente/piernas flexionadas	
Alt i Baix Maestrat-Els Ports	Abrigo	Nº fig.	Tipo	Atr. sexuales	Vestimenta	Adornos	Útiles	Disposición	Total
Polvorín o Rossegadors	I	45	Paq	senos	Falda	Melena?	cesto?	de pie/estática	3
	I	46				portabebés?	útil		
	I	81					indeterminado?		
Covatina Mas d'en Rambla	I		Paq		Falda			sedente	1
Cingle de Palanques	I	2	Paq		Falda	melena/brazaletes		de pie/estática	1
Catalunya	Abrigo	Nº fig.	Tipo	Atr. sexuales	Vestimenta	Adornos	Útiles	Disposición	Total
Cogul	I	29	Paq		Falda	melena/brazaletes/collares?		de pie/estática	9
		30							
		31							
		32							
		33-34							
		38-39							
		41	Paq?						
42		Falda?		collares?		de pie/estática?			
43									
Ermites I	I		Paq			Melena	cesto?	de pie/estática	1
Roca de les Orenetes	I		Paq?		Falda?	Melena?		de pie/estática	1
Grau Tallat	I	10	Paq?		Falda			de pie/estática?	1
Bajo Aragón	Abrigo	Nº fig.	Tipo	Atr. sexuales	Vestimenta	Adornos	Útiles	Disposición	Total
La Vacada	I	54	Cest?		Falda	Melena?		de pie/estática	1
Los Chaparros	I	83	?	senos/vientre grávido				de pie/estática	1
Val Charco del Agua Amarga	I		Paq		Polainas	Melena	fardo/portabebés	de pie/avance	2
	I	104			Falda			de pie/estática	
TOTAL CÓMPUTO MUJERES									39+7 dudosas

TABLA 1. Representaciones femeninas identificadas en las distintas regiones de estudio. La trama gris oscura indica ausencia del criterio gráfico valorado; la trama punteada, deterioro de la figura y, por tanto, imposibilidad de precisar el criterio gráfico valorado. Paq: Paquípodas; Cest: Cestosomáticas.

posición de la mujer 245 (fig. 4), sedente y con las piernas entreabiertas y en posición asimétrica, podría ilustrar el momento de expulsión, asistido por la mujer 246, que parece alargar uno de sus brazos hacia las piernas de esta figura. Es posible que la mujer 251 (fig. 3d y 4) pudiera participar igualmente de esta escena, que ilustraría un parto asistido por varias parteras. Aunque a esta composición se le ha atribuido una dimensión ritual ligada a la fertilidad (Viñas et al., 2015), lo cierto es que la secuencia ilustra a su vez y de manera muy detallada las distintas fases o modos y posturas durante el alumbramiento.

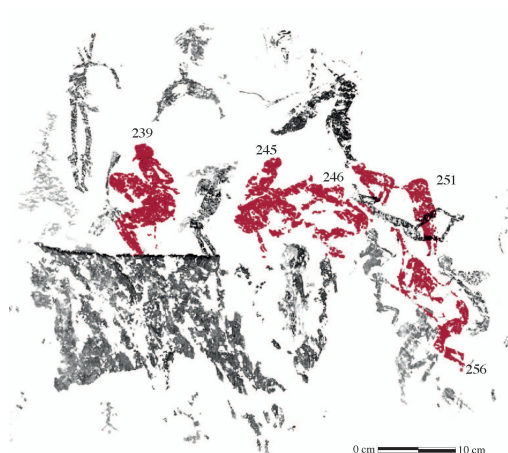


FIGURA 4. Abric de Centelles (Albocàsser, Castelló). Panel V. Posibles escenas o secuencia de parto protagonizado, al menos, por las figuras femeninas distinguidas en color rojo. Calco modificado a partir de Viñas et al., 2015.

Al extender nuestro análisis a los territorios septentrionales la imagen es muy similar, tanto por lo que respecta a las convenciones gráficas que identifican a hombres y mujeres (fig. 3) como al tipo de escenas en las que estas últimas se integran. De nuevo son las faldas, en este caso de mayor longitud, el elemento que las distingue, siendo excepcional el diseño de adornos personales a modo de brazaletes (fig. 3o y 3p) o posibles collares (fig. 3p). Tan solo las mujeres de la Cova dels Rossegadors (Pobla de Benifassà) parecen mostrar algún tipo de útil, que en uno de los casos podría transportar sobre los hombros (fig. 3m) y en el otro bien podría tratarse de algún tipo de fardo o cesto que cargarían a su espalda (fig. 3ñ). Frente al dibujo de mujeres solitarias y cuya integración en el discurso narrativo no resulta evidente (fig. 3t-v.), a pesar del gran tamaño y el lugar destacado que ocupan en ocasiones (fig. 3w), resulta particularmente interesante la representación de nutridos grupos de mujeres, como en el panel de Cogul. En este caso y aunque de

nuevo podría tratarse de una escena construida en distintas fases, el sentido narrativo podría redundar en la idea de asociación y sociabilidad entre mujeres. La representación de mujeres que portan bebés, bien sobre sus hombros bien a la cadera, se ilustra en el conjunto de Val del Charco del Agua Amarga (Teruel) (fig.3z), en una escena que recuerda a la representada en Centelles, y con mayores dudas en Rossegadors, donde la mujer 46 podría cargar un bebe con sus brazos sujetándolo en la cadera (fig.3n).

Por último, incluimos dentro de esta fase a la mujer embarazada del Abrigo de Los Chaparros (Teruel), única que muestra con claridad el vientre grávido propio de un embarazo avanzado (fig. 3y). Aunque esta figura se sumaría a los temas que redundan en la maternidad, bien representados en esta fase, su deterioro, sin embargo, nos invita a ser cautas en su valoración estilística.

b) Horizonte Cestosomático

El horizonte Cestosomático – Civil en su variante regional– podría irrumpir en los paneles en una fase posterior, si tenemos en cuenta las secuencias de superposición y los patrones compositivos definidos en este núcleo (López-Montalvo, 2007) (fig. 2). Se trata de una fase en la que las figuras mantienen un gran tamaño, pero con una pérdida de naturalismo que da lugar a cuerpos desproporcionados con una excesiva proyección del tronco frente a unas piernas, todavía bien modeladas, pero relativamente más cortas. Su diseño, parco en adornos, da lugar a figuras más estereotipadas que en el morfotipo anterior.

En el caso de este horizonte, la identificación de figuras femeninas parece limitarse al conjunto de Ribassals o Civil, donde al menos 6 mujeres (fig. 5a-g) se integrarían en una escena de componente violento (López-Montalvo, 2007, 2015 y 2018). Fuera de este conjunto, tan solo la mujer del abrigo IV del Cingle de la Mola Remigia (fig. 5h) muestra unos parámetros corporales que podrían encajar en este morfotipo, si bien el diseño de la cabeza escapa a la silueta globular común a estas figuras. Por último, el panel dels Tolls del Puntal aporta una figura femenina (Guillem et al., 2010), mal conservada, pero cuya asociación espacial y narrativa a dos grandes figuras cestosomáticas nos lleva a incluirla en nuestro recuento (Tabla 1). Por lo general, el marcado deterioro de estas figuras y su escaso número condicionan la lectura de las convenciones gráficas discriminantes de género y un análisis

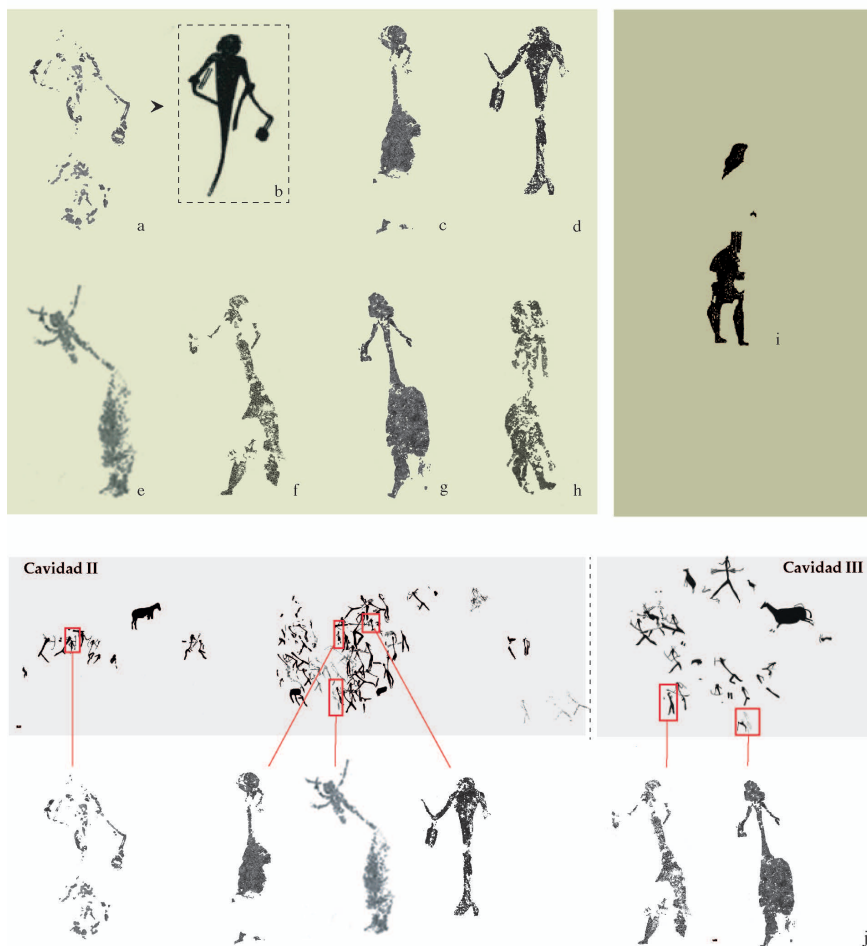


FIGURA 5. Figuras femeninas pertenecientes al tipo Cestosomático identificadas en las regiones septentrionales del territorio levantino. Núcleo Valltorta-Gassulla : a. Coves del Ribassals o El Civil. Estado de conservación actual del motivo 25 (calco según López-Montalvo). b. Calco según Obermaier y Wernert (1919) del mismo motivo. c-g. Coves del Ribassals o Civil (calco según López-Montalvo, 2007). h. Cingle de la Mola Remigia IV (calco según López-Montalvo). Sur de Aragón. i. La Vacada (calco según Bea, 2016). j. Escena de enfrentamiento de la Cova de Ribassals o El Civil (modificado a partir de Obermaier y Wernert, 1919). Localización de las mujeres identificadas en las dos cavidades donde se desarrolla la escena.

comparativo detallado que permita identificar patrones recurrentes dentro de este horizonte.

Si tomamos como ejemplo las figuras femeninas mejor conservadas, su diseño anatómico reproduce los mismos patrones que las consideradas masculinas: desproporción a favor de una mayor longitud del tronco, que puede variar en la anchura del trazo a la altura de la cintura; piernas y glúteos bien modelados y cabeza de tendencia globular u ovoide. A pesar de que se trata de un tipo formal con un diseño menos atento a los detalles, los rasgos sexuales cobran mayor protagonismo que en el tipo anterior. Así, algunas figuras masculinas incorporan el dibujo del sexo, con una posición algo forzada sobre la pierna adelantada, a menos de que represente un estuche fálico (fig. 2d), mientras que las femeninas indican los senos mediante dos breves trazos (fig. 5d y f). También la marcada diferencia de tamaño y corpulencia que se aprecia entre hombres y mujeres, a favor de los primeros, incidiría en la voluntad de remarcar atributos biológicos distintivos (fig. 2f).

Por lo que se refiere a la disposición y actitud, todas las mujeres, a excepción de la 62b (fig. 5e) que alza sus brazos en actitud de arenga cerca de la línea de vanguardia, se muestran de pie y en posición de reposo. La manera de dibujarlas no difiere de la de los hombres: una pierna adelantada, que favorece la basculación de la cadera y la proyección del tronco ligeramente hacia delante; el brazo anterior adelantado, flexionado o no por el codo, brazo atrasado igualmente flexionado y parcialmente superpuesto al tronco. Aunque algunos hombres que ocupan la retaguardia también se muestran en actitudes distendidas, las figuras masculinas adquieren mayor dinamismo en sus posiciones de disparo o avance hacia el punto en el que tiene lugar el encuentro tenso entre dos grupos (fig. 5j) (López-Montalvo, 2015).

Al igual que los hombres, las representaciones femeninas son parcas en adornos: cabezas desnudas, sin evidencia de cabellera, ni ningún otro adorno corporal, a excepción de los posibles brazaletes de la mujer 25 (fig. 5a). Son contadas las figuras masculinas que portan un brazalete, mientras que otras lucen una especie de diadema coronada por varias puntas, realizada en color rojo más claro o tinta blanca, probablemente producto de una fase de reapropiación posterior (fig. 2d). Al igual que en el horizonte anterior, las mujeres se visten con una falda o polainas de formato y longitud similar a la de las mujeres paquípodas (fig. 5c, e-h), mientras que en el

caso de los hombres, la silueta de las piernas no permite apreciar ningún tipo de vestimenta a modo de pantalón o faldellín (fig. 2d).

La figura masculina se asocia de manera sistemática al armamento, que bien puede consistir únicamente en un arco de curvatura simple, en el caso de algunos arqueros que parecen recrear el instante posterior al lanzamiento del proyectil, o bien acompañarse de un haz de varias flechas, que algunos transportan en un carcaj (fig. 2d). Como ocurría en el tipo anterior, ninguna de las figuras consideradas femeninas está armada. Sin embargo, contrariamente a las paquípodas, las mujeres cestosomáticas de El Civil portan una especie de pequeño cesto que pende de su brazo adelantado (fig. 5a-b, d-g).

La dificultad de identificar mujeres de tipo cestosomático fuera de este panel limita ciertamente nuestros comentarios sobre el tipo de composiciones en el que se integran y el papel que desempeñarían en las escenas representadas. Fuera del núcleo Valltorta-Gassulla tan solo nos atrevemos a integrar a la mujer de La Vacada (Teruel) en esta fase estilística, puesto que parece compartir los parámetros de desproporción anatómica propios de este tipo.

Por lo que se refiere al papel de las mujeres durante este horizonte estilístico, sin duda el panel de Coves del Civil ofrece un interesante contrapunto al integrar a varias mujeres en una escena con tintes violentos (López-Montalvo, 2015 y 2018). A pesar de no estar armadas y de ocupar posiciones de retaguardia, su implicación en la acción descrita es incuestionable. Las interpretaciones, sin embargo, divergen: intercambio de mujeres, danzas guerreras o posibles enfrentamientos en los que se movilizaría a toda la comunidad, y en los que tal y como nos informa la etnología, las mujeres podrían estar presentes en el campo de batalla para asistir a los heridos, llevar provisiones o incluso recuperar los proyectiles lanzados por el bando contrario (Keely, 2002).

c) Horizontes Nematomorfo y Lineal

A partir del horizonte Cestosomático asistimos a un cambio en la concepción gráfica de la figura humana y en la propia temática de las escenas, discusión que ha sido tratada en detalle en anteriores trabajos (Villaverde et al, 2002; Domingo, 2006; López-Montalvo, 2007) (fig.2). Este cambio a nivel formal se corresponde igualmente con la aparente desaparición de las mujeres en los paneles, al menos por lo que respecta al núcleo de Valltorta-Gassulla. Esto puede deberse bien a una voluntad de representar únicamente

a los hombres bien a una mutación en las convenciones gráficas de género que nos impidan reconocer a la figura femenina.

En el horizonte Nematomorfo, en su variante regional Cingle de la Mola Remigia, apreciamos un cambio en el diseño de la figura masculina, en el que se insiste en la indicación del sexo, en ocasiones de manera exagerada; otros atributos masculinos, como la barba, refuerzan la personificación de ciertos individuos (fig. 2g). Junto a su actividad como cazadores, participan en contiendas y episodios violentos que ilustran su papel como guerreros. En definitiva, asistimos a una sublimación del hombre cuya representación ya no se asocia únicamente a las convenciones sociales utilizadas en horizontes previos, como sería el armamento, sino que se refuerza en ocasiones con la indicación del sexo. Si durante este horizonte los parámetros gráficos para identificar el género masculino han basculado integrando los rasgos sexuales, resulta paradójico que no identifiquemos figuras femeninas a través de una combinación semejante de caracteres sexuales y convenciones sociales, aunque estas últimas hayan podido modificarse.

Por lo que respecta al horizonte Lineal, aunque su variabilidad formal es notable, se trata de un morfotipo que se caracteriza por una anatomía extremadamente simplificada (fig. 2h). El diseño de los rasgos sexuales masculinos resulta menos relevante que en el tipo anterior, pero la pérdida de naturalismo puede comportar ciertas dificultades a la hora de distinguir géneros, sobre todo en el caso de figuras no sexuadas y desprovistas de armamento o de cualquier otro atributo social. Sin duda, se necesitaría un análisis más concienzudo de este morfotipo que permitiera identificar variantes y patrones a la hora de concebir el género durante este horizonte tan diverso.

d) Continuidad y ruptura en la expresión del género en las regiones septentrionales

Si tenemos en cuenta conjuntamente estos horizontes y su posición relativa en la secuencia regional (fig. 2i), apreciamos convenciones gráficas de género comunes, pero también variaciones significativas a lo largo del tiempo con importantes matices regionales.

Como se ha señalado en numerosos trabajos, el número de figuras femeninas es drásticamente menor que el de las masculinas (Tabla 1) (Alonso y Grimal, 1993; Escoriza, 2002; etc.), y al contrario que éstas últimas no están presentes en todos los abrigos documentados. Sin embargo, al considerar

globalmente la secuencia de los territorios septentrionales es notorio que la frecuencia de representación de mujeres es desigual en las distintas fases. Es en el horizonte Paquípod, el que a priori inauguraría los paneles, cuando la presencia de mujeres es más destacada, y ello tanto en número como en distribución territorial o en relación al interés de suscitando temas propiamente femeninos, como el parto o la asociación o reunión entre mujeres. A partir de esta primera fase el número y distribución territorial de las figuras femeninas se reduce de manera notable, para desaparecer de los paneles en las dos últimas fases de la secuencia.

En relación a las normas gráficas que rigen la figuración humana, el hecho de que el dibujo de los rasgos sexuales, tanto en hombres como en mujeres, no sea una constante, sugiere que es la construcción social de género la que prevalece, aunque con matices significativos a lo largo de la secuencia. En efecto, durante la fase paquípod apenas se representan figuras sexuadas: son anecdóticas las figuras masculinas que incorporan el diseño del pene, mientras que la representación de los pechos en las femeninas es igualmente reducida. Esa misma dinámica puede aplicarse a la fase siguiente, si bien en este caso la representación de figuras masculinas sexuadas es más abundante, y las femeninas, a pesar de su bajo número y su gran deterioro, incorporan en varios casos los pechos. Hemos señalado anteriormente que, más allá de los atributos sexuales, la construcción anatómica de las figuras masculinas y femeninas siguen los mismos parámetros de proporción y modelado, pudiendo distinguir en el caso de las paquípodas las mismas variantes en hombres y mujeres, mientras que las mujeres cestosomáticas no adoptan en su diseño la proyección exagerada del tronco que sí apreciamos en las masculinas. Existen igualmente diferencias en cuanto al tamaño de las figuras femeninas en ambas fases, y de estas en relación a las figuras masculinas. Si bien las mujeres paquípodas siguen el mismo rango de tamaño que los hombres, a excepción de algunas representaciones (fig.2c), y pueden llegar a alcanzar una talla destacada en el entramado decorativo (fig. 3w), las cestosomáticas, por el contrario, muestran un tamaño y corpulencia marcadamente menor al de las masculinas a las que se asocian (fig. 2f).

Frente a los rasgos sexuales y anatómicos, que no parecen ser determinantes ni constantes en la identificación del género, son los atributos materiales, fundamentalmente vestimenta y adorno, los que articulan un código social que muestra cierta continuidad a lo largo del tiempo. Las mujeres de

ambas fases estilísticas se identifican principalmente con una vestimenta a modo de falda o polainas y por la ausencia de adornos personales, que tampoco permitiría establecer distinciones entre ellas. Si bien en el caso de las paquípodas la ausencia de adornos resulta más llamativa, al confrontarlas con ciertas figuras masculinas, en el caso de las cestosomáticas la ausencia de adornos es coherente con una manera común de representar a hombres y mujeres.

La ausencia de armamento asociado a las mujeres, que identificaría al género masculino en ambas fases y que será una constante en esta tradición gráfica, debe ponerse en relación con el hecho de que éstas no participen activamente de la caza o de acciones defensivas. Aunque contrariamente a los hombres, las mujeres no se asocian estrictamente a un elemento material determinado, sí que observamos ciertas diferencias entre las dos fases. Así, mientras algunas paquípodas muestran ingenios de porteo o transporte, las cestosomáticas de El Civil sostienen un cesto que, en este caso, estaría íntimamente relacionado con la acción que desempeñan, sin que podamos considerarlo como un objeto distintivo de esta fase.

Las diferencias son igualmente notables en su disposición y actitud. Si en ambas fases encontramos mujeres dispuestas de pie, en actitud estática o semiestática, es en la fase paquípoda cuando documentamos una mayor variedad de posturas que, en ciertos casos, imprimen un dinamismo más marcado en las mujeres (fig. 4). Pero quizás sea el rol que desempeñan las mujeres en los paneles el que ofrezca una clara ruptura entre ambas fases. En la fase paquípoda, se deduce un mayor interés por las actividades propiamente femeninas, que no quedarían reducidas únicamente al parto o al cuidado de niños, sino también a la asociación y reunión entre mujeres. Estos temas parecen desaparecer en la fase siguiente, y aunque de manera puntual, se muestra una mayor implicación de las mujeres cestosomáticas en actividades colectivas, como la resolución de conflictos, que en fases posteriores quedarán reducidas exclusivamente a la esfera masculina.

Tras estas dos fases, la desaparición de las mujeres en los paneles levantinos, al menos por lo que respecta a las regiones analizadas en este trabajo, refuerza la ruptura que se produce en otros parámetros formales, compositivos y temáticos en fases avanzadas de la secuencia. Sin duda estas mutaciones en el plano gráfico invitan a contemplar posibles cambios, de mayor o menor calado, en la organización de las sociedades autoras.

CONCLUSIÓN

El estudio de la figura humana en el arte levantino es una mina de información que nos permite abordar el modo en que las sociedades autoras se percibían y se organizaban. El hecho de que la figura femenina y las escenas en las que participa hayan sido leídas en clave androcentrista y presentista ha relegado su interés a un segundo plano, ofreciendo una visión sesgada de la construcción de género que ilustran los paneles. Por otro lado, las propuestas formuladas desde la arqueología feminista y de género han ofrecido un contrapunto interesante al cuestionar la dimensión mística, y por ende pasiva, atribuida a las figuras femeninas. Estos nuevos enfoques han subrayado el papel activo de las mujeres en actividades de producción y mantenimiento fundamentales para la colectividad, y han puesto en evidencia una neta división de tareas que traduciría una organización desigual de género. Las propuestas en uno y otro sentido nos han llevado a cuestionarnos la pertinencia de abordar el estudio de la figura femenina de manera aislada o descontextualizada, no solo desde el punto de vista compositivo y narrativo, sino en cuanto a las normas gráficas que rigen la representación humana en su dimensión biológica y de género en el curso de las distintas fases estilísticas.

A lo largo de estas líneas hemos tratado de exponer el interés de abordar el estudio de la construcción de género en la tradición gráfica levantina desde una perspectiva arqueo-antropológica, sustentada en el doble eje espacio-temporal definido por la secuencia estilística y su territorio de extensión e influencia. La propuesta que hemos realizado en torno a los conjuntos septentrionales, aunque requerirá de un análisis más concienzudo y de una documentación renovada de aquellos paneles a los que no hemos tenido acceso directo, ha puesto en evidencia que las convenciones gráficas que permiten discriminar géneros no han sido constantes a lo largo de la secuencia, como tampoco es similar la consideración de la figura femenina ni del papel de las mujeres en los paneles. Los distintos parámetros que hemos analizado proporcionan información sobre la construcción de género y sobre la propia consideración de hombres y mujeres, lo que sin duda cabría vincular con el modo de organización social de las comunidades autoras.

El reducido número de mujeres y su aparente exclusión de actividades que debieron detentar un cierto reconocimiento social, como la caza mayor o la resolución de conflictos, debe ponerse en relación con las diferen-

cias de equipamiento entre hombres y mujeres. Si la identidad masculina es indisociable del armamento, su uso estuvo probablemente vetado a las mujeres, incluso en situaciones de máxima tensión como la descrita en El Civil. Además, no es descabellado pensar, y así lo pone de manifiesto la antropología, que las competencias técnicas necesarias para fabricar y manejar arcos, flechas o bumeranes les estuvieran igualmente censuradas (Clastres, 1966; Tabet, 2018). Estos indicios de desigualdad, que alguna corriente antropológica interpreta en términos de complementariedad de tareas en base a diferencias biológicas, pueden ser leídos igualmente como un mecanismo de control y sumisión hacia las mujeres (Tabet, 2018). En definitiva, estas carencias materiales y de desarrollo tecnológico limitarían su capacidad de aprovisionamiento, a través de la caza, y de su propia defensa, y las dejaría al margen de cualquier reconocimiento social vinculado a esas prácticas.

Es sabido que el elenco de actividades reproducidas en los paneles es limitado y que en su selección operan factores sociales y simbólicos. El hecho de que estas actividades queden restringidas a la esfera masculina, no solo traduce un claro reparto de tareas sino una menor relevancia de las actividades que desempeñarían las mujeres. Solo las primeras fases, como hemos visto, nos informan de ciertas tareas, en su mayoría relacionadas en el transporte o el porteo. Actividades consideradas de escasa relevancia, son múltiples los trabajos etnográficos que reconocen, sin embargo, el esfuerzo realizado por las mujeres en el pesado transporte de leña, agua u otros frutos o productos vegetales; una tarea que suelen hacerse porteando al mismo tiempo a algún miembro de la prole (Tabet, 2018), tal y como nos muestran los paneles levantinos. Por otro lado, las agrupaciones exclusivamente femeninas que se representan en esas primeras fases bien pudieron funcionar como soporte en la transmisión de información e intercambio de experiencias en las diferentes etapas vitales de las mujeres, como se documenta en algunas comunidades actuales (Mead, 2016). El embarazo y el parto no parecen revestir un gran interés, aunque las escasas escenas que los ilustran inciden en esa noción de solidaridad y asistencia entre mujeres. Es posible que esas estructuras formadas por mujeres tuvieran una cierta consideración social al punto de ocupar un espacio en los paneles, aunque no se perpetuara en el tiempo.

Somos conscientes de que las representaciones gráficas de las sociedades sin escritura se proyectan a través filtro social y simbólico que les da sentido, pero que nos es ajeno. La lectura e interpretación de las escenas levantinas,

así como cualquier extrapolación que hagamos sobre el modo de vida y organización social y económica de los grupos autores, estará limitada por un código que desconocemos y por las dificultades de enmarcar esta tradición gráfica en un contexto crono-cultural preciso. A pesar de estas limitaciones, la imagen que nos devuelven los paneles es la de una sociedad en la que el género modula la identidad individual y colectiva, y en la que se aprecia una construcción social en claro desequilibrio fundamentada en status de género claramente diferenciados. El hecho de que las mujeres sean minoritarias y que desaparezcan de los paneles en fases avanzadas no solo debe leerse en clave simbólica, sino que puede reflejar cambios sensibles en la organización social con una reafirmación de las desigualdades ya establecidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro, M. (1960): Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín. *Festschrift für Lothar Zotz. Steinzeitfragen der Alten und Neun Welt*, Bonn, p. 13-18.
- Alonso, A. (1993): *La pintura rupestre prehistórica del Río Taibilla*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 3 vols. (inédita).
- Alonso, A., Grimal, A. (1994): El arte levantino o el “trasiego” cronológico de un arte prehistórico, *Pyrenae* 25, p. 51-70.
- Alonso, A., Grimal, A. (1993): La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos, *Gala* 2, p. 11-50.
- Alonso, A., Grimal, A. (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. Alonso & Grimal, Barcelona.
- Alonso, A., Grimal, A. (2007): *L'art rupestre de Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya*. Pagès editors, Lleida.
- Ayazzagüena Sanz, M., Salas Álvarez, J. (2018): La etapa pionera de la arqueología española (1867-1912). En G. Ruiz Zapatero (dir), *El Poder del Pasado. 150 años de Arqueología en España*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Acción cultural española y Editorial Palacios y Museos, p. 21-51. Madrid,
- Bea, M. (2009): *Las pinturas rupestres del abrigo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Monografías arqueológicas. Prehistoria. Pórtico, Zaragoza.
- Beltrán, A. (1966): Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología* (1965), p. 90-92.
- Beltrán, A. (1968): *Arte rupestre levantino*. Monografías arqueológicas IV. Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza.

- Beltrán, A. (1998): Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín, *Bara* 1, p. 93-116.
- Beltrán, A.; Royo, J. (1997): *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*. Colección Parque Cultural del Río Martín, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo.
- Beltrán, A.; Royo Lasarte, J.; Ortiz Palomar, E.; Paz Peralta, J.A.; Gordillo Azuara, J.C. (2002): *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. PRAMES, Zaragoza.
- Bisson, M., White, R. (1996) : L'imagerie féminine du Paléolithique : Étude des figurines de Grimaldi, *Culture XVI* (2), p. 5-48.
- Blanchard, P. (2013) : De la Vénus hottentote aux formes abouties de l'exhibition ethnographique et coloniale. Les étapes d'un long processus (1810-1940). En C. Blanckaert (dir). *La Vénus hottentote. Entre Barnum et Muséum*. Publications scientifiques du Muséum, p. 35-63. París
- Breuil, H., Cabré, J. (1909) : Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Èbre, *L'Anthropologie XX*, p. 1-21.
- Breuil, H., Serrano, P., Cabré, J. (1912) : Les peintures rupestres d'Espagne. IV. Les abris del Bosque à Alpera (Albacete), *L'Anthropologie XXIII*, p. 529-562.
- Cabré, J. (1915) : *Arte rupestre en España. Regiones septentrional y oriental*. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- Cacheda Pérez, M. (2022) : La representación de las mujeres levantinas en el conjunto rupestre de la Roca de los Moros del Cogul (Cogul, Lleida) desde una perspectiva feminista, *Complutum* 33, p. 329-346.
- Cauvin, J. (1994): *Naissance des divinités. Naissance de l'agriculture: la révolution des symbols au Néolithique*. Editions CNRS, París.
- Clastres, P. (1966) : L'arc et le panier. *L'Homme* 6-2, p. 13-31.
- Cohen, C. 2003: *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*. Belin-Herscher, Berlin.
- Conkey, M.W., Spector, J.D. (1984): Archaeology and the study of gender, *Advances in Archaeological Method and Theory* 7, p. 1-38.
- Conkey, M.W., Tringham, R. (1995): Archaeology and the Goddess: Exploring the contours of feminist Archaeology. En D. C. Stanton y A. J Stewart (eds), *Feminisms in the Academy*. The University of Michigan Press, United States of America.
- Díaz-Andreu, M. (1999): El estudio del género en el Arte Levantino: una asignatura pendiente. II Congrès del Neolític a la Península Ibérica, *SAGUNTVM-PLAV Extra* 2, p. 405-412.
- Díaz-Andreu, M. (2002): La arqueología imperialista en España: extranjeros vs. españoles en el estudio del arte prehistórico de principios del siglo XX. En M. Díaz-

- Andreu (ed.) *Historia de la Arqueología*. Estudios. Ediciones Clásicas, Madrid, p. 103-117.
- Domingo, I. (2006). La figura humana, paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino, *Archivo de Prehistoria Levantina* XXVI, p. 161-191.
- Dommasnes, L. H. y Montón-Subías, S. (2012) : Gendered archaeologies in Europe. An overview, *European Journal of Archaeology* 15 (3), p. 367-391.
- Engelmann, G. (1882): *Labor Among Primitive Peoples*. J.H Chambers & Co, St. Louis.
- Escoriza, T. (1996): Lecturas sobre las representaciones femeninas en el arte rupestre levantino: una revisión crítica, *Arenal* 3-1, p. 5-24.
- Escoriza, T. (2002). *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino en el arco mediterráneo de la península ibérica*. BAR International Series 1082, Oxford, Inglaterra.
- Escoriza, T. (2006): Mujeres, vida social y violencia. Política e ideología en el arte levantino, *Cypsela* 16, p. 19-36.
- Galiana Botella, M. F. (1985): Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas, *Lucentum* 4, p. 55-87.
- García Atiénzar, G. (2011): El contexto arqueológico del arte rupestre levantino en el campo de Hellín (Albacete), *Zephyrus* LXVIII, p. 63-86.
- García Puchol, O., Molina, Ll., García Robles, R. (2004). El arte Levantino y el proceso de Neolitización en el arco mediterráneo peninsular: el contexto arqueológico y su significado, *Archivo de Prehistoria Levantina* XXV, p. 61-90.
- Gero, J.M. (1991): Gender division of labor in the construction of Archaeological Knowledge. En D. Walde and N. Willows (eds), *The Archaeology of Gender: Proceedings of the Twenty-second annual Chacmool Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary*. Archaeological association, University of Calgary, Calgary, p. 96-102.
- Gero, J.M, Conkey, M.W. (1991): *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*. Blackwell, Oxford.
- Gimbutas, M. (1989): *The language of the goddess*. Thames and Hudson, London.
- Guillem, P., Martínez, R. y Villaverde, V. (2010): *Arte rupestre en el Riu de les Coves (Castellón)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 3. Generalitat Valenciana, Valencia.
- Jordá Cerdá, F.J. (1966): Notas para una revisión de la cronología del Arte Rupestre levantino, *Zephyrus* 17, p. 47-76.
- Jordá Cerdá, F.J. (1971): Bastones de cavar y arado en el arte rupestre levantino, *Munibe* XXIII, p. 241-248.
- Jordá Cerdá, F.J. (1974): Formas de vida económica en el arte rupestre levantino, *Zephyrus* XXV, p.209-223.

- Jordá Cerdá, F.J. (1975): La sociedad en el arte rupestre levantino, *Papeles del laboratorio de Arqueología de Valencia* 11, p. 159-184.
- Jordá Cerdá, F.J. (1976): ¿Restos de un culto al toro en el arte Levantino ?, *Zephyrus*, XXVI-XXVII, p. 209-223.
- Jordán Montes, J.F. (2010): La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica. *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico Serie Arqueológica*. Varia IX, 23, p. 331-378.
- Hurel, A. (2013) : Des Bushmen en Europe? Vénus paléolithiques et « négroïdes » de Grimaldi dans la construction de la préhistoire française. En C. Blanckaert (dir), *La Vénus hottentote. Entre Barnum et Muséum*. Publications scientifiques du Muséum, p. 291-363, Paris.
- Keely, L.H. (2002): *Les guerres préhistoriques*. Perrin, Paris.
- Lillo, M. (2014): *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, Alicante.
- López Montalvo, E. (2007). *El análisis interno del arte Levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gassulla*. P.U.V, Valencia.
- López-Montalvo, E. (2010) : Imágenes en la roca : del calco directo a la era digital en el registro gráfico del arte Levantino, *Clío Arqueológica* 25-1, p. 153-193.
- López-Montalvo, E. (2015): Violence in Neolithic Iberia : new readings from Levantine rock art, *Antiquity* 89-344, p. 309-327.
- López-Montalvo, E. (2018): Hunting scenes in Spanish Levantine rock art: An unequivocal chrono-cultural marker of Epipaleolithic and Mesolithic Iberian societies?, *Quaternary International* 472-B, p. 205-220. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2018.03.016>
- López-Montalvo, E., Roldán, C., Badal, E., Murcia-Mascarós, S., Villaverde, V. (2017): Identification of plant cells in black pigments of prehistoric Spanish Levantine rock art by means of a multi-analytical approach. A new method for social identity materialization using chaîne opératoire, *PLoS One* 12(2), e0172225. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0172225>
- Martí Oliver, B. (2003): El arte rupestre levantino y la imagen del modo de vida cazador: entre lo narrativo y lo simbólico. En T. Tortosa & J.A. Santos (Eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*. L'Erma di Bretschneider, Roma, p. 59-75.
- Martí Oliver, B. y Juan-Cabanilles, J. (2002) : La decoració de les ceràmiques y la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de la Sarga. En M. Hernández y J.M. Segura, (coord.) *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Ajuntament d'Alcoi-CAM, Alcoy, p. 147-170.

- Mateo Saura, M. (2003): Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino, *Zephyrus* 56, p. 247-268.
- Mateo Saura, M.A. (2008): La cronología neolítica del arte levantino: ¿realidad o deseo?, *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 26, p. 7-28.
- Mead, M. (2016): *Moeurs et sexualité en Océanie*. Pocket, Paris.
- Mesado, N. (1995): *Las pinturas rupestres naturalistas del «Abrigo A» del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló)*. Diputació de Castelló, Castellón.
- Mesado, N. (1999): Una excursión a la Valltorta, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* LXX, p. 3-14.
- Molina, Ll., García, O., García, M^a R. (2003): Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: Neolítico vs neolitización, *Saguntvm-PLAV* 35, p. 51-67.
- Obermaier, H. (1916): *El hombre fósil*. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- Obermaier, H., Wernert, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 23. Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (Museo Nacional de Ciencias Naturales), Madrid.
- Olaria, C. (2000): Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 21, p. 35-52.
- Olaria, C. (2011): *Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas postpaleolíticas del Mediterráneo peninsular*. Diputació de Castelló, Castelló.
- Piette, E. (1984): Races humaines de la période glyptique, *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* 4^e série, t. 5, p. 386.
- Porcar, J. (1940): Las damas mesolíticas de Ares del Maestre, *Atlantis. Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* XV, p. 162-164.
- Porcar, J. (1965): La pintura del Racó Gasparo, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 41-2, p. 176-179.
- Reinach, S. (1903) : L'Art et la magie, A propos des peintures et des gravures de l'âge de renne, *L'Anthropologie* 14, p. 257-266.
- Regnault, F. (1912) : La représentation de l'obésité dans l'art préhistorique, *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* 6e série, t. 3, p. 35-39.
- Ripoll Perelló, E. (1960) : Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del levante español. *Festschrift für Lothar Zotz*. Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag, p. 457-465.
- Ripoll Perelló, E. (1963) : *Pinturas rupestres de la Gasulla. Monografías de Arte Rupestre. Arte Rupestre Levantino*, nº 2. Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona-Wenner Gren Foundation for Anthropological Research, Barcelona.

- Ripoll Perelló, E. (1991-1992): En los orígenes de la controversia sobre la cronología del arte rupestre levantino, *Anales de Prehistoria y Arqueología* 7-8, p. 65-68.
- Sánchez Romero, M. (ed) (2005): *Arqueología y género*. Universidad de Granada. Junta de Andalucía. Instituto Andaluz de la Mujer, Granada.
- Soria, M., Payer, M. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura. Patrimonio de la Humanidad*. Arqueología Monografías. Consejería de Cultura, Jaén.
- Snyder, P. (2018) : Les statuettes féminines préhistoriques : nouvelles critiques féministes du mythe de la déesse-mère, *Religiologiques* 36, p. 91-103.
- Tabet, P. (2018): *Les doigts coupés. Une anthropologie féministe*. La Dispute, Paris.
- Utrilla, P., Baldellou, V., Bea, M. (2012): Arte Levantino y territorio: el modelo aragonés. En J. García, H. Collado & G. Nash (Eds.), *The Levantine Question*. Archaeolingua, Budapest, p. 263-282.
- Utrilla, P. & Bea, M. (2015): Los “paquípodos”: su difícil encaje en la cronología del Arte Levantino, *CuPAUAM* 41, p. 127-146.
- Vilaseca, S. (1947): Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín (Pueblo de Benifazá, provincia de Castellón), *Informes y Memorias de la Comisión General de Excavaciones Arqueológicas* 17, p. 7-42.
- Villaverde, V., Guillem, P.M, Martínez, R. (2006): El horizonte gráfico Centelles y su posición en la secuencia del arte levantino del Maestrazgo, *Zephyrus* 59, p. 181-198.
- Villaverde, V., López-Montalvo, E. & Domingo, I. (2002): Estudio de la composición y el estilo. En R. Martínez y V. Villaverde (eds). *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta (Tírig, Castellón)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Generalitat Valenciana, Valencia, p. 135-190.
- Villaverde, V., Martínez, R., Guillem, P., López-Montalvo, E., Domingo, I. (2012): What do we mean by Levantine rock art? En J. García, H. Collado y G. Nash. (eds). *The Levantine Question*. Archaeolingua, Budapest: p. 81-116.
- Villaverde, V., Martínez i Rubio, T., Guillem Calatayud, P.M., Martínez Valle, R., Martínez Álvarez, J.A. (2016): Arte rupestre y hábitat en la prehistoria del Riu de les Coves: aproximación a la cronología del arte Levantino a través de la red de caminos óptimos. *Del Neolític a l'edat del Bronze en el Mediterrani occidental. Estudis en homenatge a Bernat Martí Oliver. Trabajos varios del SIP* 119, p. 501-520.
- Viñas, R. (1982): *La Valltorta. El arte rupestre del Levante español*. Castells, Barcelona.
- Viñas, R., Rubio, A., Ruiz, J.F. (2012): La técnica paleolítica del trazo fino y estriado entre los orígenes del estilo levantino de la Península Ibérica. Evidencias para una reflexión. En Clottes, J. (dir). *L'art pléistocène dans le monde*. Actas del Congreso IFRAO. Tarascon-sur-Ariège (septiembre 2010). Symposium « Art pléisto-

cène en Europe ». N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées LXV-LXVI, 2010-2011, p. 165-178.

Viñas, R., Morote, J.G., Rubio, A. (2015): *El Proyecto: Arte Rupestre del Parque Valltorta-Gassulla y zona norte de Castellón (Campaña 2008-2009)*. Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques 11. Castelló, Diputació de Castelló.

Viñas, R.; Rubio, A.; Iannicelli, C.; Fernández, J. (2017): El mural de la Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre, *Cuadernos de Arte Prehistórico* 3, p. 93-129.

Viñas, R., Vergés, J.M., Fontanals, M., Rubio, A. (2012): L'art rupestre durant el procés de neolitització a Catalunya, *Rubricatum. Revista del Museu de Gavà* 5, p. 499-505.



Diputació
de València

Àrea de
Cultura

