

# Lecturas sobre las representaciones femeninas en el arte rupestre levantino: una revisión crítica

Readings about female representation on the rupestrian levantine mediterranean Art: a critic revision

Trinidad Escoriza Mateu

Universidad de Almería

Recibido el 15 de abril de 1995.

Aceptado el 29 de junio de 1995.

BIBLID [1134-6396(1996)3:1; 5-24]

“La naturaleza ha fijado, por consiguiente, la condición especial de la mujer y la del esclavo...”. “Entre los bárbaros, la mujer y el esclavo están en una misma línea, y la razón es muy clara”.

*Aristóteles*. La política

## RESUMEN

Generalmente los análisis realizados sobre representaciones-simbolizaciones de la figura humana se han caracterizado por una visión claramente androcéntrica que ha generado una interpretación asexualada sobre los procesos históricos y sobre el papel que las mujeres realizarían en las sociedades prehistóricas. Es necesario deconstruir el discurso existente que contempla a las mujeres como grupo social bajo el constante ejercicio de poder y dominación masculino. Para ello será necesario analizar las representaciones sobre las mujeres desde una teoría, al tiempo que evaluar los índices susceptibles de investigación a través de los cuales las mujeres puedan también ser recuperadas por medio del estudio del registro arqueológico.

**Palabras claves:** Arte levantino. Representaciones femeninas. Arqueología. Androcentrismo.

## ABSTRACT

In general, the analysis about the representations and symbolisations of human figure have been done from a clear androcentric view, which have created an asexual interpretation about the role of women in prehistoric societies. In this paper we study the prehistoric parietal representations of human figures in Spanish Levante from the perspective of gender theory, stressing the recovery of women's role in prehistoric societies from the archaeological record.

**Key words:** Levantine Art. Female representations. Archeology. Androcentrism.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Las representaciones levantinas. 2.1.—Localización. 3.—¿Dónde está la mujer en el Arte Levantino? 4.—¿Qué representa el Arte Levantino? 5.—Conclusiones.

### 1.—Introducción

Consideramos la arqueología como una ciencia social. En este sentido su objeto de conocimiento sería el mismo que el del resto de las ciencias sociales, el estudio de las sociedades humanas en los procesos históricos y de cambio social. La base empírica en el caso de nuestra disciplina la constituirá el registro arqueológico el cual nos facilita información sobre las sociedades prehistóricas. Pero no podemos obviar que el pasado se escribe desde el presente el cual está inmerso en el marco de las condiciones y luchas socio-políticas de las sociedades capitalistas. El arqueólogo/a en función de sus intereses toma "el control" sobre la información que recupera de los contextos arqueológicos y genera modelos explicativos sobre las sociedades objeto de estudio.

El discurso arqueológico tradicional y el no tan tradicional se han caracterizado por no destacar el papel de la mujer como sujeto histórico. Esta sería una visión sesgada de los procesos sociales que claramente respondería a intereses tanto académicos como a extraacadémicos. En el estudio de las sociedades precapitalistas es frecuente la idea de que las desigualdades sociales son algo natural. Se hablaría así de un supuesto proceso de "naturalización" que serviría para justificar un orden social ya establecido. Esta idea sobre las desigualdades y la estratificación social como procesos naturales que reflejan aspectos de la cosmología esencialmente, lo que pretenden es proveer de una explicación de la sociedad misma. Como R. Crompton sostiene: "Se afirma así una armonía preestablecida entre los casos naturales y las cosas sociales...", "si las desigualdades son "naturales", entonces no es necesario seguir investigándolas" (Crompton, 1994, 17 ss.).

Tradicionalmente la principal función asignada a las mujeres en las sociedades precapitalistas fue la reproductora. En esa línea se las "buscó" en el registro arqueológico y en torno a ella se plantearon las principales cuestiones. Se pensó así en una asociación mujer-hijos/as-naturaleza-espacio doméstico como contexto usual de acción y producción de las mujeres. Discurso éste que se alzó como excusa perfecta para explicar la subordinación de la que era objeto la mujer y que dio lugar al tan traído y llevado binomio conocido como "lo doméstico contra lo público" (Moore, 1991, 36 ss.). Junto a ello existe un silencio consensuado en relación a los trabajos que pudieron realizar las mujeres y sobre todo a cómo obtener información de éstos a través del estudio del registro arqueológico.

Hay una serie de actividades asociadas a la mujer, caso del embarazo y de la maternidad, que si bien se consideran como propias de ésta se relacionan exclusivamente con la esfera de lo natural. Esto significa que no han sido contempladas como un proceso de trabajo y que las representaciones asimiladas a esta idea tampoco han sido explicadas como tal. Como bien sostiene S. Narotzky "En la medida en que el proceso de procreación requiere un gasto de



FIG. 1

Fig. 1.—Escenas de caza. Arqueros procedentes de El Cerrao (Obón, Teruel).

energía considerable por encima del metabolismo basal, y en la medida en que este gasto crea o produce algo anteriormente inexistente, distinto del individuo productor, algo que no es autoconsumido ni indispensable para la conservación

del propio individuo reproductor (contrariamente a otros procesos orgánicos como son dormir, respirar o digerir), se puede considerar la procreación como un trabajo". Esta afirmación lleva a Narotzky a concluir que desde esta perspectiva, es decir, considerando la procreación como un trabajo puede pensarse en su posible explotación (Narotzky, 1995, 69 ss.). Evidentemente este puede ser otro punto de partida.

Generalmente se hace referencia a la mujer en los estudios prehistóricos en relación a items como elementos de adorno y a trabajos considerados "propios" del género femenino que se extrapolan de la sociedad actual. Se habla de la mujer como madre, cuidadora de niños, diosa, danzante, etc., siempre en relación de dependencia con el hombre centro generador de cultura. Las mujeres en las sociedades prehistóricas han estado confinadas a la esfera micro de la cabaña doméstica. Las mujeres no cazaban, no eran las ejecutoras de las obras pictóricas del arte paleolítico, no poseían las armas ni los instrumentos de trabajo. Así, la arqueología ha empleado conceptos derivados del trabajo y de la organización de la producción basados en esquemas propios de las sociedades actuales, asignando *a priori* incluso tecnologías y lugares específicos de trabajo a las mujeres o excluyéndolas como sujetos según el caso.

Se habla de representaciones de mujeres también en función de la identificación o no de determinados rasgos físicos como senos, nalgas, pubis, también si se documentan faldas, túnicas, peinados más elaborados, cintas, cestos, bolsos y abanicos. Así para algunos autores "... son indicios seguros de representación femenina los senos, las nalgas salientes y voluminosas, las faldas y en algún caso, el pelo y el tipo de trabajo, así como la ausencia de armas o instrumentos masculinos de trabajo" (Beltrán, 1966, 90). Un discurso muy utilizado para no considerar la aportación productiva de las mujeres a la sociedad y que lógicamente ha generado una no valoración de los diferentes trabajos que realizarían es la afirmación de la existencia de una división sexual del trabajo como un hecho indiscutible en las sociedades preestatales. Lo cual ha facilitado cierta discriminación en las interpretaciones sobre las actividades realizadas por éstas. Por otra parte, no puede presuponerse la existencia de una división sexual del trabajo como un hecho universal dado. La mujer se describe llevando a cabo actividades con "varillas o bastones en las manos, interpretados como castañuelas destinadas a acompañar una danza" (Beltrán, 1966, 91).

Es necesario analizar las representaciones sobre la mujer desde una teoría. Solamente contando con un marco teórico definido y utilizando las categorías y conceptos fundamentales de la misma el investigador/a podrá trascender la experiencia individual y la intuición como único criterio metodológico previo a la percepción artística para desarrollar su investigación. Se evitaría con ello lo que podría denominarse como empirismo estético. El arte, las manifestaciones pictóricas, etc, se definirían como una producción social que respondería a unas determinadas condiciones históricas. Desde esta perspectiva se contemplarían

como una forma de representación que puede tener una acción y un efecto social. Es decir, podrían jugar un papel activo en la reproducción social y sobre todo en el mantenimiento de las relaciones de poder y dominación. Así, la



**FIG. 2**

Fig. 2.—Escena de lucha del abrigo del Barranco de la Mortaja (Minateda).

búsqueda de la naturaleza de las divisiones sociales, si es que pueden documentarse a través del análisis del registro arqueológico, o la forma de explotación existente, partiendo de la información generada del análisis de poblados y necrópolis, es el paso previo para abordar la investigación de cualquier tipo de representación social en las comunidades prehistóricas. Esta sería la vía idónea de contrastación que nos permitiría generar un discurso histórico sobre las sociedades objeto de estudio.

Consideramos, pues, las representaciones sociales como medios de comunicación pero también de manipulación ideológica y sobre todo como productos resultantes de un proceso de trabajo. Desde este punto de vista no compartimos algunas de las ideas que sostiene la arqueología postprocesual al entender la cultura material como un texto a leer e interpretar, ni como algo arbitrario producto de nuestra selección del registro arqueológico. Si pensamos que los distintos agentes sociales ofrecen diferentes discursos conscientes o no sobre la realidad que les rodea, es plausible que tanto hombres como mujeres puedan tener distintas formas de manifestar esa realidad y crear conocimiento. Si hablamos de la existencia de una conciencia social, de grupo, de clase, ¿por qué no estimar la posibilidad de que exista una forma de conocimiento y una representación social diferente entre hombres y mujeres?, ¿en dónde radica lo peligroso de esta opción?

Por último, pensamos que la definición y el estudio de los procesos sociales y de cambio que han tenido lugar en el pasado es a la vez un elemento para la toma de conciencia y la transformación de nuestra realidad actual. Si en las reconstrucciones que se hacen sobre las mujeres en las sociedades pasadas éstas se encuentran excluidas del acceso y el control social, tendríamos que plantearnos el que pueda existir en la actualidad un discurso androcéntrico que manipule dichas interpretaciones.

## *2.—Las representaciones levantinas*

En este trabajo intentamos analizar algunas de las representaciones del denominado arte levantino con la intención de proponer un discurso diferente desde la perspectiva de considerar a la mujer como un sujeto histórico y no como un objeto a representar. No se trata pues de captar el mayor número posibles de figuras que representen a mujeres y cuantificarlas, sino de contemplarlas dentro de lo posible en relación a la sociedad en la que se produjeron. Por ello nos interesará documentar representaciones de mujeres en relación a diferentes actividades productivas, subsistencia y mantenimiento de la sociedad. Ello significaría contemplar las condiciones en las que se realizan dichas actividades al tiempo que el valor social de los productos.

Este planteamiento llevaría implícito el cuestionarse si es posible a través

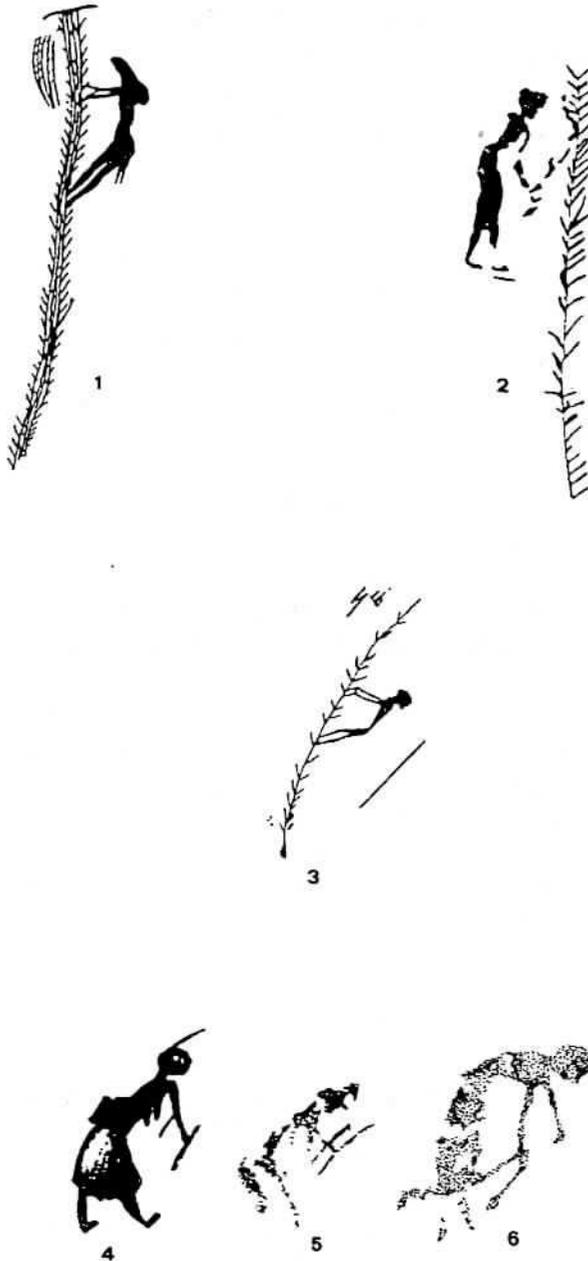


FIG. 3

Fig. 3.—Escenas de recolección y siembra. 1.—Recolectores. 2.—Covacho Ahumado. 3.—Los Trepadores. 4.—Dos Aguas. 5.—Cingle de La Gasulla. 6.—Barranco del Pajarero.

de la información suministrada por el registro arqueológico deducir racionalmente, en qué tipos de procesos productivos participaban las mujeres, qué instrumentos de trabajo aparecen documentados en relación a éstas, qué tipo de control sobre los medios de producción e instrumentos de trabajo ejercerían las mismas, etc. Información que no procedería solo del análisis aislado de las pinturas, sino también de un conocimiento más profundo del proceso histórico que tuvo lugar en dichas comunidades. Ello contemplaría la necesidad de conocer las diferentes estrategias productivas y reproductivas llevadas a cabo, para lo que habría que valorar tanto los contextos de habitación como los funerarios. De esta forma estableceríamos una relación sincrónica entre dichos contextos y las pinturas.

¿Quién representaba a las mujeres en las distintas escenas y composiciones?, ¿en qué contextos aparecen documentadas?, ¿se puede proponer la hipótesis de que la mujer se encontraba en situación de desigualdad respecto al hombre?, y, si es así, ¿no sería una desigualdad producto de una interpretación androcéntrica y contemporánea de las mismas?. Realmente existen límites a todas estas cuestiones, pero es mediante el planteamiento de este tipo de preguntas cuando se abren nuevas vías que trasciendan la eterna especulación en torno al significado y función de representaciones femeninas, hasta ahora interpretadas mayoritariamente como diosas, madres, cuidadoras de niños, alegorías de la fertilidad, etc. Tradicionalmente se han explicado las representaciones levantinas en función del hombre y de las actividades realizadas por éste. La mujer ha desempeñado un papel secundario y pasivo en cuanto a su participación como otra productora más que contribuye a la comunidad. No se habla de representaciones de cazadoras, ni de arqueras, ni de mujeres que porten armas o instrumentos de trabajo, sino como mencionamos con anterioridad de diosas, bailarinas, madres e hijas.

Existen, así, una serie de estereotipos que definirían las funciones de ambos géneros y que se apoyarían en la creencia y "certeza" de la universalidad de una división sexual del trabajo idéntica para todas las sociedades. Pero el concepto de división sexual del trabajo no tiene un carácter diacrónico, sino que muy al contrario es propio y específico de cada sociedad. Por otra parte, no todas las mujeres tienen por qué realizar los mismos trabajos en todas las sociedades ni compartir los mismos tipos de inquietudes e intereses.

Las mujeres se han identificado e interpretado tradicionalmente en los estudios sobre las representaciones levantinas en función de atributos que *a priori* incluyen connotaciones de género, como los vestidos, los tocados, los adornos, faldas, brazaletes, cintas, corpiños, etc. Generalmente no se cuestiona que tipo de actividad están llevando a cabo, sino que por el contrario existe una especie de consenso en la investigación tradicional a identificarlas y clasificarlas en torno a los ejes centrales de las composiciones, con categorías tales como "estáticas", "aisladas", "pasivas"; incluso se ha llegado a hablar de "mujeres sin

actividad precisada" como representativas del arte levantino. Las mujeres en general pues mostrarían actitudes que se han interpretado como de escaso dinamismo (Andreu, 1982, 113).

### 2.1.—Localización

Geográficamente las pinturas levantinas se extienden por las provincias de Huesca, Castellón, Valencia, Alicante, Tarragona, Teruel, Zaragoza, etc, documentándose tanto en las serranías interiores como en las cercanas al mar. En cuanto a su cronología se ha cuestionado su origen como un arte propio de poblaciones epipaleolíticas, mesolíticas o incluso neolíticas, con una perduración hasta la edad de los metales, pero al respecto existen diferentes hipótesis.

Las composiciones pictóricas se localizan generalmente al aire libre, en abrigos rocosos abiertos y de acceso general, sin que parezca existir una clara correspondencia entre los hábitat y los lugares donde se documentan estas pinturas. Normalmente se trata de espacios o zonas luminosas y de lugares estratégicos respecto a la caza o que dominan visualmente sobre el territorio circundante. El arte levantino ofrece una gran variedad de escenas donde la figura humana ocupa un lugar hegemónico, es un arte que refleja fundamentalmente aspectos materiales de la sociedad y donde el hombre y la mujer aparecen en relación a diferentes esferas productivas y a la naturaleza en general. Es por ello, un arte eminentemente "social" que narra la cotidianeidad que rodea a estas comunidades. Son numerosas las escenas de caza, de recolección, de actividades en las que se ven involucrados animales domésticos, escenas de tipo agrícola, y otras de diversa índole, como danzas, rituales, luchas, etc. (Criado y Penedo, 1989, 4-22).

### 3.—¿Dónde está la mujer en el arte levantino?

Es evidente la dificultad que existe a la hora de identificar y de definir si se trata de figuras femeninas o masculinas las que aparecen representadas en las composiciones levantinas. Este es un hecho a tener en cuenta, pero que ha generado el que se determine de una forma arbitraria el papel de la mujer en la sociedad, las actividades que realizaría y su estatus social. La mujer se ha identificado esencialmente en función de su apariencia externa, mientras que al hombre se le relaciona con la mayoría de los procesos productivos documentados, además de por ser quien utilizase la mayoría de los instrumentos de trabajo que requerían de cierta destreza y habilidad. Las representaciones que se suelen asimilar al género masculino lo son no por el detallismo de los rasgos anatómicos esbozados sino porque las figuras se muestran dinámicas, están en movimiento, lanzadas a la carrera, etc (Andreu, 1982, 109).

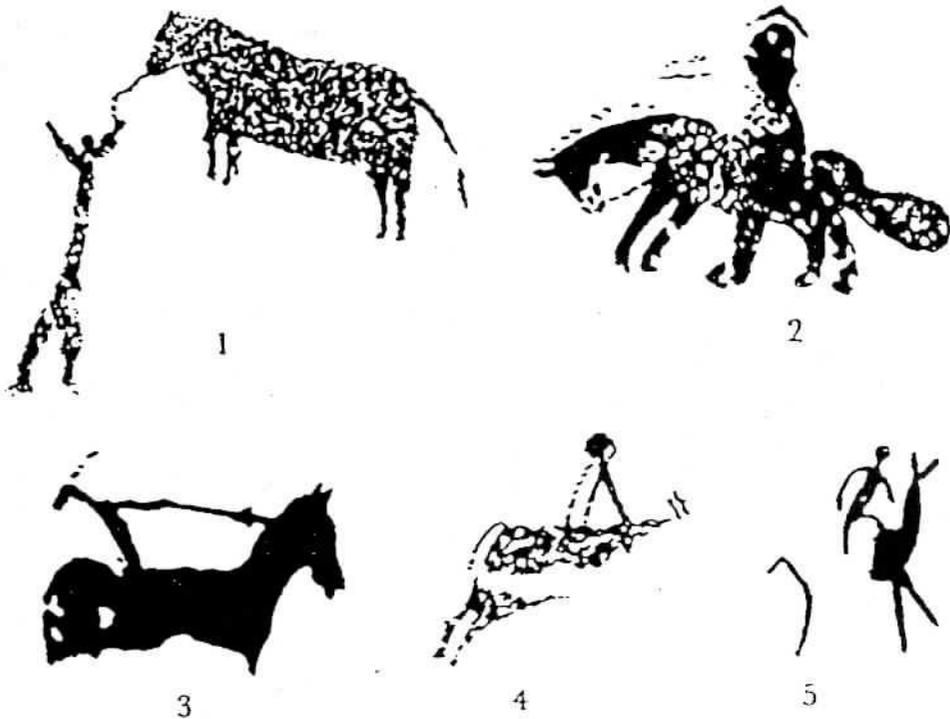


FIG. 4

Fig. 4.—Escenas de domesticación y monta de animales: 1.—Selva Pascuala. 2.—Cingle de la Gasulla. 3.—Los Trepadores. 4.—Cingle de la Gasulla. 5.—Los Borriquitos. 6-7.—Cañada de Marco.

Parece evidente que a partir de las interpretaciones que tradicionalmente se han realizado sobre la mujer en las sociedades prehistóricas se genera un discurso donde estas aparecerían bajo el constante ejercicio de poder y dominación masculino tanto en cuanto a la reproducción del mundo material, como a la construcción de significados de carácter simbólico. En función de ello, se ha deducido generalmente la existencia de una desigualdad entre los procesos de trabajo que realizarían los hombres y las mujeres. Interpretándose las represen-



6



7

FIG. 4

taciones levantinas como composiciones donde las escenas de trabajo son esencialmente llevadas a cabo por el hombre mientras que la mujer se asociaría más a las de carácter lúdico. Bajo este tipo de interpretaciones claramente subyace una práctica ideológica muy extendida, el justificar al hombre y su mundo como superior al de la mujer. Se trataría muy a pesar nuestro de un acto de violencia en el que la idea de un mundo de la mujer autónomo con relación al del hombre es prácticamente ignorado.

Algunos autores como Ripoll Perelló afirman que "en el Arte Levantino el tipo patrón de la figura humana es, para el hombre el arquero de perfil estilizado en actitud dinámica, vistiendo zargüelles y a veces con adornos corporales; para las representaciones femeninas, la mujer con falda acampanada y por lo general en posición estática" (Ripoll, 1983, 27). Según ello, ¿también pueden definirse como estáticas las representaciones

de mujeres que portan palos de cavar, que saltan toros, que recogen miel o cuidan niños/as? ¿En estos trabajos no existe una inversión de esfuerzo-energía-tiempo? ¿Son también estáticas las bailarinas que danzan ante la mayoría de la



FIG. 5

Fig. 5.—Composiciones de tipo agrícola: 1.—El Garroso. 2.—Trepadores. 3.—Dos Aguas.

veces imaginarios penes? La mujer se asocia fundamentalmente con una preocupación estética y se hace referencia a ella en textos como el que sigue, "En algunos casos restos de trajes revelan una preocupación estética, tal se observa en algunas faldas, cuyo dibujo aparece hecho a rayas o franjas verticales..." (Jordá, 1974, 220).

Todo este discurso pone de manifiesto la existencia de un claro convencionalismo a la hora de interpretar dichas representaciones. Los trabajos que suelen efectuar las figuras identificadas como masculinas presentan una mayor variedad en cuanto al tipo de actividades que realizan e implican un mayor aporte de trabajo y beneficio para la comunidad que las que aparentan llevar a cabo las figuras asimiladas a mujeres. Es por ello que son los hombres los cazadores, los guerreros, los jefes, los brujos, los agricultores, etc. Resulta significativo, por otra parte, el continuo "olvido" que parece centrarse en torno a ciertos espacios de la organización social. Se trataría de la ya mencionada con anterioridad problemática en torno a la reproducción biológica, procesado de alimentos, etc., trabajos usualmente adjudicados a la mujer.

Algunos autores afirman con respecto a las pinturas levantinas que, "En general la representación de mujeres es menos frecuente que la de hombres, lo cual queda reflejado en este conjunto (se refiere el autor al conjunto de pinturas procedentes de El Cerrao en Obón, Teruel) donde frente a 17 figuras masculinas, solo hay una femenina" (Andreu, 1982, 109). Lo sorprendente de este tipo de afirmaciones lo pone de manifiesto el mismo autor cuando sostiene más adelante que, "El único elemento que nos permite identificar a ésta mujer como tal es la presencia de falda" (Andreu, 1982, 109). Al parecer no existiría una "regularidad" en las representaciones levantinas, lo que le ha llevado a afirmar que solo pueden utilizarse como argumentos indiscutibles de identificación, los senos, las faldas largas y con menos seguridad las nalgas prominentes y voluminosas. Estaríamos ante evidentes interpretaciones propias de una misoginia machista.

De todo lo anteriormente expuesto se deduce que la investigación tradicional ha establecido que las actividades asignadas en las pinturas levantinas a los hombres serían en algunos casos imprescindibles para la reproducción de la comunidad, teniendo en cuenta, el escaso nivel de desarrollo que las fuerzas productivas presentarían en estos momentos. Por el contrario, del análisis de las representaciones femeninas se deduciría que la mujer habría sido evidentemente separada de cualquier actividad importante desde el punto de vista subsistencial para la comunidad.

#### 4.—¿Qué representa el Arte Levantino?

Como dijimos con anterioridad es la variedad de temas una de las primeras

características que definirían las composiciones levantinas. Las escenas de caza son muy abundantes en el Arte Levantino por lo que se trataría de una actividad bastante representada (Figura 1). En la mayoría de los ejemplos analizados aparecen figuras en las que no se puede determinar su género aunque tradicionalmente ha sido el hombre el sujeto de las mismas. En ningún caso se estima la posibilidad de que la mujer llevase a cabo este trabajo, aún cuando las figuras que se identifican como hombres muestren gran ambigüedad. Se es hombre por sostener un arco, llevar flechas, hoces, lanzas, hachas, pantalones, etc. Es decir, los útiles, armas u otros objetos indeterminados pero relacionados con actividades cinegéticas se asocian al hombre. Incluso se llega a afirmar la gran importancia que la caza tendría para los "hombres" del Arte levantino como fuente de alimentación (Jordá, 1974, 210; Jordá, 1980, 88-94). Se trataría desde este punto de vista de actividades económicas desarrolladas al parecer fundamentalmente por y para hombres levantinos.

Por el contrario la mujer suele sostener pañuelos y abanicos imaginarios que sólo son tales en la mente del investigador que analiza dichas representaciones. Es significativo el hecho de que si bien algunas figuras muestren cierta estilización como estrechez de cintura, caderas prominentes, tocado especial, etc., es decir, rasgos que según ellos definen al género femenino, dejan de ser consideradas como representaciones de mujeres por el sólo hecho de portar alguno de los instrumentos de trabajo antes mencionados. A las mujeres se las llama "Grandes Damas" y se las describe, "con pies primorosamente pintados con sus cinco dedos" (García del Toro, 1986-87, 124). Se habla también de figuras femeninas en relación a toros, pero desempeñando, eso sí, un papel de servidoras o deidades.

Son abundantes igualmente las composiciones bélicas y de lucha entre grupos de individuos siempre identificados como masculinos (Figura 2). Un ejemplo significativo es el de una escena de lucha procedente del abrigo del Barranco de la Mortaja, en Minateda. En esta composición se observa a dos bandos de arqueros que libran una batalla. Aunque ninguna de las figuras esboza rasgos que nos lleven a pensar en individuos masculinos estos se identifican como tales. Una de las representaciones si bien muestra cierta estrechez de cintura y caderas prominentes se relaciona con un hombre vestido con unas faldas-zaragüelles pues aparece en una escena bélica en torno a armas (Jordá, 1980, 101-103).

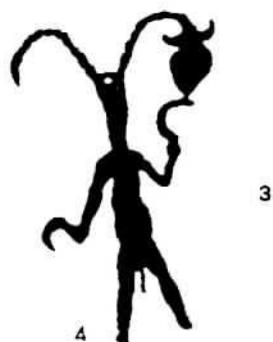
Otro tipo de actividad documentada es la de la recolección de miel (Figura 3). En la cueva de La Araña, en Alpera, y en la de Recolectores se observa una figura humana encaramada a un panal alrededor del cual parecen revolotear abejas. Porque ésta presenta un cabello más largo y voluminoso y sobre todo por la presencia de una especie de bolso o cesta cercano a la figura, se identifica como la esquematización de una mujer. Algo parecido sucede con otras escenas de recolección de vegetales como la del covacho Ahumado (Forteza, 1987, 105

ss.). Esto nos lleva a pensar que ciertamente existe una selección a la hora de adjudicar tareas específicas a ambos géneros en función de estereotipos sexistas. En este sentido, existiría *a priori* una división sexual del trabajo como un hecho establecido ya en las mentes de los propios investigadores (Jordá, 1974, 213-219).

También son ellos los protagonistas de las composiciones en las que se llevan a cabo actividades como domesticación de animales, monta de caballo, escenas de tipo ganadero, pastoreo, etc. (Jorda, 1974, 215; Jordá, 97). Así lo podemos observar en función de algunas de las interpretaciones realizadas sobre las escenas de domesticación y monta de caballo de Selva Pascuala, Cingle de la Gasulla, Los Trepadores, abrigo de los Borriquitos, etc. (Figura 4). Siempre se menciona a individuos masculinos y a jinetes robustos como el de Gasulla, el cual lleva la cabeza cubierta con un casco. O como en el caso de Selva Pascuala donde se representa un caballo cazado a lazo por un hombre, o el de las pinturas del abrigo de Los Borriquitos donde los jinetes destacan por montar con gran habilidad. Asimismo la representación de un más que dudoso pastor rodeado de cabras procedente de Cañada de Marco nos vuelve a hacer pensar en la evidente separación que se hace de la mujer de la mayoría de las actividades subsistenciales (Sebastián, 1986-87, 385).

En algunas de las composiciones que podrían calificarse como de tipo agrícola es también el hombre y no la mujer el sujeto de las mismas (Figura 5). Así se habla de la presencia de un hombre con laya en el Garroso, hombre con azada en Trepadores y hombre con arado en Dos Aguas (Jorda, 1974, 217). Si bien se documentan mujeres que utilizan palos de cavar en esos casos se las interpreta como danzantes femeninas con faldas, una especie de divinidades femeninas que participarían en danzas rituales agrícolas (Jordá, 1974, 216). Así lo vemos en la identificada como mujer con azada del Barranco del Pajarero, y en Cinto de Las Letras. El hombre en el Arte Levantino ha sido definido con categorías tales como dinámico y en continua acción, la mujer como danzante que interviene en determinados cultos y rituales agrícolas en relación con la fertilidad de la tierra. En este sentido a la mujer se le niega nuevamente el poder ser una productora más reconvirtiéndola en una especie de fetiche que da buena suerte (García del Toro, 1986-87, 123-127).

Existen en el repertorio levantino una serie de representaciones de máscaras que generalmente también se asimilan al género masculino. (Figura 6). Es por ello que tradicionalmente se ha hablado de la presencia de zoomorfos, brujos y hombres disfrazados (Francia Galiana, 1985, 62-63). Estas máscaras presentan una variedad de rasgos como cuernos, hocicos y picos de pájaros que han llevado a pensar en la práctica de rituales en los que se simularía a determinados animales, así son muy abundantes, por ejemplo, las composiciones relacionadas con juegos de toros. En este sentido se documentan representaciones humanas revestidas con los atributos del toro, tal es el caso de una divinidad que muestra



4



FIG. 6

Fig. 6.—Diversos tipos de máscaras: 1.—El Racó Molero. 2.—La Mola Remigia. 3.—Cueva de Los Letreros. 4.—La Vieja.

elementos tauricos y que ha sido considerada como un dios-toro (Jordá, 1976, 209). En ninguno de los casos analizados se plantea la duda de que pudiera ser una mujer y no un hombre el individuo enmascarado, aún cuando no exista ningún rasgo anatómico que haga pensar que se trata de hombres y no de mujeres. Podríamos afirmar pues que existe una clara diferenciación sobre qué tipo de prácticas rituales se asimilan al hombre y cuales a la mujer a juzgar por las interpretaciones realizadas. Las figuras identificadas como mujeres se han relacionado con contextos exclusivamente rituales y casi nunca con espacios donde tienen lugar determinados procesos productivos como la caza, guerra, pastoreo etc.

Para algunos investigadores, “los autores del arte levantino poseían una sociedad jerarquizada, cuyos jefes dirigían las batidas de caza y el combate organizado, y una religiosidad compleja con símbolos y ritos donde cabe destacar la intervención de la mujer, cuyo papel sobresaliente se comprueba por su excepcional representación siempre destacada”. Afirmaciones como esta ponen claramente de manifiesto cual sería el estatus que tradicionalmente ha sido conferido a la mujer en las sociedades prehistóricas, mujer como objeto, descanso del guerrero y como complemento decorativo en cierto tipo de rituales. Pero la mujer al igual que el hombre se representaría en cualquier contexto de acción. El problema estaría en torno a las interpretaciones que se hacen sobre la misma y que dan lugar a un discurso donde constantemente se la obvia. Tal vez sea ésta una de las razones por las que las mujeres parezcan ausentes cuando quizás simplemente estén silenciadas.

Hacia la mujer existe una especie de preocupación estética que se pone claramente de manifiesto en las descripciones que se realizan de algunas escenas en las que se las interpreta como danzantes (Figura 7) (Jordá, 1974, 210). Se las denomina “Grandes damas” y el interés de la investigación se centra en sus peinados, adornos, vestidos y posturas, es decir, las danzas femeninas se piensan como representaciones donde la preocupación principal se centra en el tocado y vestimenta. En función de ello se elaboran tipologías explícitas que contemplen exclusivamente sus peinados, objetos de adorno, tipos de faldas, corpiños, etc. (García del Toro, 1986-87, 124-214). Se las imagina pintándose los dedos de las manos, componiendo escenas familiares de madre-hija e incluso de *dea* y sirvienta. Así se las ha interpretado en Cinto de Las Letras, Cogul, Los Grajos, Alpera y Raco de Gasparo. También se ha supuesto que fue el hombre y no la mujer quien las representaría, por lo que no nos deben extrañar afirmaciones como las realizada por Jordá con respecto a la escena de danza de Cogull, “Es interesante hacer notar que estas mujeres van agrupadas por parejas, y que el pintor o los pintores las han distinguido...” (Jordá, 1964, 468). A veces, se cuestiona el género de estas danzantes, por ejemplo, si se observa que una de las figuras porta un arma, un penacho, un arco y flechas, etcétera.

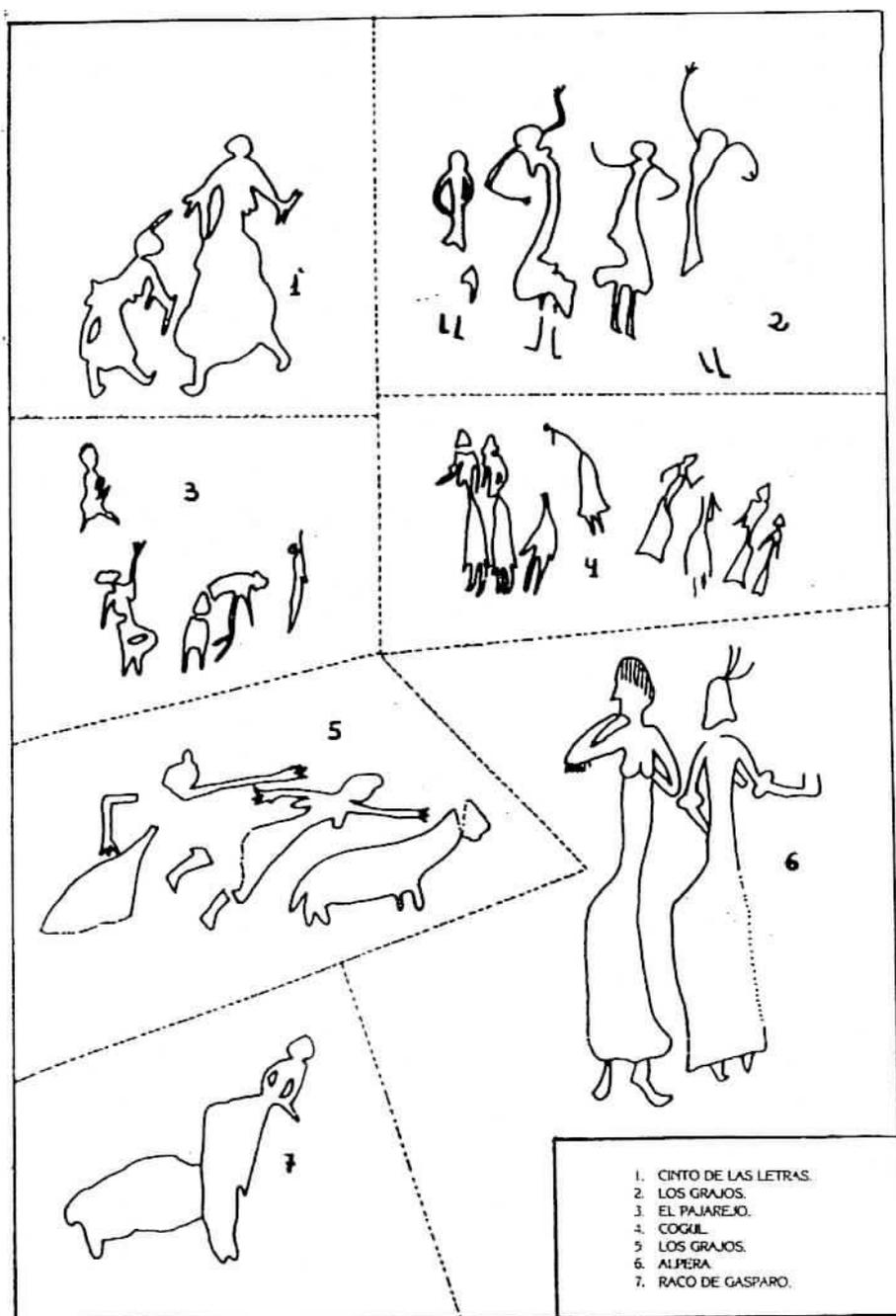


FIG. 7

Fig. 7.—Representaciones de danzantes: 1.—Cinto de Las Letras. 2.—Los Grajos. 3.—El Pajarero. 4.—Cogul. 5.—Los Grajos. 6.—Alpera. 7.—Raco de Gasparo.

Si se trata de una danza guerrera es también el hombre el sujeto de la misma. Así lo podemos observar en algunas de las interpretaciones que Beltrán realiza del abrigo de la Fuente de Sabuco y del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia. Con respecto a la primera composición este autor describe a "Arqueiros de tipo filiforme, con las piernas abiertas, ostentando gran movimiento y mirando a la derecha", "En el extremo de la serie, figuras femeninas que se encuentran desligadas de la composición" (Beltrán, 1970, 237-238). En cuanto al segundo abrigo, habla de "cuarenta y cuatro guerreros, presididos por hombres que desfilan, con el arco en una mano, las flechas en la otra, y las piernas abiertas en compás". Es el hombre pues, el guerrero por excelencia, el que porta las armas, el que puede colocarse las máscaras. Por todo ello hay que considerarle el jefe, el que ostenta el poder, el que tiene capacidad para atacar, dar muerte a sus víctimas e incluso dejarse herir y morir si así lo desea. No importa que la tan codiciada y buscada representación del sexo masculino pueda no serlo. Aunque muchos de los supuestos penes puedan ser bolsas de cuero o simples rabos no obsta para que proliferen afirmaciones como la que sigue, "lo interpretamos como una danza ritual ejecutada por cuatro guerreros cazadores..." (Aparicio, 1986-87, 370 ss.).

### 5.—Conclusiones

Según el estudio realizado sobre algunas composiciones del llamado arte levantino afirmariamos que:

- 1) Las representaciones analizadas muestran una preocupación fundamental del/la artista con respecto a los aspectos materiales de la sociedad.
- 2) Más que hablar de una abundancia de representaciones masculinas frente a las femeninas, habría que plantearse cuáles han sido los criterios utilizados para diferenciar ambos géneros. Quizás el problema radique no en que la mujer no aparezca representada en relación a determinadas actividades y trabajos, sino que éstos han sido asimilados sistemáticamente al hombre. Así pues, existirían actividades adjudicadas *a priori* a hombres y mujeres.
- 3) Hay que tener presente también que no todas las actividades representadas serían las únicas realizadas. Pudieron existir otra serie de trabajos llevados a cabo por la mujer que fuesen silenciados como una forma más de manipulación ideológica.
- 4) Si bien según la investigación tradicional podría argumentarse la existencia de una división sexual del trabajo y la exclusión de la mujer en función de su género de determinadas actividades, pensamos que este discurso no puede sostenerse a juzgar por el material analizado.
- 5) La mujer pudo ser también la artista que decoró estos paneles. Con ello

transcendería su estatus de objeto a representar para convertirse en sujeto que representa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDREU, J. *et al.* (1982): "Las pinturas levantinas de "El Cerraio (Obón, Teruel)". *KALATHOS* 2. Revista del S.A.E.T.. Teruel, pp. 83-116.
- APARICIO, J. (1986-87): "Escena de danza en el Abrigo de Voro (Quesa, Valencia)". *Bajo Aragón*, Prehistoria VII-VIII, pp. 369-372.
- BELTRAN, A. (1966): "Sobre representaciones femeninas en el Arte Levantino". IX *C.N.A.* Zaragoza pp. 90-93.
- BELTRAN, M. (1970): "Una escena bélica en el Abrigo de la fuente de Sabuco". XI *C.A.N.* Zaragoza, pp. 237-244.
- CRiado, F. y PENEDO, R. (1989): "Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciar Levantino". *Munibe* 41, pp. 3-22.
- FORTEA, F. J. y AURA, E. (1987): "Una escena de varco en la Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino". *A.P.L.* XVII, pp. 97-122.
- FRANCIA, M. (1985): "Contribución al Arte rupestre Levantino: Análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *LUCENTUM* IV, pp. 55-88.
- GARCÍA DEL TORO, J. R. (1986-87): "La danza femenina de La Risca (Moratalla, Murcia)". *Bajo Aragón*, Prehistoria VII-VIII, pp. 123-127.
- JORDA, F. (1964): "Sobre posibles relaciones del Arte Levantino Español". *Miscelánea Homenaje al Abate Brevil*. T.I, pp. 467-472.
- JORDA, F. (1976): "¿Restos de un culto al toro en el Arte Levantino?". *Zephyrus*, XXVI-XXVII, pp. 188-216.
- JORDA, F. (1980): "Reflexiones en torno al Arte Levantino". *Zephyrus* XXX-XXXI, pp. 87-105.
- JORDA, F. (1974): "Formas de Vida Económicas en el Arte Rupestre Levantino". *Zephyrus* XXV, pp. 209-223.
- MOORE, H. (1991): *Antropología y feminismo*. Madrid.
- NAROTZKYS, S. (1995): *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las ciencias sociales. Monografías* 14. C.S.I.C. Madrid.
- RIPOLL, E. (1983): "Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la P. Ibérica". *Zephyrus* XXXVI, pp. 27-34.
- SEBASTIÁN, A. (1986-87): "Escenas acumulativas en el Arte Levantino". *Bajo Aragón*, Prehistoria VII-VIII, pp. 377-397.