

En Femenino: Del hombre pintor/artista a la feminización del arte prehistórico

In Feminine: From Man the Painter/Artist to the Feminisation of Prehistoric Art

PALABRAS CLAVES: Arte Prehistórico, Perspectiva de Género, Mujer, Prehistoria, Arte Levantino.

GAKO-HITZAK: Historiaurreko Artea, Genero Ikuspegia, Emakumea, Historiaurrea, Levanteko Artea.

KEY WORDS: Prehistoric Art, Gender Perspective, Women, Prehistory, Levantine Art.

Inés DOMINGO⁽¹⁾

RESUMEN

La investigación sobre arte prehistórico ha experimentado una notable evolución en clave de género. Las teorías que durante décadas atribuyeron exclusivamente a los hombres el papel de pintores/artistas y la capacidad artística, y que presentaban a las mujeres simplemente como modelos, están siendo reemplazadas por enfoques de género más inclusivos. Estos enfoques utilizan el arte prehistórico como un medio para reivindicar la presencia femenina en la Prehistoria, y también su participación como autoras y consumidoras del arte. Desde una perspectiva histórica, este giro femenino está íntimamente ligado al impacto de los movimientos feministas en la investigación arqueológica a partir de la década de 1970, así como al aumento del protagonismo de las mujeres en la investigación. Este artículo analiza esta evolución y sintetiza los debates actuales sobre las mujeres y el arte prehistórico y los desafíos que conlleva rastrear su presencia.

LABURPENA

Historiaurreko arteari buruzko ikerketak bilakaera nabarmena izan du genero-ikuspegiari dagokionez. Hamarkadatan zehar, gizonei bakarrik egotzi izan zaizkie margolari/artistaren funtzioa eta gaitasun artistikoa, eta emakumeak modelo soil gisa irudikatzen zituzten. Orain, ordea, genero-ikuspegi inklusiboagoek ordezkatzan dituzte teoria horiek. Emakumeek Historiaurrean izan zuten presentzia eta artearen egile eta kontsumitzaile gisa izan zuten parte-hartzea aldarrikatzeko bitarteko gisa erabiltzen dute Historiaurreko artea ikuspegi horiek. Ikuspegi historikotik, biraketa femenino hori oso lotuta dago 1970eko hamarkadatik aurrera mugimendu feministek ikerketa arkeologikoan izan zuten inpaktuarekin eta emakumeek ikerketan duten protagonismoa hazi izanarekin. Artikulu honek bilakaera hori aztertzen du, eta emakumeen eta Historiaurreko artearen gainera eta emakumeen presentzia arakatzek dituen erronken gainera gaur egungo eztabaidak laburtzen ditu.

ABSTRACT

Research on prehistoric art has experienced a significant transformation over time, incorporating gender perspectives, and reshaping research questions in more critical, engaged, and inclusive ways. Theories, long unquestioned, that for decades exclusively attributed artistic roles and abilities to men, while relegating women to the role of mere models, are being replaced by more gender-inclusive approaches. These new approaches use prehistoric art (and particularly the presence of female representations in rock art and portable art) to argue the presence of women in prehistory, as well as their participation as both creators and consumers of art. From a historical perspective, this feminist turn is closely tied to the impact of feminist movements on archaeological research from the 1970s onwards. The significant rise in the presence of women in scientific and academic circles, along with the feminization of research topics, the adoption of innovative methods to determine the biological identity (sex and age) of individuals involved in the creative process (such as morphometric analysis of hands and dermal patterns of fingerprints), new ethnographic approaches that incorporate gender perspectives, and insights drawn from the archaeological context of the art are collectively contributing to a more inclusive rewriting of the history of prehistoric art. This article examines this development and provides an overview of the current debates surrounding women and prehistoric art, as well as the challenges involved in tracking their presence. The paper concludes by noting that while the presence of women in prehistoric art reflects their presence not only in prehistory but also in the symbolic realm of prehistoric societies, using these images to infer the roles of men and women in prehistoric times is problematic. Such interpretations venture into the realm of speculation and should, therefore, be approached with caution.

1. INTRODUCCIÓN

Durante décadas, la literatura y las ilustraciones científicas y populares que hacen referencia al arte en la Prehistoria han otorgado un protagonismo exclusivo a los hombres en la producción artística (ex. Mann, 2003; Adovasio *et al.*, 2007; Spencer-Wood, 2021), salvo con-

tadas excepciones (Conkey, 1997). La invisibilización de la mujer en este ámbito cultural ha sido rotunda, descartando su papel no solo como posible creadora (artista/transmisora), sino también como observadora o consumidora (audiencia/receptora) de arte en la Prehistoria (Masvidal, 2008). Esto ha ocurrido a pesar de que

⁽¹⁾ LICREA / Universitat de Barcelona. Dept. d'Història i Arqueologia. Montealegre, 6-8. 08001 Barcelona. Ines.domingo@ub.edu.

las evidencias materiales de esas etapas prehistóricas rara vez proporcionan información concluyente sobre la identidad, el sexo (distinción biológica basada generalmente en caracteres anatómicos externos: hombre, mujer, intersexual) o el género (roles socialmente construidos en un determinado contexto histórico y cultural) de los artistas, al no haber registros escritos, ni obras firmadas. En este vacío de evidencias, los textos e ilustraciones incorporaban los prejuicios de las épocas en que fueron producidos, dando lugar a la construcción de una versión de la historia del arte prehistórico desde una perspectiva exclusivamente masculina.

Curiosamente, desde los primeros hallazgos de arte Paleolítico y Levantino, que en las primeras etapas se consideraba una variante mediterránea del arte Paleolítico, se constata la presencia de representaciones con atributos físicos propios de la mujer, que aparecen desnudas en el arte Paleolítico y parcialmente vestidas en el arte Levantino. A los ejemplos Paleolíticos de Laugerie-Basse (1864), Grimaldi (1883), Brassempouy (1892), Blanchard, Castanet, Laussel (1911), etc. (Delporte, 1993; Bourrillon *et al.*, 2012), se suman en la

primera década del siglo XX los primeros ejemplos del arte Levantino: las mujeres con pechos y faldas de La Roca dels Moros de El Cogul (1908) y las de la Cueva de la Vieja en Alpera (1910). Esa combinación de pechos y faldas pronto lleva a suponer que las faldas (con o sin representación de los senos) eran características de las representaciones femeninas levantinas, y así se interpreta en los hallazgos posteriores, como el del yacimiento aragonés de Val del Charco del Agua Amarga en Alcañiz (Cabré, 1915).

Llama la atención que esta presencia femenina en el arte desde los primeros descubrimientos no sirviera ni para otorgar un mayor protagonismo a las mujeres en la Prehistoria, ni para reivindicar una posible autoría también femenina de estas obras. Bien al contrario, el énfasis en el desnudo femenino y la exageración de los caracteres sexuales de las figuras paleolíticas (Cabré, 1915) (Figura 1), sumado a algunas escenas singulares del arte prehistórico, como la supuesta “danza fálica” levantina de la Roca dels Moros de El Cogul (Breuil, 1908) (Figura 2), consolidaron la noción de que las mujeres eran, en esencia, modelos o musas para artistas

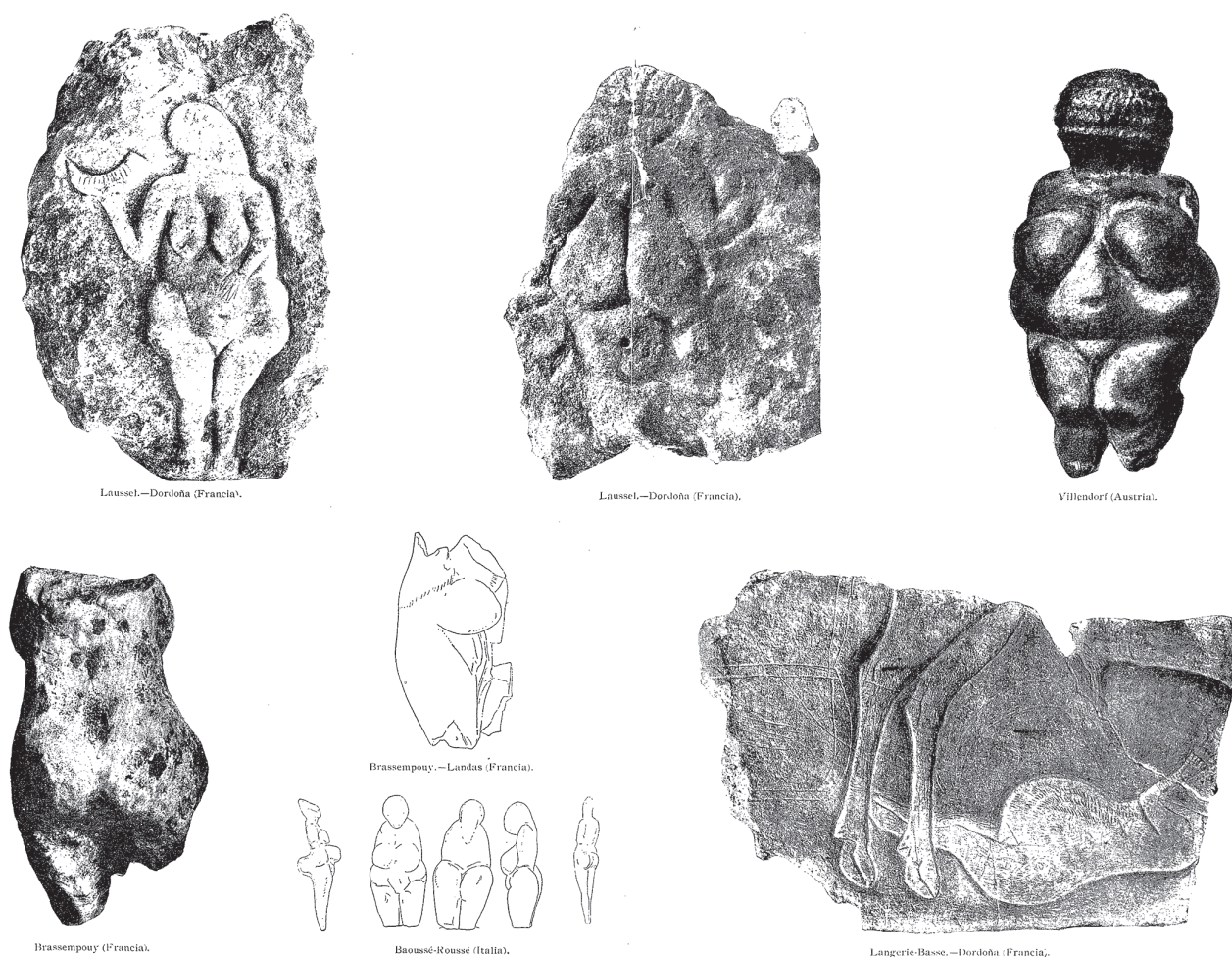


Fig.1. Lámina publicada en el prólogo de la obra de Cabré, 1915, con algunas de las primeras representaciones femeninas paleolíticas descubiertas hasta entonces. / Plate published in the prologue of Cabré's book, 1915, with some of the first Palaeolithic female representations discovered up to that time.



Fig.2. Calco de las pinturas rupestres de la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida), con la supuesta escena de una danza fálica (según, Breuil, 1908). / Tracing of the rock art at Roca dels Moros (El Cogul, Lleida), with the supposed scene of a phallic dance (after Breuil, 1908).

masculinos, que a través de sus creaciones simbolizaban conceptos como la fertilidad, la reproducción o el deseo sexual. Como señala Conkey las representaciones femeninas eran vistas “como derivadas y al servicio de fuerzas biológicas y naturales” (Conkey, 1997).

Esa idea se mantuvo a lo largo de buena parte del siglo XX, perpetuando una visión de la mujer exclusivamente ligada a la maternidad y al deseo sexual (Bahn y Clifford, 2022). La afirmación de Delporte en la *Imagen de la mujer en el arte prehistórico* ejemplifica bien esa idea: “la madre que da y transmite la vida es la mujer que otorga y comparte el goce” (Delporte, 1993: 308). Taylor, también interpreta en esa línea los cinturones que muestran algunas figuras femeninas paleolíticas. A su juicio estos cinturones acentúan “los aspectos sexuales y atan las manos y son, por tanto, una indicación de sumisión e incapacidad de resistencia de las mujeres” (Taylor, 1996:141).

A partir del último tercio del siglo XX, de la mano de la arqueología feminista comienza a abordarse el papel de la mujer en la Prehistoria desde una perspectiva más crítica (Conkey y Spector, 1984; Erhenberg, 1989; Gero y Conkey, 1991; Hager -ed-, 1997; Adovasio *et al.*, 2007, etc.). No obstante, aunque la búsqueda de las mujeres artistas se hizo esperar, pronto se empezó a reclamar un cambio en el enfoque sobre la autoría del arte y el papel de la mujer en la Prehistoria. Dada la falta de evidencias, tanto directas como indirectas,

sobre la identidad de los artistas, era imprescindible adoptar una perspectiva más inclusiva que considerara la posible participación de aquellos que habían quedado excluidos durante décadas: las mujeres adultas, los niños y los jóvenes (Conkey, 1997). La presencia de manos de diversos tamaños ya sugería esa diversidad (Spencer-Wood, 2021). Del mismo modo, la representación de atributos sexuales masculinos y femeninos en diversas tradiciones artísticas prehistóricas daban protagonismo a ambos sexos, recordando que las mujeres también habían formado parte de la sociedad en la Prehistoria (Domingo, 2020: 19).

Desde ese momento, como sintetizamos en este artículo, los estudios que han buscado demostrar el protagonismo femenino (mediante análisis de la figura femenina, estudios biométricos de manos e improntas de dedos, nuevas interpretaciones de las representaciones femeninas en el arte prehistórico, etc.) han coexistido con otros que, de manera consciente o inconsciente, continúan perpetuando viejos prejuicios y sesgos de género (p. ej. Taylor, 1996; Guthrie, 2005).

En este artículo examinaremos esta evolución desde una perspectiva histórica, considerando el contexto sociocultural de las diversas propuestas. También sintetizaremos los desafíos actuales que conlleva la identificación de género tanto al abordar la autoría, como al analizar las figuras antropomorfas del arte prehistórico. ¿Qué revelan las representaciones femeninas

(rupestres o muebles) sobre el papel de las mujeres en la sociedad? ¿Cuáles son los desafíos asociados a su identificación? ¿Qué evidencias empíricas respaldan las teorías existentes sobre la identidad de los artistas? ¿Hasta qué punto el arte, sus temas y la presencia femenina pueden considerarse una fuente de información fiable para estudiar el papel de la mujer en las relaciones de género y la división del trabajo en la Prehistoria?.

2. EL ORIGEN DE LA TEORÍA DEL HOMBRE PINTOR/ARTISTA

La exclusión de la mujer de la historia del arte prehistórico está estrechamente ligada a la visión androcéntrica de la Prehistoria occidental gestada en la Europa del siglo XIX y que se mantiene durante buena parte del siglo XX (Fedigan, 1986).

En el último tercio del siglo XIX, la introducción de la revolucionaria teoría de la evolución humana por selección natural y sexual de Darwin (1871), originada a partir de su teoría de las especies de 1959, transformó de manera radical la percepción que los seres humanos tenían sobre el origen de nuestra especie y también sobre su evolución natural y cultural (Domingo, 2021).

La implantación del evolucionismo supuso también adoptar sus prejuicios sobre los estadios culturales de la humanidad, que atribuían a las fases iniciales un desarrollo básico de capacidades intelectuales y técnicas, y a hombres y mujeres un papel desigual en el proceso evolutivo. A ellos se les atribuye el papel de cazadores y guerreros, triunfadores, productores y artífices de las innovaciones tecnológicas, con un papel fundamental en la evolución y en la supervivencia del grupo. En contraposición, las mujeres son relegadas a funciones asociadas a la reproducción y el cuidado, confinadas al ámbito doméstico y representadas como dependientes pasivas de los hombres. Por consiguiente, su papel en la evolución era percibido como insignificante y secundario (Fedigan, 1986).

También insignificante y secundario era para Darwin el papel del arte en la evolución humana (Domingo, 2021). Y eso a pesar de que en la actualidad se reconoce como uno de los hitos de la evolución y un indicador de la aparición de la conducta humana moderna (d'Errico *et al.*, 2003).

En su obra *The descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Darwin subestima de manera abierta las capacidades creativas de las poblaciones prehistóricas y de las comunidades Indígenas, sugiriendo que carecen del pensamiento complejo y de los gustos elevados que él considera esenciales para la producción y apreciación del arte. Afirma que *"la belleza y el arte no es de naturaleza especial en la especie humana"*, y que *"los gustos elevados se adquieren a través de la cultura y dependen de asociaciones complejas"*, subrayando que *"no los disfrutaban los bárbaros, ni las per-*

sonas incultas". Añade incluso que algunas aves tienen *"su capacidad estética más desarrollada que algunos salvajes"* (Darwin, 1871:64). Cuando Darwin menciona ciertas capacidades estéticas humanas, como el uso de adornos, el arte corporal o el canto, lo hace no para reconocer la capacidad artística o el comportamiento simbólico de las poblaciones prehistóricas o las comunidades Indígenas, sino para compararlas con comportamientos similares observados en otros animales. Su intención era argumentar que estas capacidades estaban más relacionadas con el instinto de reproducción que con la inteligencia, y se desarrollaban a partir de la selección sexual con el único fin de maravillar y excitar a las mujeres (Darwin, 1871: 258). Como parte de ese razonamiento, introdujo la idea de que esas capacidades estéticas eran exclusivamente masculinas.

En un artículo reciente examinábamos como las teorías de Darwin y sus contemporáneos habían influido en dos importantes controversias en la investigación del arte prehistórico: la de la autenticidad de las pinturas de Altamira y su cronología prehistórica a finales del siglo XIX, y la reciente polémica sobre la capacidad artística y simbólica de los neandertales (Domingo, 2021a). Pues bien, su influencia va más allá, ya que sus teorías evolucionistas también contribuyeron a favorecer la exclusión de la mujer de la historia del arte prehistórico. Su atribución de ciertas facultades estéticas humanas de los primeros estadios evolutivos exclusivamente a los hombres, junto con el papel secundario que asigna a las mujeres en el proceso evolutivo, podrían explicar por qué, tras la aceptación de la cronología prehistórica de Altamira en 1902 (Cartailhac, 1902), ningún investigador se planteó la posibilidad de una autoría femenina o mixta de la producción artística. Y eso a pesar de que, como ya hemos avanzado, los primeros ejemplos de representaciones humanas en el arte Paleolítico europeo y también en el Levantino, muestran la presencia femenina desde los primeros descubrimientos.

Hay que recordar que, además, en esta etapa de la investigación, la producción de conocimientos estaba dominada por hombres, occidentales y blancos que reforzaban estereotipos de género, tanto en la investigación arqueológica, como en los estudios del arte prehistórico (Conkey y Spector, 1998; Fritz *et al.*, 2015). Son décadas en las se suceden investigadores, hombres, como Emile Cartailhac, Henri Breuil, Hugo Obermaier, Hermilio Alcalde del Río, Joan Baptista Porcar, Eduardo Hernández Pacheco, etc. Ninguno de estos investigadores llega a reflexionar en ningún momento sobre la participación femenina en el arte, sino que de forma recurrente reiteran la idea del hombre pintor/artista. Como señalan Gero y Conkey, al partir únicamente de la experiencia masculina y tomar lo masculino como norma, se llega a la consideración de que *"El arte es masculino, con las mujeres a veces como sujetos/objetos"* (Gero y Conkey, 1991: 18). Los ejemplos que perpetúan esta idea son múltiples. Cartailhac, al describir la calidad de las representaciones de Pair-non-pair en su

artículo *"Mea Culpa d'un sceptique"* (1902) señala que *"podríamos tener la idea de que se trata de una obra accidental, debida en cierto modo a la fantasía de un troglodita que dibuja por casualidad"*. Del mismo modo, en su primera descripción de Altamira y otras cuevas cántabras, Alcalde del Río hablaba de sus dudas sobre la autenticidad de las pinturas y su cronología prehistórica señalando: *"no aceptaba a persuadirme que tales obras de arte fueran producto de aptitudes del hombre habitante de las cavernas"* (Alcalde del Río, 1906: 6).

Pues bien, barajar únicamente la hipótesis de una autoría masculina del arte sesgó inmediatamente las interpretaciones. El énfasis en los atributos sexuales de las figuraciones paleolíticas (mujeres desnudas, con pechos marcados, indicación de la vulva, o representaciones aisladas de vulvas) llevó a interpretar esas primeras imágenes desde la masculinidad, como las primeras imágenes que evocan el deseo sexual de los hombres en la Prehistoria. A estas impresiones se fueron sumando otras inspiradas también en sesgos de género, que atribuían a estas figurillas valores rituales vinculados con la fecundidad o el culto a una diosa madre. Por ejemplo, Obermaier, en el capítulo dedicado al arte cuaternario en su obra *el Hombre Fósil* publicada en 1925, señala que *"al acentuar extraordinariamente (...) los caracteres sexuales (...) puede sacarse la impresión de que éstas (las esculturas femeninas paleolíticas) pueden representar ídolos eróticos o de la fecundidad"* (Obermaier, 1985: 248-249).

Lo mismo ocurre con el arte Levantino. El descubrimiento científico de las pinturas de El Cogul, con varias parejas de mujeres semidesnudas, rodeando a una figura masculina desnuda, llevó a Breuil y Cabré a interpretar esta escena como la recreación del acto de procrear a través de una danza (Breuil y Cabré, 1909; Cabré, 1915).

Del mismo modo, como recogen varias investigadoras (Díaz-Andreu, 1998; Lillo, 2014:194), en la introducción de la primera obra de síntesis sobre arte rupestre en España de Cabré (1915) el Marqués de Cerralbo ofrece una interpretación claramente androcéntrica de por qué las figuras femeninas de este arte no se representaban desnudas, sino vestidas (al menos parcialmente). Para él se trataba de un signo de modestia sexual de la mujer española ya desde tiempos remotos. A su juicio, las faldas levantinas *"son el venerable primer testimonio de un sentimiento excelso, el divino sentimiento del pudor, pues priva a las extrañas miradas de incentivos obscenos"*, unas faldas que reservan *"como velado tesoro para el hombre escogido el privilegio de su amor"* y que considera que son *"para el troglodita hispano, como recóndito último sagrado rincón de su caverna, donde se funden dos almas, se unifican dos seres y se embelesan dos ideales"* (Marques de Cerralbo en Cabré, 1915: VIII).

Esas teorías acerca de la mujer en el arte Paleolítico, sumadas al menor porcentaje de representaciones

explícitamente femeninas del arte Levantino (al asumir como masculinas todas las que no tienen detalles de sexo femenino) y la interpretación de este arte casi como un arte costumbrista (que representa los usos y costumbres de la sociedad), llevó a subestimar el papel de las mujeres en las sociedades y en las creaciones artísticas prehistóricas. Es cierto que hay excepciones tempranas. Así, por ejemplo, una de las primeras novelas basadas en la Prehistoria, *Solutré ou les chasseurs de rennes de la France centrale*, de Adrien Arcelin (1872), describe a una joven jefa, que era también artista (Bahn y Clifford, 2022). En la novela el autor viaja con su amigo a la Prehistoria y relata: *"Mi prometida cultivaba las artes. Fue ella quien pintó las figuras de animales que yo había admirado en su cabaña. Tenía la habilidad de tallar el perfil de un oso o un tigre en un hueso o un cuerno con punta de sílex. E incluso me mostró dos o tres figuras de renos talladas por ella en piedra blanda casi tan bien como podría haberlo hecho un pastor de la Selva Negra. Debo añadir que estaba muy orgullosa de su talento y no creía que nadie pudiera igualarla. Provocaba mis cumplidos, que yo le dedicaba con una generosidad sin igual. Había tanta inteligencia en su fisonomía, tanto encanto y vida en toda su persona, que me acostumbré sin demasiada dificultad a la extraña idea de que aquella amable salvaje era mi prometida, y que sería mi esposa"* (Arcelin, 1872: 103). No obstante, no se trata de un texto científico, sino de una novela que se inspira en conocimientos científicos de la época para crear ficciones y mitos. Esta novela incluye otra leyenda, la de la caza de caballos mediante una táctica comunal forzando a los animales a despeñarse desde lo alto de una roca o precipicio. Aunque la caza comunal de caballos sí ha sido documentada en el yacimiento de Solutré al que hace referencia esta historia, no se ha podido demostrar que se realizara con la táctica descrita en la novela, que sí se ha registrado entre las poblaciones nativas de América del Norte para cazar bisontes (Olsen, 1989). Por lo tanto, la figura de la mujer artista, al igual que la leyenda de la caza comunal de caballos despeñándolos, son dos relatos que en la época sólo encontramos en el ámbito de la ficción.

Esta visión sesgada de la Prehistoria siguió siendo dominante hasta los años sesenta, cuando alcanzó su clímax con el modelo del hombre cazador (Lee and DeVore -Eds.-, 1968) y otros mitos asociados, como el del hombre fabricante de herramientas, o el del hombre artista/pintor (Conkey y Williams, 1991: 122-123). La teoría del hombre cazador universalizó la idea de que determinados roles, actividades e incluso tipos de artefactos eran específicos de un determinado sexo, asignando mayor relevancia a las actividades masculinas. De este modo se consolidó la noción de que fue sobre todo la actividad de caza mayor practicada por los hombres la que permitió la evolución social y cultural (Sterling, 2014). Esta teoría también sirvió de base para deducir el papel del hombre artista y, en contraposición, el de la mujer como objeto de arte (las conocidas venus),

tanto en contextos de arte Paleolítico (Gero y Conkey, 1991), como en periodos más recientes (Handsman, 1991). Dado que el arte Paleolítico Europeo representaba principalmente el mundo animal y su calidad gráfica sugería un conocimiento profundo de las diferentes especies reproducidas, de su anatomía y de sus pautas de comportamiento, podía argumentarse que la producción de estas obras era atribuible al hombre, que como cazador tenía un amplio conocimiento de sus presas (Fritz *et al.*, 2015). Las grandes manos pintadas en varios yacimientos paleolíticos también ayudaron a consolidar el mito del hombre-artista, aunque el tamaño variable de los ejemplos conservados permite hoy cuestionar esta hipótesis y plantear la participación de personas de ambos sexos y de distintas edades (Spencer-Wood, 2021).

Durante décadas, la investigación etnográfica también contribuyó a reforzar esa teoría del hombre-pintor/artista. Y es que la información etnográfica también se recopilaba de manera sesgada, dado que los primeros etnógrafos fueron predominantemente hombres, blancos, de origen occidental, cuyas investigaciones tendían a formular preguntas androcéntricas centradas en el papel del hombre en las sociedades estudiadas, e ignorando así el papel de la mujer (Smith, 1991; Conkey y Spector, 1998).

3. LA FEMINIZACIÓN DEL ARTE PREHISTÓRICO

En la década de 1970, con el inicio de la antropología feminista, varias antropólogas empezaron a cuestionar los prejuicios androcéntricos del modelo del hombre cazador y propusieron un modelo alternativo: el de la mujer recolectora. El objetivo era transformar la visión sobre el papel y las actividades propias de la mujer en la Prehistoria (Linton, 1971; Slocum, 1974; Dahlberg -ed-, 1981). Este modelo consideraba que la recolección, compartir el alimento y el uso de herramientas para la recolección eran inventos femeninos con un papel fundamental en la evolución humana (Fedigan, 1986; Sterling, 2014). Sin embargo, estas teorías tuvieron un impacto limitado en la visión predominante del hombre pintor/artista en la Prehistoria.

Habrà que esperar más de una década para ver las primeras reivindicaciones que reclaman la necesidad de incluir también la dimensión de género en los estudios de arte prehistórico (Conkey y Spector, 1984; Gero y Conkey, 1991). Desde ese momento varios factores han contribuido a transformar progresivamente la percepción del papel femenino en la Prehistoria y en el arte prehistórico: (1) el aumento de la presencia femenina en la disciplina, (2) la feminización de los temas de investigación que ha resultado de ello, (3) la implementación de métodos innovadores para explorar la posible autoría femenina, (4) nuevas aproximaciones etnográficas que incorporan también la perspectiva de género y (5) algunas evidencias procedentes de contextos arqueológicos con muestras de arte prehistórico.

A continuación, examinaremos cada uno de estos aspectos.

- 1. El notable **aumento de la presencia femenina en los ámbitos científicos y académicos** empieza a reemplazar el sesgo androcéntrico previamente dominante (González, 2008: 15-16). Esta tendencia es global, por lo que ofrecer una síntesis completa sería inabarcable. Sin embargo, un ejemplo ilustrativo de ese cambio de tendencia en los estudios de arte prehistórico se observa al analizar el número de tesis doctorales defendidas en las últimas décadas sobre arte Levantino. Desde 1990, el 73,7% de las tesis defendidas han sido realizadas por mujeres, sumando un total de 14 tesis: Anna Alonso (1993), María José Calvo, (1993), Amparo Sebastián (1993), Manuela Rubio, (1993); Rosa García (2002), Laura Ballester (2003), Sara Fairén (2003), María Cruz Berrocal (2004), Inés Domingo (2005), Esther López (2005), Trinidad Martínez (2010), María Sebastián (2011), María Lillo (2014), Gemma Barrera (2016). En contraste, solo cinco tesis (26'3%) fueron defendidas por hombres: Javier Fernández (2005), Manuel Bea (2005), Juan Ruiz (2006), Ximo Martorell (2019) y Neemias Santos (2019) (Tabla I).
- 2. Una **feminización de los temas de investigación**. Ese aumento de la presencia femenina en la investigación ha favorecido la revisión crítica de la perspectiva androcéntrica dominante en etapas anteriores. Son décadas en que cada vez hay más voces que plantean la subrepresentación de la mujer en la Prehistoria, fruto de tradiciones patriarcales, estereotipos, y el sesgo de género en la producción científica, y que reclaman la necesidad de interpretar el registro desde perspectivas más inclusivas (Gero y Conkey, 1991; Conkey, 1997, Cohen 1999, 2003, 2010, etc.). En el terreno del arte prehistórico, eso se traduce en el cuestionamiento progresivo de interpretaciones tradicionales sobre el significado de las figuras femeninas (sexualidad y fecundidad) o sobre la autoría exclusivamente masculina del arte. Y es que la escasez de evidencias de género en el registro arqueológico y artístico, ya sea por las dificultades para identificar con certeza el sexo de las figuras humanas representadas o por la falta de pruebas empíricas que determinen la autoría del arte, lleva a plantear las siguientes preguntas: ¿por qué seguir priorizando el sexo masculino? ¿por qué no plantear una variedad de posibilidades que permitan cuestionar las ideologías de representación que se han dado por sentadas? (Gero y Conkey, 1991; Conkey, 1997).

En los estudios de arte Paleolítico, estas nuevas perspectivas llevan a ampliar los debates sobre la interpretación de las figuras femeninas, e incluso a plantear la posible autoría femenina. ¿Fueron utilizadas como ídolos, representaban diosas o ancestros?, ¿Se usaban como amuletos o tal vez eran juguetes?, ¿Tenían una finalidad simbólica o sexual?

AUTOR	AÑO	TÍTULO	UNIVERSIDAD
Anna Alonso	1993	<i>La pintura rupestre prehistórica del Río Taibilla.</i>	Universitat de Barcelona
Maria José Calvo	1993	<i>Arte rupestre postpaleolítico en Aragón.</i>	Universidad de Zaragoza
Amparo Sebastián	1993	<i>Estudio sobre la composición en el Arte Levantino.</i>	Universitat de València
Manuela Rubio	1993	<i>Arte Rupestre Levantino. Figuras zoomorfas.</i>	Universitat d'Alacant
Rosa García-Robles	2002	<i>Aproximación al territorio y al hábitat del Holoceno inicial y medio. Datos arqueológicos y valoración del registro gráfico en dos zonas con arte levantino: la Rambla Carbonera (Castellón) y la Rambla Seca (Valencia).</i>	Universitat de València
Laura Ballester	2003	<i>Conservación de las pinturas rupestres del levante Español. Procesos de deterioro y conservación preventiva.</i>	Universitat Politècnica de València
Sara Fairén	2003	<i>Arte rupestre y territorio. El paisaje de las primeras comunidades productoras de las comarcas centro-meridionales valencianas.</i>	Universitat d'Alacant
Maria Cruz Berrocal	2004	<i>Paisaje y arte rupestre. Ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina.</i>	Universidad Complutense. Madrid
Inés Domingo	2005	<i>Técnica y ejecución de la figura humana en el arte rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.</i>	Universitat de València
Javier Fernández	2005	<i>El contexto arqueológico del arte levantino en el río de Les Coves (Castellón).</i>	Universitat d'Alacant
Manuel Martínez-Bea	2005	<i>Variabilidad estilística y distribución territorial del arte rupestre levantino en Aragón: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel).</i>	Universidad de Zaragoza
Esther López	2005	<i>Análisis interno del arte levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gasulla.</i>	Universitat de València
Juan Ruiz	2006	<i>Las pinturas rupestres en la Serranía de Cuenca: análisis, revisión y crítica del concepto de estilo en las manifestaciones plásticas postpaleolíticas.</i>	UNED
Trinidad Martínez	2010	<i>Evolució i pautes de localització de l'art rupestre post-paleolític de Millares (València) i el seu entorn geogràfic comarcal. Aproximació al territori des de l'art.</i>	Universitat de València
María Sebastián	2011	<i>Geografía del arte rupestre: herramientas espaciales y TIG para el análisis de la distribución territorial del arte levantino y esquemático en Aragón.</i>	Universidad de Zaragoza
María Lillo	2014	<i>La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica.</i>	Universitat d'Alacant
Gemma Barreda	2016	<i>Consolidantes para soportes pétreos con manifestaciones de arte rupestre en la Comunidad Valenciana. Análisis práctico en Cova Remigia (Barranc de la Gasulla – Ares del Maestre).</i>	Universitat Politècnica de València
Ximo Martorell	2019	<i>Arte rupestre en el macizo del Caroig (Valencia). El abrigo de Voro como paradigma.</i>	Universitat d'Alacant
Neemias Santos	2019	<i>La tecnología del arte rupestre Levantino.</i>	Universitat Rovira i Virgili

Tabla 1: Listado de tesis doctorales sobre arte rupestre Levantino defendidas desde los años 90. / List of PhD theses on Levantine rock art defended since the 1990s.

(Gimbutas, 1982; Sanahuja, 1982; Delporte, 1993; Bourrillon *et al.*, 2012; etc.). ¿Son imágenes de la realidad? (Duhard, 1993), ¿tal vez símbolos de supervivencia durante episodios de temperaturas extremas, cambio climático y hambruna en la Europa glacial del Paleolítico? (Johnson *et al.*, 2020), ¿o podrían ser incluso autorepresentaciones utilizadas para compartir información ginecológica y, por lo tanto, fueron esculpidas por las propias mujeres? (Hodge y McDermott, 2017). Los debates sobre este tema siguen abiertos. Sin embargo, es indiscutible que el arte demuestra que las mujeres han estado representadas en el ámbito simbólico de las sociedades prehistóricas, desde el Paleolítico superior hasta periodos más avanzados de la Prehistoria (Figura 3).

En los estudios de arte Levantino, la última década del siglo XX muestra también un cambio significativo, evidenciado por la aparición de los primeros trabajos que abogan por investigar esta tradición desde una perspectiva de género (Alonso y Grimal, 1993, 1995; Olaria, 1993, 1996, 2000, 2006, 2011; Escoriza, 1996, 2002, 2005; Díaz-Andreu, 1998, 1999; Lillo, 2014). Como señala Lillo (2014), estas

tendencias han convertido a las mujeres en protagonistas, tanto sujeto (investigadoras) como objeto (investigadas) de conocimiento.

Es curioso como el análisis de los temas representados en los que se reconoce la participación femenina explícita en el arte Levantino, se ha utilizado tanto para hablar de una división sexual del trabajo o incluso de la explotación femenina en la Prehistoria (Escoriza, 2002, 2006), como para defender la representación de sociedades igualitarias y la complementariedad entre los sexos (Villaverde *et al.*, 2006: 195). No obstante, interpretar los temas representados de manera literal, como si fueran escenas de la vida cotidiana, conlleva ciertos riesgos, ya que el arte también podría haberse utilizado para codificar significados simbólicos. ¿Tenemos argumentos para excluir la representaciones de actividades de prestigio, relatos históricos, leyendas o incluso conceptos totalmente desvinculados de las acciones representadas? (Domingo, 2021b: 249).

En un estudio más reciente, Lillo propone “*deconstruir la imagen falseada del papel de las mujeres en las sociedades del pasado*” (Lillo, 2014: 257).

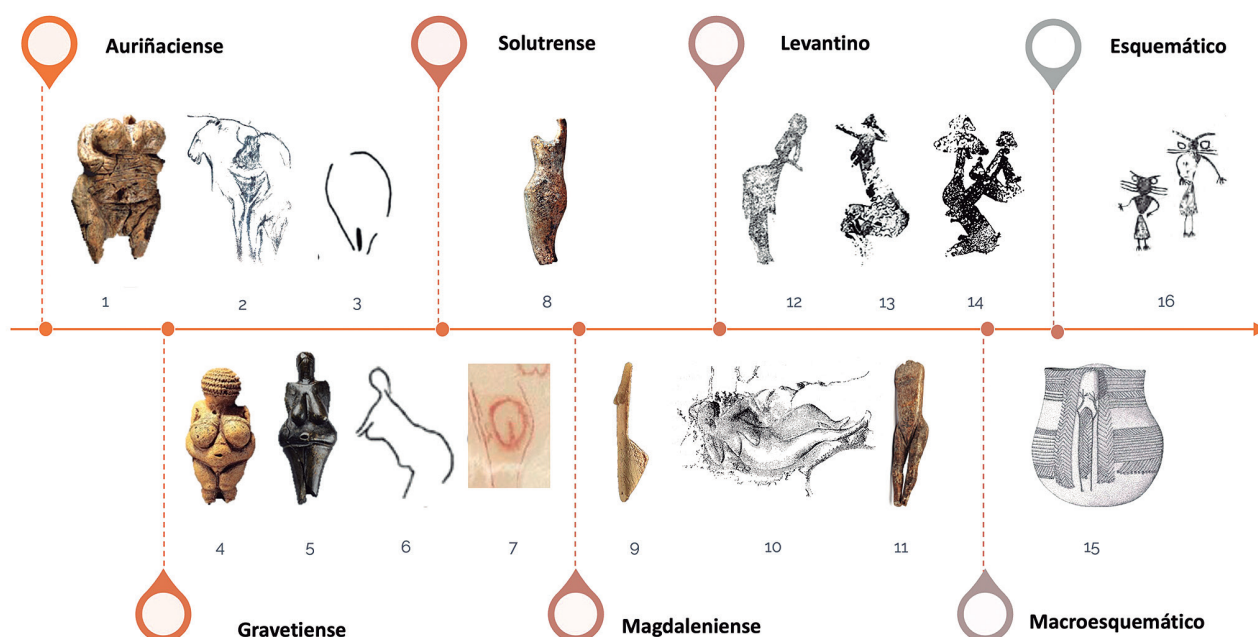


Fig.3. La presencia femenina es una constante a lo largo de la prehistoria. 1. Hohle Fels (Schelklingen, Alemania). 2. Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Francia). 3. Blanchard (Sergeac, Francia). 4. Willendorf (Wachau, Austria). 5. Dolní-Věstonice (Moravia, República Checa). 6. Cussac (Buisson de Cadouin, Francia). 7. Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). 8. El Pendo (Escobedo de Camargo, Cantabria). 9. Gonnorsdorf (Neuwied, Alemania). 10. La Madeleine (Tursac, Francia). 11. Laugerie-Basse (Les Eyzies, Francia). 12. Racó Gasparó (Ares del Maestrat, Castelló). 13. Covetes del Puntal (Albocàsser, Castelló). 14. Racó dels Sorellets (Castell de Castells, Alacant). 15. Cova de l'Or (Beniarrés, Alacant). 16. Abrigo de los Órganos de Despeñaperros (Santa Elena, Jaén). / The female presence is a constant throughout prehistory. 1. Hohle Fels (Schelklingen, Germany). 2. Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, France). 3. Blanchard (Sergeac, France). 4. Willendorf (Wachau, Austria). 5. Dolní-Věstonice (Moravia, Czech Republic). 6. Cussac (Buisson de Cadouin, France). 7. Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). 8. El Pendo (Escobedo de Camargo, Cantabria). 9. Gonnorsdorf (Neuwied, Germany). 10. La Madeleine (Tursac, France). 11. Laugerie-Basse (Les Eyzies, France). 12. Racó Gasparó (Ares del Maestrat, Castelló). 13. Covetes del Puntal (Albocàsser, Castelló). 14. Racó dels Sorellets (Castell de Castells, Alicante). 15. Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante). 16. Abrigo de los Órganos de Despeñaperros (Santa Elena, Jaén).

Para ello analiza la presencia femenina en el arte Levantino mediante inventarios de figuras femeninas (caracterizadas por la presencia de pechos y/o faldas), masculinas (definidas por la presencia del pene o el uso de armas), o ambiguas (sin atributos sexuales), y analiza el tipo de escenas en las que aparecen. La autora interpreta las figuras ambiguas como una evidencia de que en determinadas escenas es posible que el género del individuo no tuviera importancia para quien pinta, mostrando que ambos sexos tenían una misma consideración social. Una idea que ya había planteado con anterioridad Díaz-Andreu (1998) y que también se confirma en estudios etnográficos (Domingo, 2011). Al contabilizar como masculinas tanto las figuras sexuadas como aquellas que portan arco y flechas, concluye que hay una mayor representación de individuos masculinos, y que las mujeres aparecen en escenas que ella denomina de mantenimiento. A pesar del interés y la perspectiva crítica que ofrece esta revisión, también presenta algunas limitaciones que la propia autora reconoce. En primer lugar, se recae en la visión predominante que asume como cotidianas las escenas del arte Levantino. En segundo lugar, se asume que las armas son un indicador exclusivo de masculinidad, lo que lleva a una sobrerrepresentación de los hombres, a pesar

de que, en muchos casos, las representaciones humanas levantinas con arco no muestran atributos sexuales diferenciados (Figura 4). Revisar los recuentos cuantificando cuántas de estas figuras no aparecen sexuadas y plantear hipótesis más inclusivas, como la posibilidad de que los personajes armados asexuados pudieran ser tanto hombres como mujeres, ofrecería sin duda una visión distinta de este arte y del papel de hombres y mujeres en las sociedades prehistóricas.

- 3. La implementación de métodos innovadores. Por un lado, destacan los análisis morfométricos (tamaño y forma) de las representaciones de manos del arte Paleolítico europeo y de otros territorios (Guthrie, 2005; Gunn, 2006; Snow, 2006; Carden y Blanco, 2017; Nelson *et al.*, 2017; Rabazo *et al.*, 2017; Fernández, 2019, etc.). Por otro, los estudios de los dermatoglifos digitales prehistóricos (los patrones dérmicos de las huellas dactilares) dejados de forma accidental o voluntaria en arte rupestre y mueble. Dos ejemplos interesantes son las dos digitaciones esquemáticas del abrigo de los Machos, en la provincia de Granada (Martínez-Sevilla *et al.*, 2020) o la huella dactilar, intencional o accidental, identificada en una figura femenina paleolítica de arcilla del yacimiento de Dolní-Vestonice (Moravia, República Checa) (Králík *et al.*, 2002). El propósito

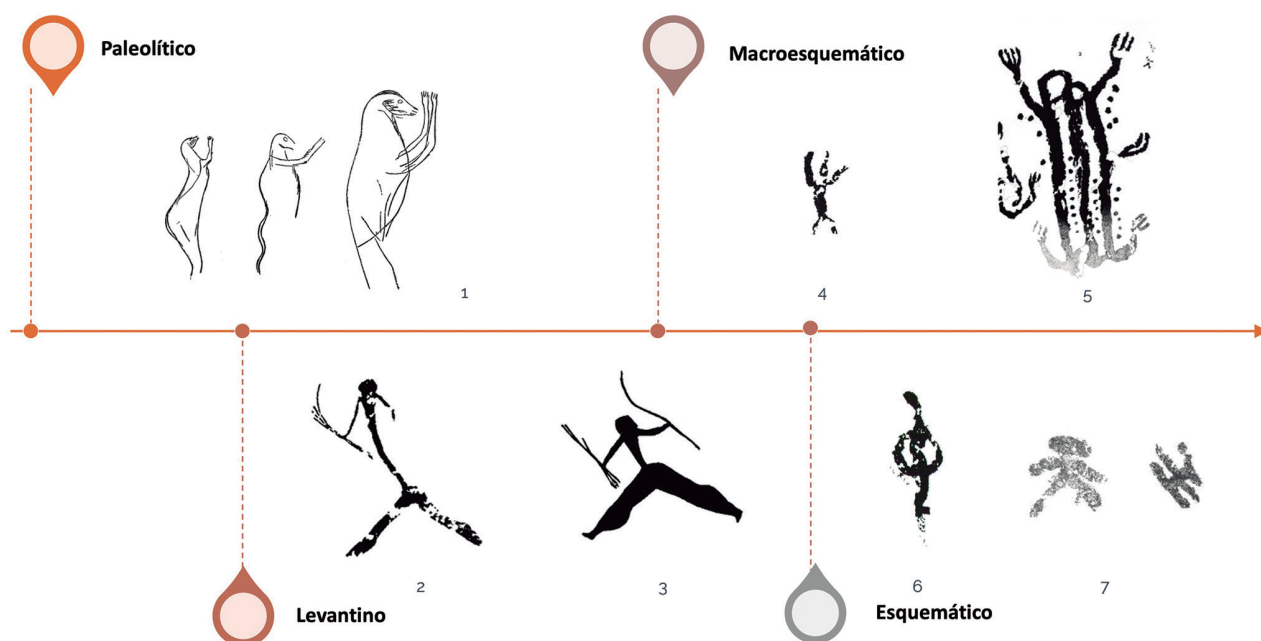


Fig.4. Otra constante en la prehistoria es la presencia de figuras ambiguas sin indicación explícita del sexo. Estas figuras suelen ser interpretadas como masculinas 1. Altamira (Santillana del Mar, Cantabria). 2. Coves del Civil (Tírig, Castelló). 3. Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló). 4. Barranc de Benialí (Vall de la Gallinera, Alacant). 5. Barranc de l'Infern (Vall de Laguar, Alacant). 6. La Sarga (Alcoi, Alacant). 7. Abric de la Serradassa (Vistabella, Castelló). / Another constant in prehistory is the presence of ambiguous figures with no explicit indication of sex. These figures are often interpreted as male. 1. Altamira (Santillana del Mar, Cantabria). 2. Coves del Civil (Tírig, Castelló). 3. Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló). 4. Barranc de Benialí (Vall de la Gallinera, Alacant). 5. Barranc de l'Infern (Vall de Laguar, Alacant). 6. La Sarga (Alcoi, Alacant). 7. Abric de la Serradassa (Vistabella, Castelló).

de estas aproximaciones es determinar la identidad biológica (el sexo y la edad) de las personas implicadas en el proceso creativo, ya sea en calidad de artistas o, al menos, como participantes que pusieron sus manos como molde. Los resultados publicados hasta la fecha son más concluyentes en la determinación de la edad que en la del sexo de los participantes. Esto se debe, por un lado, a las posibles divergencias entre las poblaciones actuales y las prehistóricas comparadas, y por otro, a las limitaciones inherentes a la diferenciación entre las dimensiones de las manos y las huellas digitales de individuos jóvenes (tanto hombres, como mujeres) y mujeres adultas. A pesar de estas limitaciones, es relevante señalar que estas aproximaciones han favorecido el desarrollo de propuestas más inclusivas y enriquecedoras, sugiriendo la participación de individuos de diversas edades y, posiblemente de distintos sexos, en lugar de asignar exclusivamente a hombres adultos la creación artística prehistórica.

- 4. **Nuevas aproximaciones etnográficas** que ya no se limitan exclusivamente a documentar las experiencias y prácticas masculinas, sino que también abarcan las femeninas (Hamilton, 1980; Bell, 1983; Smith, 1991). Estas investigaciones ponen de manifiesto un papel más activo y versátil de las mujeres, que desafía el papel pasivo que se les había atribuido hasta ahora (Fedigan, 1986: 46). En esa línea, Smith narra cómo, en su expedición a Australia Central en 1940, Mountford recopiló una serie de

dibujos realizados por mujeres que ilustran expediciones de caza de hombres, mujeres y parejas. Smith utiliza este ejemplo para cuestionar la noción de la autoría exclusivamente masculina del arte, así como la idea de que la caza es una actividad exclusivamente efectuada por los hombres (Smith, 1991: 51). Otras investigadoras han documentado la creación y el uso de pinturas rupestres en contextos ceremoniales relacionados con la pubertad, como sucede entre ciertas mujeres indias americanas (Schaafsma, 1985: 260) o entre las niñas *Chewa de Malawi* (Zubieta, 2016). En un trabajo reciente May *et al.* (2019) presentan el testimonio de Josie Maralngurra, hija de uno de los últimos artistas rupestres de la región australiana del Parque Nacional de Kakadú. Su relato no sólo evidencia la participación femenina en actividades que incluyen la producción de arte rupestre, sino que también revela que, lejos de ser una actividad exclusivamente masculina y solitaria, implica la participación de diversos miembros de la familia, así como relaciones de amistad y colaboración.

- 5. **La información procedente del contexto arqueológico del arte**, especialmente aquella vinculada a restos humanos y enterramientos donde es posible determinar el sexo de manera empírica, es también crucial. En el abrigo francés de Cap Blanc, conocido por sus impresionantes bajorrelieves paleolíticos que conservan restos de pintura, se ha identificado un enterramiento femenino frente al friso esculpido, y al-

gunas herramientas utilizadas para esculpir. El análisis de la obra sugiere que la persona que esculpió el friso era zurda, lo que, según los investigadores, concuerda con la persona enterrada, que muestra un mayor desarrollo muscular en el lado izquierdo de su cuerpo. Esto ha llevado a plantear la posibilidad de que la mujer enterrada fuera la autora del panel y que su enterramiento fuera de carácter honorífico (Battersby, 2017: 116). Otra evidencia arqueológica hallada en el mismo contexto que varias manifestaciones artísticas paleolíticas, y que también ha sido utilizada como evidencia indirecta para deducir la presencia de un grupo intergeneracional en una cueva pintada (Pastoors *et al.*, 2017) o incluso para plantear la posible autoría femenina del arte, son las huellas de pies descalzos (Fritz *et al.*, 2015). En el yacimiento francés de Tuc d'Audoubert (Ariège, Francia), las huellas se hallaron a unos 250 m de las famosas esculturas de bisontes modeladas en arcilla. El tamaño de las huellas completas ha llevado a proponer que pertenecían a individuos jóvenes, pero también que podrían corresponder a mujeres. En concreto, Fritz *et al.* (2015) sugieren que tanto las huellas como los bisontes podrían haber sido obra de una o varias mujeres, que iban acompañadas por algún niño o niña.

Estas evidencias muestran un contexto social de producción del arte rupestre mucho más rico y diverso, que evidencia la participación intergeneracional y posiblemente intergénero, y que, por tanto, difiere notablemente del idealizado modelo exclusivamente masculino y ritual que ha predominado durante décadas.

El resultado de este proceso ha sido un progresivo aumento del protagonismo de las mujeres, como investigadoras y como objeto de estudio. Un fenómeno que está permitiendo reescribir la historia del arte prehistórico desde una perspectiva más inclusiva.

En las últimas décadas, esta nueva visión ha permeado también el ámbito de la difusión social. Se han multiplicado las ilustraciones y exposiciones que incorporan narrativas que desafían los estereotipos de género establecidos, destacando la participación de mujeres y niños en actividades tradicionalmente consideradas masculinas, como la producción artística (ejemplos nacionales: Soler -Coord.-, 2008; Fatas *et al.*, 2023). A esta iniciativa nos sumamos recientemente con la exposición, aun en itinerancia, *Art Primer. Artistes de la Prehistòria del Museu d'Arqueologia de Catalunya* (<https://artprimer.mac.cat/es/>). Utilizando el arte prehistórico como hilo conductor, la exposición introduce ese enfoque renovado que busca modificar la percepción social de las poblaciones prehistóricas, dismantlar viejos mitos asociados a nuestros antepasados, tanto sapiens como neandertales, así como a las mujeres. Para ello, se utilizó una combinación de recursos tradicionales (textos y materiales arqueológicos), y digitales (elementos visuales y auditivos) que, de manera provocativa pero sutil, representan a las mujeres en situaciones y actividades tradicionalmente consideradas masculinas, como cazar y pintar, y viceversa, mostrando a hombres jugando con niños o a niños ayudando a mujeres a pintar (Rovira *et al.*, 2019; Domingo y Palomo, 2020; Domingo *et al.*, 2022) (Figuras 5 y 6).



Fig.5. Recreación del momento en que una mujer pinta la célebre escena de caza de la Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló). Imagen extraída de una animación de la exposición *Art primer. Artistes de la prehistòria*. MAC-Barcelona. (Fuente: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti). / Scene recreating the time when a woman paints the famous hunting scene in the Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló). Image taken from an animation of the exhibition *First Art. Artists from Prehistory*. MAC-Barcelona. (Source: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti).



Fig.6. Recreación de una escena en la que un hombre juega con dos niños haciendo girar el famoso taumatropo magdaleniense de Laugerie-Basse (Les Eyzies, Francia) para mostrar el movimiento del animal. Imagen extraída de una animación de la exposición *Art primer. Artistes de la prehistòria*. MAC-Barcelona. (Fuente: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti)./ Recreation of a scene in which a man plays with two children, spinning the famous Magdalenian thaumatrope from Laugerie-Basse (Les Eyzies, France) to show the movement of the animal. Image taken from an animation of the exhibition *First Art. Artists from Prehistory*. MAC-Barcelona. (Source: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti).

4. CONCLUSIONES

La introducción de la perspectiva de género en los estudios de arte prehistórico desde las últimas décadas del siglo XX ha llevado a cuestionar progresivamente la visión tradicional del hombre como único artista que durante décadas parecía incuestionable. La presencia de figuraciones femeninas en arte rupestre y mueble han servido también para defender que las mujeres, históricamente invisibilizadas en las narrativas sobre nuestra Prehistoria, también jugaron un papel significativo, hasta el punto de ser objeto de arte en prácticamente todas las etapas de la Prehistoria.

El enfoque renovado que se ha ido introduciendo en la investigación y en la difusión, influido por los movimientos feministas que han ayudado a reescribir la historia, ha ido avanzando en las últimas décadas para cambiar incluso la forma de plantear las preguntas y los retos de investigación hacia planteamientos más críticos, comprometidos e inclusivos. No es sólo un reto identificar la presencia femenina en el arte rupestre, en calidad de pintora, de audiencia (o consumidora) o de objeto de arte, sino también la de los hombres y la de los diferentes segmentos sociales (jóvenes, niños). Identificar los actores sociales a partir del registro material conservado en los yacimientos arqueológicos supone un desafío a escala global, dado que son pocas las evidencias tangibles que se han conservado, más allá de los restos humanos, las representaciones gráficas y las huellas de pies, manos y dedos (González, 2008).

El arte prehistórico es precisamente una de ellas, cuando las muestras de arte rupestre y mueble reproducen de forma explícita y con atributos primarios (atributos sexuales masculinos o femeninos) representaciones humanas, completas o parciales. Pero hemos visto en esta revisión que el arte prehistórico también incluye habitualmente figuras neutras, frecuentemente interpretadas como masculinas, por la ausencia de atributos sexuales femeninos o su asociación con objetos o prácticas que nuestra sociedad actual considera masculinos (como las armas o las escenas de caza y guerra). Hemos reflexionado también sobre los riesgos de interpretar de manera literal las figuras o escenas representadas, pues la misma imagen puede estar abierta a múltiples significados dependiendo de la sociedad y/o el individuo que la interpreta. Por tanto, utilizar el arte para deducir el papel de hombres y mujeres en la Prehistoria corre el riesgo de proyectar nuestros prejuicios culturales en el pasado, lo que puede alejarnos de la verdadera intención del artista.

Así, aunque las imágenes del arte prehistórico proporcionan valiosa información visual sobre la representación de hombres, mujeres e incluso niños en diversas etapas de la prehistoria, cuando han sido explícitamente figurados, su fiabilidad para determinar sus roles sociales es limitada. Las representaciones visuales pueden proporcionar una imagen distorsionada de las relaciones de género, de poder o de las sociedades del pasado. Es importante admitir que desconocemos el

significado exacto que las obras tenían para el/la artista y su audiencia, incluso si podemos reconocer lo representado (objeto o tema). En la mayoría de las sociedades, existen grandes discrepancias entre la realidad socio-económica y las representaciones simbólicas, que no corresponden directamente a la realidad cotidiana. Un ejemplo contemporáneo sería preguntarnos si podemos deducir los modos de vida de los autores observando la escena del portal de Belén. Por tanto, asumir que el arte de tipo narrativo, aquel que ilustra escenas y acciones, necesariamente refleja los modos de vida de las sociedades que lo crearon está fuera de nuestro alcance y nos lleva a la especulación. Por tanto, las manifestaciones prehistóricas son útiles para reivindicar la presencia femenina en la Prehistoria y explorar aspectos de la cultura material que no siempre se conservan en el registro arqueológico, como vestimenta, adornos, armamento (p. ej. Soffer *et al.*, 2000), así como prácticas efímeras (como la escalada) (p. ej. Bea *et al.*, 2024). También permiten explorar, mediante el empleo de técnicas innovadoras, si ambos géneros desempeñaron roles significativos en la creación artística y enriquecer así el discurso arqueológico. No obstante, su interpretación debe hacerse con cautela, evitando extraer conclusiones sobre los roles sociales de hombres, mujeres, jóvenes, niños y niñas en la Prehistoria, y complementando nuestras conclusiones con otros datos arqueológicos, para ofrecer una visión más objetiva y crítica de la Prehistoria.

5. AGRADECIMIENTOS

Esta investigación ha sido financiada por los proyectos: ERC–Consolidator Grant LArchHer, financiado por el Consejo Europeo de Investigación (ERC) bajo el programa Horizonte 2020 de Investigación e Innovación de la Unión Europea (acuerdo de subvención No 819404), dirigido por Inés Domingo; PID2021-128349NB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, dirigido por Dídac Roman e Inés Domingo. Por último, agradecer a las organizadoras del Tercer Encuentro Arqueológico Universidad de Oñati: Mujeres y Arqueología: ayer, hoy y mañana, María José Iriarte y Naroa García, su invitación a participar en el debate y en el volumen del que forma parte este artículo.

6. BIBLIOGRAFÍA

Adovasio, James M.; Soffer, Olga; Page, Jake, 2007. *The Invisible Sex. Uncovering the True Roles of Women in Prehistory*. Smithsonian Books, Collins, New York.

Alcalde del Río, Hermilio, 1906. *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*. Imprenta, litografía y encuadernación de Blanchard y Arce, Santander.

Alonso, Anna; Grimal, Alexandre, 1993. La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos. *Gala: Revista d'Arqueologia i Antropologia* 2, 11-50.

Alonso, Anna; Grimal, Alexandre, 1995. Mujeres en la prehistoria. *Revista de Arqueologia* 176, 8-17.

Arcelin, Adeien, 1872. *Solutré, ou les Chasseurs de rennes de la France centrale: Histoire préhistorique*. Librairie de L. Hachette et C^a. París.

Bahn, Paul W.; Clifford, Elle, 2022. Dianas or drudges? Women's status in the Last Ice Age. *Salduie* 22, 113-121.

Battersby, Christine, 2017. Female Creativity and Temporal Discontinuity: Slips and Skips of Remembrance in Nietzsche and Freud. *Nietzsche-Studien* 46 (1), 114-134.

Bea, Manuel; Roman, Dídac; Domingo, Inés, 2024. Hanging over the void. Uses of long ropes and climbing rope ladders in prehistory as illustrated in Levantine rock art. *Cambridge Archaeological Journal* 34, 127-145.

Bell, Diane, 1983. *Daughters of the Dreaming*. Allen and Unwin, Sydney.

Breuil, Henri, 1908. Les peintures quaternaires de la Roca del Cogul. *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida, Año I*, 10-13.

Breuil, Henri; Cabré, Joan, 1909. Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre: I, Calapatá á Cretas; II, Cogul. *L'Anthropologie* XX, 1-8.

Bourrillon, Raphaëlle; Fritz, Carole; Sauvet, Georges, 2012. La thématique féminine au cours du Paléolithique supérieur européen: permanences et variations formelles. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 109 (1), 85-103.

Cabré, Joan, 1915. *El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental)*. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

Carden, Natalia; Blanco, Rocío, 2017. Measurements and Replications of Hand Stencils: a Methodological Approach for the Estimation of the Individuals. In: Bednarik, Robert, Fiore, Danae, Basile, Mara, Kumar, Giriraj, Huiheng, Tang, (Eds.), *Paleoart and materiality. The scientific study of rock art*, 129-146. Archaeopress Archaeology, Oxford.

Cartailhac, Emile, 1902. La grotte d'Altamira, Espagne. *Mea culpa d'un sceptique*. *L'Anthropologie* 13, 348-354.

Cohen, Claudine, 1999. *L'Homme des Origines. Savoirs et Fictions en Préhistoire*, Ed. du Seuil, París.

Cohen, Claudine, 2003. *La Femme des Origines. Images de la Femme dans la Préhistoire Occidentale*. Belin-Herscher, París.

Cohen, Claudine, 2010. Darwin on woman. *Comptes Rendus Biologies* 333 (2), 157-165.

Conkey, Margaret W., 1997. Mobilizing Ideologies: Paleolithic "Art", Gender Trouble and Thinking about Alternatives. In: Hager, L. (ed) *Women In Human Evolution*, 172-207. Routledge, London.

Conkey, Margaret W.; Spector, Janet D., 1984. Archaeology and the study of gender, *Advances in Archaeological Method and Theory* 7, 1-38.

Conkey, Margaret W.; Spector, Janet D., 1998. Archaeology and the study of gender. In: Hays-Gilpin, Kelley; Whitley, David S., (Eds.), *Reader in gender archaeology*, 11-46. Routledge.

Conkey, Margaret W.; Williams, Sarah H., 1991. Original Narratives: The Political Economy of Gender in Archaeology. In: Leonardo, Micaela di, (Ed.), *Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist Anthropology in the Postmodern Era*, 102-139. University of California Press, Berkeley, CA.

Dahlberg, Francis, (Ed.), 1981. *Woman the Gatherer*, Yale University Press, New Haven.

- Darwin, Charles R., 1871. *The descent of man, and selection in relation to sex*. John Murray, Londres, 2 vols., 1a edició [versió catalana: Darwin, C., 1984. *L'origen de l'home i sobre la selecció en relació al sexe*. Trad. J. Egozcue. Edicions Científiques Catalanes, Barcelona].
- Delporte, Henri, 1993. *L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique*. Picard, Paris (1ère édition 1979).
- D'Errico, Francesco; Henshilwood, Christopher; Lawson, Graeme; Vanhaeren, Marian; Tillier, Anne-Marie; Soressi, Marie; Bresson, Frédérique; Maureille, Bruno; Nowell, April; Lakarra, Joseba; Backwell, Lucinda; Julien, Michèle, 2003. Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music. An Alternative Multidisciplinary Perspective. *Journal of World Prehistory* 17, 1-70.
- Díaz-Andreu, Margarita, 1998. Iberian post-palaeolithic art and gender: discussing human representations in Levantine art. *Journal of Iberian Archaeology* 0, 33-51.
- Díaz-Andreu, Margarita, 1999. El estudio del género en el arte levantino: una asignatura pendiente. *Sagvntvm Extra* 2, 405-412.
- Domingo, Inés, 2011. The rock art scenes at Injalak Hill: alternative visual records of Indigenous social organization and cultural practices. *Australian Archaeology* 72, 15-22.
- Domingo, Inés, 2020. Art Primer. Artistes de la Prehistòria. In: Domingo, Inés, Palomo, Antoni, 2020. *Art Primer. Artistes de la Prehistòria*, 10-31. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.
- Domingo, Inés, 2021a. El arte como elemento humano. In: Peretó, Juli, Bertranpetit, Jaume, (Eds.), *Iluminando la evolución humana. Ciento cincuenta años después de Darwin*, 249-272. Universitat de València, Valencia.
- Domingo, Inés, 2021b. New insights into the analysis of Levantine rock art scenes informed by observations on western Arnhem Land rock art. In: Davidson, Ian, Nowell, April, (Eds.). *Making scenes: global perspectives on scenes in rock art*. New York, 240-258, Berghahn Books, Oxford.
- Domingo, Inés; Palomo, Antoni, 2020. *Art Primer. Artistes de la Prehistòria*. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.
- Domingo, Inés; Palomo, Antoni; Casanovas, Àngels; Garrido, Ana, 2022. La Col·lecció de calcs del Museu d'Arqueologia de Catalunya: art primer: artistes de la prehistòria. Catàleg de l'exposició itinerant. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.
- Duhard, Jean Pierre, 1993. *Réalisme de l'image féminine paléolithique*. Cahiers du Quaternaire, 19, Editions du CNRS.
- Erhenberg, Margaret, 1989. *Women in Prehistory*. University of Oklahoma press.
- Escoriza, Trinidad, 1996. Lecturas sobre las representaciones femeninas en el Arte Rupestre Levantino: una revisión crítica. *Arenal. Revista de Historia de las mujeres* 3 (1), 5-24.
- Escoriza, Trinidad, 2002. La Representación del Cuerpo Femenino Mujeres y Arte Rupestre Levantino del Arco Mediterráneo del Península Ibérica. *BAR International Series* 1082. Oxford.
- Escoriza, Trinidad, 2005. Producción y trabajo femenino en las representaciones rupestres levantinas. In: Ontañón, Roberto; García, Cristina; Arias, Pablo, (Eds.), *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*, 729-738. Universidad de Cantabria.
- Escoriza, Trinidad, 2006. Mujeres, vida social y violencia: política e ideología en el arte rupestre. *Cypsela* 16, 19-36.
- Fatas, Pilar; Díaz-González, Lucía; Martínez, Asunción M., (Coord.), 2023. Los bisontes de Altamira los descubrió una mujer. Museos, arqueología, patrimonio y género. *Monografías del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira*, n.º 29, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.
- Fedigan, Linda M., 1986. The Changing Role of Women in Models of Human Evolution. *Annual Review of Anthropology* 15 (1), 25-66.
- Fernández, Verónica, 2019. La demografía de los artistas del Paleolítico Superior europeo: una aproximación a través de las representaciones de manos. In: *Sociedades prehistóricas y manifestaciones artísticas Imágenes, nuevas propuestas e interpretaciones*, 93-97. Universidad de Alicante.
- Fritz, Carole; Tosselo, Gilles; Conkey, Margaret W., 2015. Reflections on the Identities and Roles of the Artists in European Paleolithic Societies. *Journal of Archaeological Method and Theory* 23, 1307-1332.
- Gero, Joan; Conkey, Margaret W., (Eds.), 1991. *Engendering Archaeology: women and prehistory*. Blackwell, Oxford.
- Gimbutas, Marija, 1982. *The Goddesses and gods of old Europe: 6500-3500 BC: myths and cult images*. University of California Press, Berkeley.
- González, Paloma, 2008. Mujeres y prehistoria. Vivir el presente, pensar el pasado. In: Soler, Begonia, (Coord.), *Las mujeres en la Prehistoria*, 15-25, Museo de Prehistoria, Valencia.
- Gunn, Robert G., 2006. Hand sizes in rock art: interpreting the measurements of hand stencils and prints. *Rock Art Research* 23, 97e112.
- Guthrie, Dale, 2005. *The Nature of Paleolithic Art*. University of Chicago Press, Chicago.
- Hager, Lori D., (Ed.), 1997. *Women In Human Evolution*. Routledge, London.
- Hamilton, Annette, 1980. Dual social systems: technology, labour and women's rites in the eastern Western Desert of Australia. *Oceania* 51, 4-19.
- Handsman, Russell G., 1991. Whose art was found at Lepinski Vir?: gender relations and power in archaeology. In: Gero, J., Conkey, M., (Eds.), *Engendering Archaeology. Women and Prehistory*, 329-65. Blackwell, Oxford.
- Hodge, Catherine; McDermott, Leroy. D., 2017. Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Palaeolithic. *American Anthropologist New Series* 98 (2), 319-326.
- Johnson, Richard J.; Lanaspa, Miguel A.; Fox, John W., 2020. Upper Palaeolithic figurines showing women with obesity may represent survival symbols of climatic change. *Obesity (Silver Spring)* 29(1), 11-15.
- Králik, Miroslav; Novotný, Vladimír; Oliva, Martín, 2002. Fingerprint on the Venus of Dolní Věstonice I. *Anthropologie (Brno)* 40(2), 107-113.
- Lee, Richard B., DeVore, Irven, (Eds.), 1968. *Man the Hunter. The First Intensive Survey of a Single, Crucial Stage of Human Development—Man's Once Universal Hunting Way of Life*. Aldine, Chicago.
- Lillo, María, 2014. *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.

- Linton, Sally, 1971. Woman the gatherer: Male bias in anthropology. In: Jacobs, Sue-Ellen, (Ed.), *Women in Perspective: A Guide for Cross-Cultural Studies*, 9-21. Urbana, University of Illinois press.
- Mann, Alan, 2003. Imagining prehistory: Pictorial reconstructions of the way we were. *American Anthropologist* 105 (1), 139-148.
- Masvidal, Cristina, 2008. La imagen de las mujeres en la prehistoria a través de las figuritas femeninas paleolíticas y neolíticas. In: Soler, Begoña, (Coord.), *Las mujeres en la Prehistoria*, 37-50. Museo de Prehistoria, Valencia.
- Martínez-Sevilla, Francisco; Arqués Meritxell; Jordana, Xavier; Malgosa, Assumpció; Lozano, José A.; Sánchez, Margarita; Sharpe, Kate; Carrasco, Javier, 2020. Who painted that? The authorship of Schematic rock art at the Los Machos rockshelter in southern Iberia. *Antiquity* 94(377), 1133-1151.
- May, Sally, K.; Maralngurra, Josie; Johnston, Iain G.; Goldhahn, Joakim; Lee, Jeffrey; O'Loughlin, Gaabrieille; May, Kadem; Nabobob, Christine N.; Garde, Murray; Tacon, Paul S.C., 2019. 'This is my father's painting': a first hand account of the creation of the most iconic rock art in Kakadu National Park. *Rock Art Research* 36(2), 199-213.
- Nelson, Emma; Hall, Jason; Randolph-Quinnery, Patrick; Sinclair, Anthony, 2017. Beyond size: the potential of geometric morphometric analysis of shape and form for the assessment of sex in hand stencils in rock art. *Journal of Archaeological Science* 78, 202-13.
- Obermaier, Hugo, 1985. *El hombre fósil*. Itsmo, Madrid.
- Olaria, Carmen, 1993. La imagen femenina del paleolítico, 15000 años de historia: mujer, madre y diosa. *Asparkia: investigació feminista* 2, 15-25.
- Olaria, Carmen, 1996. El arte y la mujer en la prehistoria. *Asparkia: investigació feminista* 6, 77-94.
- Olaria, Carmen, 2000. Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico. *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 21, 35-52.
- Olaria, Carmen, 2006. Las Venus del Barranco de la Valltorta (Castellón). Mujeres parturientas en el arte Magdaleniense y el arte Levantino. *Cuadernos de arte rupestre* 3, 59-78.
- Olaria, Carmen, 2011. Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas postpaleolíticas del Mediterráneo peninsular. *Diputació de Castelló, Castelló*.
- Olsen, Sandra L., 1989. Solutré: A theoretical approach to the reconstruction of Upper Palaeolithic hunting strategies. *Journal of Human Evolution* 18 (4), 295-327.
- Pastors, Andreas; Lenssen-Erz, Tilman; Breuckmann, Bernd; Cique, Tsamxao; Kxunta, Ui; Rieke-Zapp, Dirk; Thao, Thui, 2017. Experience based reading of Pleistocene human footprints in Pech-Merle. *Quaternary International*, 430 (A), 155-162.
- Rabazo-Rodríguez, Ana M.; Modesto-Mata, María; Bermejo, Lucía; García-Diez, Marcos, 2017. New data on the sexual dimorphism of the hand stencils in El Castillo Cave (Cantabria, Spain). *JAS: Reports* 14, 374-381.
- Rovira, Carme; Domingo, Inés; Palomo, Antoni, 2019. Art primer. Artistes de la prehistòria. Un projecte d'exposició i divulgació integral del Museu d'Arqueologia de Catalunya. In: Viñas, Ramón, (Coord.), *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica XXè Aniversari de la Declaració de Patrimoni Mundial*, 471-479. Museu Comarcal de la Conca de Barberà, Museu d'Arqueologia de Catalunya i Ajuntament de Montblanc.
- Sanahuja, M. Encarna, 1982. Sobre las Venus Paleolíticas. *Poder y Libertad* 4, 84-90.
- Schaafsma, Polly, 1985. Form, content, and function: theory and method in North American rock art studies. In: Schiffer, Michael, (Ed.), *Advances in Archaeological Method and Theory*, 8, 237-277. Academic Press, New York.
- Slocum, Sally, 1974. Woman the Gatherer. In: Reiter, Rayna R., (Ed.), *Toward an Anthropology of Women*, 36-50. Monthly Review Press, New York.
- Smith, Claire E., 1991. Female artists: The unrecognized factor in sacred rock art production. In: Bahn, Paul, Rosenfeld, André, (Eds.), *Rock Art and Prehistory*, 45-52. Oxbow Books.
- Snow, Dean. R., 2006. Sexual dimorphism in Upper Palaeolithic hand stencils. *Antiquity* 80, 390-404.
- Soffer, Ologa; Adovasio, James M.; Hyland, David C., 2000. The venus figurines: textiles, basketry, Gender and status in the Upper Palaeolithic. *Current Anthropologie* 41, 511-537.
- Soler, Begoña, (Coord.), 2008. *Las mujeres en la Prehistoria*. Museo de Prehistoria, Valencia.
- Spencer-Wood, Suzanne M., 2021. Feminist critiques and the modification and persistence of popular androcentric images in early hominid biosocial evolution. *Visual Anthropology* 34, 134-162.
- Sterling, K., 2014. Man the hunter, woman the gatherer? The impact of gender studies on hunter-gatherer research (a retrospective). In: Cummings, Vicki; Jordan, Peter; Svehbil, Marek, (Eds.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Hunter-gatherers*, 171-176. Oxford University Press, Oxford.
- Taylor, Timothy, 1996. *The prehistory of sex: Four Million Years of Human Sexual Culture*. Bantam Dell Pub Group, Londres.
- Villaverde, Valentín; Guillem, Pere M.; Martínez, Rafael, 2006. El horizonte gráfico Centelles y su posición en la secuencia del Arte Levantino del Maestrazgo. *Zephyrus* 59, 181-198.
- Zubieta, Leslie F., 2016. Learning through practice: Chewa women's roles and the use of rock art in passing on cultural knowledge. *Journal of Anthropological Archaeology* 43, 13-28.