

DONDE ESTÁN LAS MUJERES **UNA APROXIMACIÓN A LA DISTRIBUCIÓN** **DE LAS FIGURAS FEMENINAS DE ESTILO LEVANTINO** **EN EL PARQUE CULTURAL VALLTORTA-GASSULLA**

RAFAEL MARTÍNEZ VALLE
PERE MIQUEL GUILLEM CALATAYUD

Museu de la Valltorta
Generalitat Valenciana

Introducción

Si la representación de la figura humana es una de las características consubstanciales en el Arte Rupestre Levantino¹, también es cierto que las imágenes que podemos relacionar con mujeres son más bien escasas.

A la hora de abordar la cuestión de “la feminidad” de las figuras del Arte Rupestre Levantino, partimos del principio de que el sexo y género representan conceptos diferentes: los géneros masculino y femenino son una construcción cultural y por lo tanto relativa y el sexo es una condición biológica (Moore, 1999). En una primera lectura del Arte Levantino podemos llegar a la conclusión de que la masculinidad se ha construido principalmente mediante una correlación que se manifiesta en la dotación de arcos y la presencia de determinados atributos físicos como la indicación del pene. Mientras que la feminidad, por su parte, vendría marcada en algunos casos por la presencia de pechos y faldas. No obstante no siempre aparecen estas características discriminantes. Sin embargo, creemos que este problema queda minimizado en las fases del ciclo levantino en las que las figuras humanas se representan con mayor detalle y que podemos considerar más realistas.

Una de estas fases se encuentra espacialmente bien representada en el Maestrazgo de Castellón y en áreas limítrofes. Nos estamos refiriendo a aquella en la que se integran las figuras que Obermaier denominara en su estudio de la Valltorta como “paquípodos” y que nosotros denominamos fase Centelles, ya que es este conjunto el que alberga un mayor número de figuras. El atribuir a estas figuras un rango estilístico con valor cronológico es consecuencia de la observación realizada en abrigos como la Cova dels Cavalls (Villaverde y Martínez Valle, 2002), Les Coves dels Ribassals o en el Cingle dels Tolls del Puntal, donde estas grandes figuras humanas de cuidado diseño aparecen infrapuestas a otras representaciones levantinas, con lo que parecen inaugurar la decoración de las cavidades.

¹ Cada vez resulta más insostenible el mantener su consideración como estilo unitario, dada la diversidad formal, temática y estilística.

A partir de estas observaciones podemos plantear que en el núcleo Valltorta-Gassulla la fase estilística Centelles se desarrolla en los momentos iniciales de la secuencia levantina regional (Vilaverde y Martínez Valle, 2002: 196-198) en la que se puede estar reflejando el proceso de neolitización, que en su inicio afectaría a grupos humanos de baja densidad demográfica y escasa complejidad social. En este sentido el concepto de género femenino sería algo dinámico y en continua construcción (Sørensen, 2000), y quedaría inmerso en el mismo proceso.

Las mujeres en las primeras fases del ciclo Levantino

Un primer aspecto que nos llama la atención es que la representación femenina en la fase estilística tipo Centelles no es tan minoritaria con respecto a las figuras masculinas. Así pues, la idea que ha quedado plasmada a lo largo de la bibliografía (Beltrán, 1968: 45; Jordá, 1975: 173, Dams, 1984: 209 y Mateo

Saura, 2001: 8, entre otros), que sería totalmente válida si consideramos el Arte Levantino en su globalidad, pierde consistencia si separamos los diferentes estilos. En la fase tipo Centelles las figuras femeninas cobran mayor importancia desde el punto de vista cuantitativo. En el Abric Centelles un primer recuento de las figuras humanas, las femeninas representarían un 20% el total.

La figura femenina que asociamos con este horizonte estilístico dentro del núcleo de Valltorta-Gassulla está representada en el

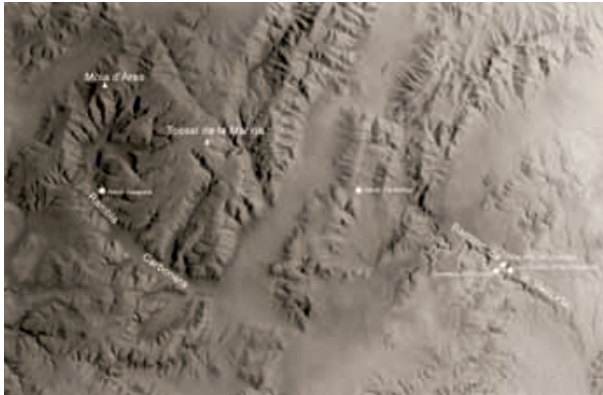


Fig. 1- Localización de los distintos abrigos con Arte Levantino de la fase estilística tipo Centelles en el núcleo Valltorta-Gassulla.

Abric de Centelles (Albocàsser), en Les Covetes del Puntal (Albocàsser) (Viñas, 1982), en el Racó Gasparó (Ares del Maestre, Castellón) (Porcar, 1965), en les Coves de la Saltadora (Kühn, 1926) y en la Cova Alta del Liedoner (Fig. 1). Cada uno de estos conjuntos presenta unas características en cuanto a su ubicación que los particulariza, no obstante se pueden agrupar en dos grandes categorías: abrigos de amplia visibilidad y al mismo tiempo muy visibles desde su entorno, que sería el caso del Abric Centelles, y abrigos de escasa visibilidad en el que se incluyen todos los demás. En las páginas siguientes analizaremos esta circunstancia poniéndola en relación con la presencia de figuras femeninas.

Mujeres en abrigos de amplia visibilidad: el Abric Centelles

El Abric Centelles se emplaza en la margen derecha del Barranc de Sant Miquel, y en sus proximidades se localizan otras estaciones con Arte Rupestre Levantino (Cova de la Mostela y el Abric del Barranc

d'en Cabrera I) y Arte Esquemático (Barranc d'en Cabrera II) (Viñas, 1981). El abrigo se abre en un largo farallón rocoso (Fig.2), cerca de la zona más alta de la Serra de Narravaes, en su vertiente sur, por lo que dispone de amplia visibilidad en esa dirección. Desde el Abric Centelles se observa el nacimiento del Barranc de Sant Miquel, tributario del Barranc Fondo, Montegordo, la Rambla de la Morellana, y una extensa franja de la depresión Tírig-La Barona. Desde la Cova Mostela la visibilidad es mucho mayor, pues se abre en una cuota superior y se observan sin dificultad los mismos destellos del mar. Sin embargo, es prácticamente invisible ante su reducido tamaño, aspecto que lo diferencia claramente del Abric Centelles, que por sus enormes dimensiones se convierte en un claro punto de referencia. Los abrigos del Barranc d'en Cabrera tienen una escasa visibilidad, su presencia sólo queda confirmada, y desde cierta proximidad, por la singularidad de la roca sobre la que se abren los abrigos sobre los que se ha pintado.



Fig. 2. El Abric Centelles visto desde el lecho del Barranc de Sant Miquel. A diferencia de otros abrigos desde esta cavidad se consigue una gran visibilidad, y el mismo abrigo puede distinguirse desde muy lejos.

En el Abric Centelles se han contabilizado un total de 150 figuras distribuidas a lo largo de 50 metros de pared rocosa, si bien la inmensa mayoría se concentran en una gran cavidad localizada en el extremo derecho de la pared. Es aquí donde se localizan las representaciones femeninas del conjunto. A pesar de que las hay en diversas escenas, en esta ocasión solo nos centraremos en una composición tremendamente realista en la que se cuidan todos los detalles de la narración gráfica y en la que se manifiesta la voluntad de retratar una instantánea de la vida de sus autores. En ella se integran siete figuras dispuestas en dos líneas superpuestas, todas ellas en actitud de marchar hacia la derecha (Fig. 3). En la línea superior hay tres arqueros, el situado en posición más adelantada (nº 3) porta un arco doble y un manojo de cuatro flechas. A él le sigue un segundo arquero (nº 2), con un tocado abultado, que lleva dos arcos similares, el que le corresponde y a nuestro entender el de una tercera figura (nº 1) situada tras él que va cargada con tres fardos de forma ovoide y que, por lo tanto, no puede llevar su propia arma.

En la línea inferior hay cuatro figuras marchando en la misma dirección. Las tres primeras (nº 4, 5 y 6) presentan un aspecto general ligeramente más masivo que los arqueros de la línea superior. Tienen

las piernas más cortas cubiertas en dos casos (nº 4 y 5) por unas anchas prendas. La figura 4 tiene senos por lo que la interpretamos como una mujer. En las demás los desconchados no permiten identificar este detalle anatómico pero dada la semejanza general, tanto en la indumentaria como en los implementos que portan, consideramos que se trata igualmente de mujeres. Las tres cargan a sus espaldas con lo que parecen pequeñas mochilas rectangulares de fondo recto. Dos de ellas cargan sobre las mochilas dos fardos compuestos de objetos largos y ligeramente angulosos y sobre ellos dos niños de los que se observa con claridad la cabeza piriforme y los brazos extendidos hacia abajo, como si se estuvieran sujetando. Uno de ellos está cubierto por dos trazos en "T", uno vertical que surge detrás de su

espalda y otro horizontal que se proyecta sobre su cabeza, que interpretamos como parasol. Junto al otro niño, cargado sobre la segunda mujer, tan solo se conserva el trazo vertical, aunque pensamos que se trata de una estructura similar a la anterior. Delante de esta segunda mujer, aparece una cuarta figura (nº 7) de tamaño menor marchando que podría corresponder con la imagen de otro niño de más edad.

Para nosotros esta escena representa a un grupo familiar compuesto por tres hombres, tres mujeres y tres niños de diferente edad, cargados con sus pertenencias, y realizando un desplazamiento. Esta lectura nos acerca a aspectos relevantes de la organización social de sus autores. En primer lugar parece reflejar la división simple del trabajo por sexos. Esta organización del trabajo deberíamos entenderla desde la complementariedad entre hombres y mujeres (Soria y López Payer, 1999: 66) en un contexto en el que las relaciones de género tienden a ser igualitarias y de interdependencia



Fig. 3- Escena del Abric Centelles (Calco según Instituto de Arte Rupestre).

(Johnson y Earle, 2003: 52). Entre los grupos de cazadores-recolectores apenas si se constata diferenciación social, más bien al contrario entre sus componentes se desarrolla un fuerte deseo de igualdad y de compartir. Su pragmatismo les conduce a la subsistencia de cada individuo y a la del grupo, no les es favorable la ventaja económica de los unos sobre los otros.

En segundo lugar expresa el concepto de movilidad territorial, ya sea en relación con movimientos logísticos, con expediciones de caza, o con el control del territorio (Villaverde y Martínez Valle, 2002: 194).

Mujeres en abrigos de escasa visibilidad.

Una parte importante de las representaciones femeninas del núcleo Valltorta-Gassulla se localizan en abrigos de reducida visibilidad. Todos ellos comparten entre sí el que estas mismas representaciones femeninas aparezcan aisladas, es decir sin integrarse en composiciones de la complejidad que advertíamos en el Abric Centelles.

Una de las más conocidas se emplaza en **les Covetes del Puntal**; conjunto de cinco abrigos localizados bajo el Planell del Puntal, en la margen izquierda del Barranc de Matamoros, antes de su confluencia con el Barranc de la Valltorta. La visibilidad desde de les Covetes del Puntal es muy reducida y queda restringida a su entorno más inmediato en el Barranc de Matamoros y las laderas que lo delimitan. El propio Barranc de la Valltorta se adivina con dificultad. Los abrigos se abren en un estrangulamiento del barranco que en su parte superior se ensancha considerablemente formando un espacio de aspecto semicircular, donde se localizan varios yacimientos como el Racó de l'Estaró y la Cova Quiteria.

Los abrigos que conforman este núcleo de les Covetes del Puntal, a diferencia de lo que ocurre en el Abric Centelles, no destacan por la existencia de grandes escenas, sino por la escasez de motivos pintados, por la variedad de estilos pictóricos que en ellos se reflejan y por su diversidad temática.

La figura femenina a la que queremos referimos se localiza en el abrigo IV, formado por dos cavidades. En la segunda, a la izquierda, prácticamente donde empieza el abrigo, se localiza, la representación femenina más conocida del núcleo de la Valltorta, denominada por su descubridor "La Venus de la Valltorta" (Viñas, 1982). Esta excelente representación está pintada sobre una superficie lisa en el interior de una pequeña concavidad que se ha formado en la superficie del mismo abrigo. La mujer está desnuda, sentada y con los brazos, no muy modelados, flexionados y recogidos hacia la cabeza. Se indican los hombros y los pechos, el tronco es estilizado y desproporcionado y las nalgas son prominentes. Las piernas están flexionadas y entrecruzadas una sobre la otra. En una de ellas y en algunos tramos del cuerpo se aprecia el silueteado del contorno ejecutado con un trazo de color rojo más oscuro.

Detrás de su espalda se aprecian restos de pintura cubiertos parcialmente por deposiciones de carbonato cálcico que dificultan su lectura. No obstante presenta forma acampanada con un contorno bien delimitado en su parte superior (Fig. 4).

La figura esta aislada, ya que aunque existan otros motivos en el abrigo; como un ciervo en la parte superior, un antropomorfo dibujado cabeza abajo con la barriga prominente, interpretado como un cadáver (Viñas 1982: 163) y pequeñas figuras humanas, ninguna puede relacionarse estilísticamente con la



Fig. 4- Figura femenina de les Covetes del Puntal (Calco modificado de Viñas, 1982).

representación femenina, ni mucho menos integrarlas en una única composición. Todas ellas están separadas por espacios amplios sin motivos y lo que es más significativo están realizadas con técnica y pigmentos muy diferentes.

Algo similar se observa en **La Cova Alta del Lledoner**. Se trata de un pequeño abrigo abierto en la Roca del Lledoner, promontorio rocoso que se levanta en la margen izquierda de la Valltorta, entre el Cingle del Mas d'en Josep y el conjunto de les Coves de la Saltadora. La visibilidad del mismo es muy reducida pues está ubicado en el interior del barranco y su misma situación lo convierten en un abrigo

de difícil acceso. Originariamente contenía una escena de caza en la que siete arqueros acechan a dos cabras montesas, que fue mutilada años después de su descubrimiento.

Entre las figuras conservadas y que no forman escena destaca un ciervo orientado hacia la izquierda, una figura humana flechada y una figura femenina pintada en una pequeña oquedad, al igual que la mujer de Les Covetes. La figura está sentada, con uno de los brazos levantados sobre la cabeza. Ésta es piriforme y aplanada, el torso triangular y parece verse un seno debajo del brazo levantado. En el otro brazo tiene una gruesa pulsera a la altura del codo. Las piernas, muy robustas están flexionadas, con el muslo paralelo al torso y la rodilla delante del brazo. No parece guardar relación escénica con el resto de los demás motivos.

Aguas debajo de este abrigo, en el tramo más accidentado del Barranc de la Valltorta, frente a la confluencia del Barranc de Matamoros, se encuentra el Cingle de la Saltadora, escarpe rocoso de 200 metros de longitud en el que se concentran nueve abrigos con arte rupestre prehistórico. Este conjunto de abrigos constituye uno de los núcleos fundamentales de La Valltorta, tanto por el número de repre-

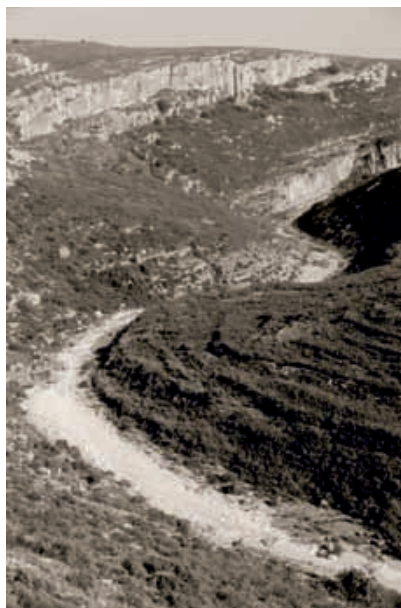


Fig. 5. Las figuras femeninas de la Fase Centelles suelen ubicarse en dos ambiente geográficos distintos. En este caso, al fondo, y en la parte superior izquierda del Barranc de la Valltorta, se abren los abrigos de les Coves de la Saltadora en un paisaje quebrado y tortuoso.

sentaciones, superior a las 300, como por la diversidad de estilos en que fueron realizadas (Fig. 5)

Los abrigos los podemos agrupar en dos sectores el Norte (abrigos I al V) y el sector Sur (abrigos VI al IX), separados por una superficie rocosa en la que no se abre ninguna cavidad.

Las figuras a las que nos referimos se encuentran en el abrigo IX, formado por tres pequeñas cavidades. En la segunda cavidad, a la izquierda sobre un saliente rocoso se conservan tres figuras humanas de controvertida atribución sexual (Villaverde, 2005: 22). Los primeros estudios (Duran y Sanpere y Pallarés, 1920) no entraron a valorar esta cuestión. Años después Khun (1926) las describe como figuras femeninas, atribución con la que discrepa Beltrán (1968: 46). Para Viñas (1982: 157. Fig. 228) era

una ceremonia de iniciación de uno de los individuos. Para Sebastián (1986: 791-793) al menos una de ellas, la izquierda, podría ser una figura femenina, en la que incluso se han indicado los pechos.

La figura de la izquierda tiene la cabeza muy deteriorada. Los brazos están flexionados sobre el pecho, y prácticamente paralelo al cuerpo se deslizan dos trazos muy finos, el de la derecha curva su trayectoria y sube hacia arriba. El cuerpo es muy estrecho en la cintura y tiende a cobrar una mayor proporción en la parte superior. Las caderas son prominentes en relación al cuerpo, las piernas son robustas y están dotadas de potentes pantorrillas. La pierna de la izquierda está ligeramente flexionada, reflejando de este modo movimiento (Fig. 6 B).

La figura del medio está realizada con los mismos criterios estilísticos. La cabeza también está mal conservada. Los brazos presentan una disposición diferente a la de la otra mujer, descienden hacia abajo y están flexionados a la altura del codo. El cuerpo, ligeramente inclinado hacia delante, también es muy fino en la cintura y el pecho es de tendencia triangular. Unos restos de pintura por debajo del brazo y que buscan el cuerpo podría ser lo único que queda de la representación de un pecho. Las caderas están marcadas y las piernas prácticamente han desaparecido.

La tercera figura, la de la derecha, es la mejor conservada. Sobre la cabeza globular se observa dos pequeños trazos que forman parte del adorno, los brazos se flexionan del mismo modo que la figura anterior y uno de ellos, el de la izquierda, llega a entrar en contacto con el brazo derecho de la mujer anterior. La cintura es muy estrecha, y el cuerpo aunque muy mal conservado está inclinado hacia delante, las caderas están muy marcadas y las piernas modeladas.

Sobre ellas a escasa distancia se conservan unos motivos interpretados como dos arcos simples biconvexos y al menos cinco flechas (Viñas, 1982: 157 y López Montalvo, 2000: 69), que justificarían según Viñas la lectura como escena de iniciación.

Dado el estado de conservación no resulta fácil pronunciarse sobre su condición. Tal y como adelantábamos no existe acuerdo entre los diversos investigadores que han estudiado este grupo. No obstante al menos la figura central si parece corresponder a una mujer, dado que se observa un pequeño pecho y las dos restantes que participan de rasgos somáticos similares, especialmente las abultadas caderas, podrían corresponder también a mujeres, aunque no pueda afirmarse de forma clara.

La última representación a que vamos a referirnos se localiza en el **Racó Gasparo**, situado ya en otra cuenca, la de la Rambla Carbonera, distante apenas 10 km del Barranc de la Valltorta. El abrigo de reducidas dimensiones se emplaza en un cantil de una pequeña barrancada de la margen izquierda de la rambla, debajo del Mas del Cantalar. La visibilidad desde este abrigo, al igual que ocurre con los Covetes del Puntal, es muy limitada pues se abre hacia la margen derecha del barranco y a muy baja altura, prácticamente a los pies del puerto de Ares. La estructura del barranco del Racó Gasparo nos recuerda a un pequeño anfiteatro abierto a la rambla.

En esta cavidad tenemos un total de ocho motivos distribuidos en tres agrupaciones. En la primera aparece un cervatillo que mira hacia la izquierda. Justo por debajo del animal hay una mujer levemente inclinada hacia adelante con falda, cabeza voluminosa, nalgas prominentes, pantorrillas abultadas e

indicación de los pies. Su corto cuerpo está representado mediante un trazo rectangular que se ensancha en la zona de los hombros. Los brazos, en forma de asa, están replegados hacia el vientre y podrían sostener algún objeto. Según Porcar (1965) la figura se superpone a un zoomorfo muy perdido (Fig. 6 A). Al igual que en Les Covetes o en la Cova del Lledoner esta representación femenina aparece aislada, sin relación compositiva con los restantes motivos del abrigo.

Conclusiones

Al igual que ocurre con la figura masculina las representaciones femeninas de esta fase estilística presentan cuerpos estilizados y relativamente cortos con respecto a las piernas, salvo la mujer de les Covetes del Puntal que tendría un cuerpo más alargado y más ancho (Fig. 6 C). Las figuras femeninas, en su conjunto, presentan el torso desnudo en el que se suele representar los pechos. Este rasgo somático sería suficiente, a nuestro entender, para atribuirles una condición femenina. La excepción sería la mujer de Racó Gasparo (Fig. 6 A). En les Coves de la Saltadora (Fig. 6 B) a pesar de su deficiente conservación creemos que también están pintados los senos.

El tamaño de la figura femenina es relativamente grande, similar a las masculinas, es decir que no se establece una diferencia de tamaño que pudiera indicar rango o estatus. La figura de dimensiones más reducidas sería la de la Cova Alta del Lledoner.

Las piernas acostumbran estar cubiertas por una falda que se desarrolla hasta la altura de las rodillas (Racó Gasparo, Fig. 6 A). Cuando las piernas están descubiertas son gruesas y se recrean en el modelado anatómico (Saltadora y Covetes del Puntal) y lo mismo ocurre con las pantorrillas de la mujer de Racó Gasparo, aunque este no es un rasgo exclusivamente femenino. Las caderas, por su parte, tienden a estar resaltadas considerablemente.

Cuando se representan paradas el cuerpo suele estar inclinado hacia delante formando un ángulo abierto con respecto a las piernas, y se yuxtapone a éstas de forma menos rígida que en las figuras masculinas. Este tipo de actitudes las podemos ver en el Abric Centelles, en el Racó Gasparo y en la Saltadora.

Siguiendo las mismas pautas que en las figuras masculinas, cuando se pintan mujeres se tiende a la individualización. Este concepto se desarrolla por medio de los detalles anatómicos, por el adorno y por los efectos personales que llevan. Los ornamentos están presentes en las mujeres de les Coves de la Saltadora, una de ellas lleva unas tiras que cuelgan paralelas al cuerpo, y otra dos apéndices de aspecto redondeado sobre la cabeza. En la quinta cavidad del abrigo 2 de Centelles las mujeres llevan brazaletes por encima del codo y lo mismo podemos decir de la mujer de la Cova Alta del Lledoner.

Las mujeres aparecen integradas en escenas junto con arqueros como es el caso del propio Abric Centelles, formando un grupo de tres, como en La Saltadora o solas, como ocurre en la Coveta dels Puntals, Racó Gasparo o la Cova Alta del Lledoner, aspecto que refuerza el concepto de la individualidad. Para algunos autores este recurso compositivo busca la sublimación de lo femenino (Alonso y Grimal, 1994: 46-48), sin embargo creemos que esta manera de representar a la mujer está relacionada con aspectos de la organización social. En grupos de cazadores-recolectores actuales las familias se mueven

con total independencia entre distintos campamentos y no reflejan signos precisos de corporativismo, incluso el liderazgo no se define con claridad (Johnson y Earley, 2003: 87-88). Tampoco hay elementos para relacionar las representaciones femeninas con la imagen de la *diosa, intercesora o sacerdotisa de la fertilidad de la tierra*, imagen que se asocia con la agricultura a lo largo de todo el Mediterráneo, y así es como se ha interpretado la figura femenina en el Arte Macroesquemático (Martí y Hernández, 1988: 29 y Hernández, 2005: 163). Cuando aparecen en grupo parecen participar de actividades cotidianas, y en ningún caso aparecen asociadas a motivos que puedan ponerse en relación con elementos vegetales, como así ocurre en el Arte Macroesquemático. Los elementos de interpretación se reducen cuando se representan solas, sentadas o paradas en pie.

Las características de los abrigos donde se ubican las representaciones femeninas de la fase estilística tipo Centelles, y su disposición espacial, permiten un comentario (Fig. 1). Covetes del Puntal, Cova Alta del Lledoner y Racó Gasparo son cavidades de reducido tamaño, prácticamente invisibles, emplazadas en los extremos del núcleo Valltorta-Gassulla, allí donde el paisaje es más agreste y los barrancos tributarios de la Rambla de la Carbonera y el Barranc de la Valltorta se encajan considerablemente. En estos abrigos recónditos es donde se localizan las imágenes de las mujeres aisladas; sentadas (Cova Alta del Lledoner, Covetes del Puntal), o de pie en reposo (Racó Gasparo). En todos ellos el soporte acentúa esa sensación de recogimiento: las mujeres de la Cova Alta del Lledoner y de los Covetes del Puntal están en el interior de una pequeña concavidad y la de Racó Gasparo debajo de una pequeña cornisa. En los tres casos, la representación -lo humano- y el soporte -lo salvaje- se confunden.

Las mujeres del Abric Centelles rompen con el esquema expuesto. Se trata del único abrigo desde donde hay una gran visibilidad y al mismo tiempo puede ser distinguido a gran distancia. Por otra parte el barranco donde se localiza el abrigo es amplio y abierto, al contrario de los casos anteriores. Aquí las mujeres forman parte de escenas más complejas, en las que cobran un protagonismo similar al de los hombres.

Esta distribución espacial no ofrece una lectura clara. La distinta ubicación espacial y temática podrían estar reflejando una funcionalidad diferente entre los abrigos ocultos y el Abric Centelles. Sin embar-

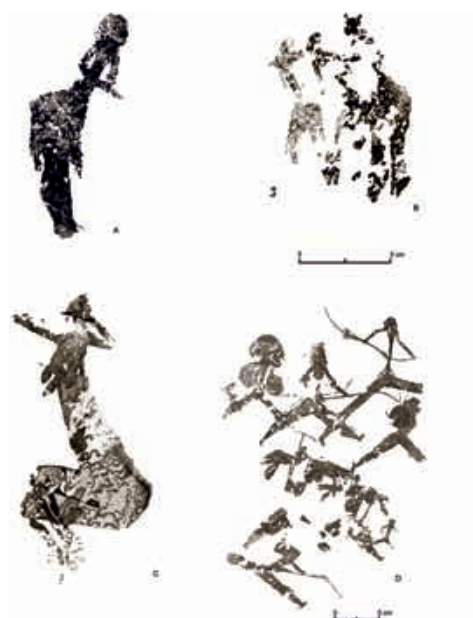


Fig. 6- Distintas representaciones femeninas de la Fase Centelles: A, Racó Gasparo (calco según el Instituto de Arte Rupestre); B, Les Coves de la Saltadora, Abrigo IX (calco según Viñas, 1982); C, Covetes del Puntal (calco según Viñas, 1982); D, Abric de Centelles (calco según Instituto de Arte Rupestre).

go el carácter simbólico que cabe suponer para estas representaciones dificulta una lectura en términos funcionales a lo que hay que añadir, además, que todavía conocemos muy poco acerca de la organización social de sus autores.

En este sentido las escenas de la fase Centelles, en las que se plasma la movilidad y la individualidad parecen remitirnos a grupos de baja densidad demográfica y escasa complejidad social. La baja densidad demográfica, por su parte, quedaría reflejada empíricamente por la escasez de yacimientos arqueológicos atribuidos al sexto y quinto milenio cal BC en el núcleo del Barranc de la Valltorta y que creemos es extensible a la Rambla Carbonera, momento con el que *grasso modo* relacionamos esta fase estilística. Esta situación cambia considerablemente en el IV y III milenio cal BC (Fernández *et al.*, 2002).

Estos grupos humanos, ya sean cazadores-recolectores o productores de alimentos poco complejos, tienen una percepción animista del mundo (Hernando, 2002), a partir de la cual a los elementos de la naturaleza se les atribuye vida y poderes. Esta forma de ver e identificar el mundo se puede rastrear incluso en determinadas representaciones de marcado carácter simbólico, como los soliformes, del Arte Esquemático (Hernández, 2005: 313). Desde esta visión cuando en la fase estilística tipo Centelles se pintan escenas, figuras humanas, etc., en un abrigo, podríamos interpretar este gesto como un acto mediante el cual se refuerza el nexo de unión entre todo el cosmos, entre lo humano y lo que, para nosotros desde la racionalidad, no es humano.

Por lo tanto somos partidarios de relativizar la lectura que generalmente se tiene sobre el Arte Levantino, entendido como un sistema de apropiación de la tierra (Vicent, 1990; Bernabeu, 1995, 2002 y Martí y Juan Cabanilles, 1997 o Martínez, 1998, entre otros), por lo menos en las primeras fases de este horizonte. A nuestro entender esta conciencia de la territorialidad habría emergido mucho antes, tal y como parece indicar la existencia de grabados rupestres al aire libre del núcleo Valltorta-Gassulla, de cronología finipleistocena o de inicios del Holoceno que debieron funcionar como *marcadores geográficos cargados de simbolismo y significación* (Villaverde, 2005: 98)

No obstante esta situación debió transformarse durante el tercer milenio. La generalización de enterramientos colectivos y la consolidación de la economía de producción de alimentos, en un momento en el que se está fracturando la reciprocidad generalizada, debió influir en el desarrollo de una relación distinta entre lo humano y el entorno. Esta nueva situación cambió considerablemente la actitud del hombre y la mujer respecto a la naturaleza. Ésta podía ser alterada, lo salvaje podía ser domesticado y es a partir de este momento cuando debió incrementarse considerablemente el sentimiento de "propiedad" sobre la tierra. Y será en estos momentos cuando la mujer pierda protagonismo en las escenas levantinas.

Bibliografía

- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1995): Mujeres en la Prehistoria. *Revista de Arqueología*, 176: 8-17. Madrid.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1965): Notas sobre el grupo de tres figuras negras del abrigo de la Saltadora en el Barranco de la Valltorta (Castellón). *Revista da Faculdade de letras de Lisboa*: 89-93.

- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968): *Arte Rupestre Levantino*. Anejo de Caesaraugusta. Monografías Arqueológicas del Seminario de Prehistoria y Protohistoria IV. Universidad de Zaragoza. Zaragoza
- BERNABEU, J. (1995): Origen y consolidación de las sociedades agrícolas. El País Valenciano entre el Neolítico y la Edad del Bronce. *Jornades d'Arqueologia Valenciana*: 37-60. L'Alfàs del Pi. Gener, 1994.
- BERNABEU, J. (2002): The social and symbolic context of Neolithization. . En E. Badal, J. Bernabeu y B. Martí (Eds.): *El Paisaje neolítico mediterráneo*. *Saguntum-Extra* 5: 209-233. Universitat de València. València.
- DAMS, L. 1984): *Les peintures rupestres du levant espagnol*. PICARD. Paris.
- DURÁN I SANPERE, A. y PALLARÉS, M. (1915-20): Exploración arqueológica al Barranc de la Valltorta. *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, IV: 451-454.
- FERNÁNDEZ, J., GUILLEM, P.M., MARTÍNEZ VALLE, R. y GARCÍA R.M. (2002): El contexto arqueológico de la Cova dels Cavalls: poblamiento prehistórico y Arte Rupestre en el tramo superior del Riu de les Coves. En R. Martínez y V. Villaverde (Coords.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. *Monografías del Instituto de Arte Rupestre*. *Museu de la Valltorta*, 1, 49-73. Valencia: Generalitat Valenciana.
- HERNÁNDEZ, M. S. (2005): Imágenes de la fertilidad. Arte Macroesquemático de la Comunidad Valenciana. En: R. Martínez Valle (coord.) *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*:151-177. Generalitat Valenciana.
- HERNÁNDEZ, M. S. (2005): Entre el esquema y la abstracción. Arte Esquemático de la Comunidad Valenciana. En: R. Martínez Valle (coord.) *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*:295-325. Generalitat Valenciana.
- HERNÁNDEZ, M. S. FERRER, P. y CATALÁ, E. (1988): *Arte Rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior, Banco de Alicante Grupo Banco Exterior. Alicante.
- HERNANDO GONZALO, A., (2002): *Arqueología de la Identidad*. Madrid. Akal.
- JOHNSON, A.W. y EARLE, T. (2003): *La Evolución de las sociedades humanas. Desde los grupos cazadores-recolectores al estado agrario*. Ariel Prehistoria. Barcelona.
- JORDÁ CERDA,F.J. (1975): La sociedad del arte levantino. *Papeles del Laboratorio de Arqueología*, L. Aniversario de la Fundación del Laboratorio de Arqueología 1924-1974, 11: 159-184. Valencia.
- KÜHN, H. 1926): Die Malereien de Valltorta Schlucht. IPEK, I: 34-45.
- LÓPEZ MONTALVO, E. (2000): *Los abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora: Análisis interno y composición*. Trabajo de Investigación inédito. Universitat de Valencia.
- MARTÍ OLIVER, B. y JUAN-CABANILLES, J. (1997): Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 10: 215-264.
- MARTÍ OLIVER, B. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988): *El Neolític valencià. Art rupestre y cultura material*. Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de Valencia.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998): Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco. *Arqueología Espacial*, 19-20: 543-561.
- MARTÍNEZ VALLE, R. y VILLAVARDE, V. (Coord.) (2002): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. *Monografías del Instituto de Arte Rupestre*. *Museu de la Valltorta*, nº 1. Valencia.
- MATEO SAURA, M. A. (2001-02): La mujer en la Prehistoria: función social y simbolismo de la mujer en el Arte Levantino. *Kalathos*, 20-21: 7-26. Teruel.
- MOORE, H.L. (1999): Whatever happened to women and men? Gender and other crisis in anthropology. En H. L. Moore (ed.): 151-171.
- PORCAR RIPOLLÉS, (1965): Las pinturas del Racó de Gasparo. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLI: 176.
- RIPOLL PERELLÓ, E., (1970): Noticia sobre l'estudi de les pintures rupestres de La Saltadora. *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XIV, 19-24.
- SEBASTIÁN, A. (1986): *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis doctoral inédita.
- SØRENSEN, 2000, M. L. S., (2000): *Gender archaeology*. Cambridge, Polity Press.
- SORIA, M. y LÓPEZ PALLER, M.G. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura. Patrimonio de la Humanidad*. Arqueología Monografías. E.P.G. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Jaén.
- VICENT, J. M. (1990): El neolític: transformaciones sociales y económicas. En J. Anfruns i E. Llobet (eds.) *El canvi cultural a la prehistòria*. Columna Edicions. Barcelona.
- VILLAVARDE, V. (2005): Las primeras manifestaciones artísticas: el Arte Paleolítico. En: R. Martínez Valle (coord.) *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*:91-115. Generalitat Valenciana.
- VILLAVARDE, V. (2005): Arte mueble en la Cova del Parpalló: una guía para la sistematización y análisis del arte paleolítico. En: R. Martínez Valle (coord.) *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*:117-130. Generalitat Valenciana.

- VILLAVERDE, V. (2005): Arte Levantino: entre la narración y el simbolismo. En: R. Martínez Valle (coord.) Arte rupestre en la Comunidad Valenciana: 197-226. Generalitat Valenciana.
- VILLAVERDE, V. y MARTÍNEZ, R. (2002): Consideraciones finales. En R. Martínez y V. Villaverde (Coor.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Museu de la Valltorta*, nº 1, 191-202.
- VIÑAS, R. (1981): Noticia de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en Albocàsser. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 8: 301-305
- VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Castell. Barcelona.