

Complutum

ISSN: 1131-6993

<https://doi.org/10.5209/cmpl.84152>EDICIONES
COMPLUTENSE

La representación de las mujeres levantinas en el conjunto rupestre de la Roca de los Moros del Cogul (El Cogul, Lleida) desde una perspectiva feminista.

María Cacheda Pérez¹

Recibido: 09/03/22 // Aceptado: 04/10/22

Resumen. La interpretación sobre la representación de las mujeres en el arte rupestre levantino se ha hecho desde una mirada androcéntrica desde los estudiosos del arte levantino de principios del siglo XX y ha pervivido hasta el presente. Concretamente, las mujeres levantinas representadas en las pinturas del Cogul se han interpretado como dependientes de la figura masculina situada cerca de ellas, obviando un posible protagonismo en la escena principal donde ellas podrían ejercer una función política-social relevante. Este artículo trata de revisar las lecturas antiguas y actualizarlas desde la mirada que nos ofrece la Arqueología Feminista con el objetivo de divulgar a través de la educación patrimonial que se lleva a cabo en el Centro de Interpretación de la Roca de los Moros del Cogul, una prehistoria más justa donde las mujeres estaban presentes y eran protagonistas de la construcción histórica.

Palabras clave: Arqueología feminista; arte rupestre; mujeres; educación patrimonial

[en] The representation of Levantine women in the rock art of the Roca dels Moros del Cogul (El Cogul, Lleida) from a feminist perspective

Summary. The interpretation of the representation of women in Levantine rock art has been carried out from an androcentric point of view by scholars of Levantine art at the beginning of the 20th century and has survived to the present day. Specifically, the Levantine women depicted in the Cogul paintings have been interpreted as dependent on the male figure located near them, ignoring a possible leading role in the main scene where they could exercise a relevant political-social function. This article aims to revise the old readings and update them from the perspective offered by Feminist Archaeology with the aim of disseminating, through the heritage education carried out at the Interpretation Centre of the Roca dels Moros del Cogul, a fairer prehistory in which women were present and were protagonists of the historical construction.

Keywords: Feminist archaeology; rock art; women; heritage education

Sumario. 1. Introducción. 2. Objetivos. 3. Metodología. 4. Revisión del relato científico. 4.1. La Roca de los Moros y su contexto histórico. 4.2. La representación de mujeres en el arte levantino. 4.3. Las mujeres del Cogul, nuevas miradas. 5. Una lectura con perspectiva de género. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Cacheda Pérez, M. (2022). La representación de las mujeres levantinas en el conjunto rupestre de la Roca de los Moros del Cogul (El Cogul, Lleida) desde una perspectiva feminista. *Complutum*, 33 (2): 329-346.

¹ Grupo Pastwomen [<https://www.pastwomen.net/>]; Red temática: Mujeres y género en las sociedades prehistóricas y antiguas: de la investigación a la educación. RED2018-102526-T. Correo electrónico: mcacheda@uoc.edu
ORCID: 0000-0003-3614-0104. Centros: Universitat Oberta de Catalunya, Estudios de Artes y Humanidades. Universitat Autònoma de Barcelona, Centre d'Estudis del Patrimoni Arqueològic (CEPARq).

1. Introducción

El conjunto rupestre de arte levantino de la Roca de los Moros, se encuentra a menos de un kilómetro del pequeño pueblo del Cogul, de menos de 200 habitantes, encima de uno de los márgenes del Río Set a 352 metros sobre el nivel del mar. En una escala geográfica mayor el abrigo se sitúa en la comarca lleidatana de Les Garrigues a unos 18 kilómetros de la ciudad de Lleida.

Con la declaración de las pinturas como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1998 y la celebración del centenario de su descubrimiento en 2008 se revitalizó el interés por el Conjunto, que volvió a ser reconocido y recuperó su importancia. El contenido de las pinturas de la Roca es particular y excepcional dentro de la tradición levantina. Estamos ante un conjunto que es el resultado de un proceso gráfico de grabado y pintura, un espacio donde

se han ido acumulando manifestaciones de diferentes tradiciones culturales y que dio lugar a múltiples interpretaciones sobre su funcionalidad y significado (Gallart y Graells 2009; Hernández y Hernández 2013; Iannicelli y Viñas 2015; Viñas *et al.* 2017; Viñas 2020).

En el año 2015 se puso en funcionamiento el Centro de Interpretación de la Roca de los Moros del Cogul, un edificio con una arquitectura integrada en el paisaje de la comarca y que ahora alberga como museografía provisional a falta de una exposición permanente, la exposición temporal que financió el Museu Nacional d'Arqueologia de Catalunya y el Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social (IPHES) en el año 2008 con motivo del centenario del descubrimiento de las pinturas. Este centro también cuenta con una amplia sala integrada para realizar las actividades del programa educativo y otros acontecimientos culturales que se llevan a cabo a lo largo del año (figura 1).



Figura 1. Centro de Interpretación de las Pinturas Rupestres del Cogul. Fotografía de Anna Torres.

El Cogul, situado en una zona periférica alejada de los centros de poder cultural, se convierte en un nuevo punto de mira importante para el arte rupestre levantino con un nuevo contexto de interpretación y diálogo para la educación patrimonial. (Cacheda *et al.* 2017, *et al.* 2020; Cacheda 2021b; Garcés 2015, 2018).

Por este motivo se quiso construir un nuevo relato inclusivo que aplica la perspectiva feminista en arqueología, actualizando la narrativa androcéntrica tradicional, con nuevas miradas

que no se habían tenido en cuenta tras la apertura del Centro, que continuaba explicando el relato sexista que emanaba de la exposición de 2008, expuesta en el interior del edificio. Esta nueva visión sirve para acompañar el discurso de la educación patrimonial, que se adapta a los conocimientos previos del público que visita las pinturas y remueve creencias adquiridas sobre el contexto social en la prehistoria (Cacheda *et al.* 2017; *et al.* 2020; Cacheda 2021a, 2021b).

2. Objetivos

Los objetivos de este estudio son tres y son permeables, ya que el segundo es consecuencia del primero, y el tercero del segundo y el primero.

El primer objetivo sería la revisión crítica del discurso científico androcéntrico que se ha hecho de la escena principal del panel de la roca del Cogul donde aparecen nueve mujeres y un hombre desnudo. Para ello se analizan las publicaciones más relevantes desde el descubrimiento de las pinturas en el año 1908 hasta el siglo XXI.

El segundo, que es consecuencia del primero es aportar a la educación patrimonial que se trabaja en el Centro de Interpretación argumentos para una lectura más amplia e inclusiva que mejore la visita para las personas que se acercan al Cogul introduciendo la perspectiva de género o feminista en las visitas guiadas y actividades a través de la crítica de la ciencia androcéntrica y la crítica al discurso sobre los roles de género en el período prehistórico (Cacheda *et al.* 2017, *et al.* 2020).

Y el tercero, que se da después de la reflexión y aplicación de los otros dos objetivos, es cumplir con la ley española de 2007 para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres en el discurso del centro de interpretación, en la cual se insta a explicar la historia de las mujeres y revisar los discursos y materiales sexistas que se trabajen en instituciones educativas formales e informales. Los museos y centros de interpretación, visitados mayoritariamente por centros educativos y familias con criaturas, son instituciones que promueven el aprendizaje significativo a través de la educación y la divulgación, objetivos estratégicos de su misión y de su función.

Estos tres objetivos quieren reflexionar y aportar diferentes puntos de vista sobre la representación de las nueve mujeres del panel levantino de la Roca de los Moros del Cogul. Ofrecer una mirada más amplia servirá para mantener actualizado el relato de las pinturas que se explica en el Centro de Interpretación y ofrecer un relato inclusivo y que aplica la perspectiva feminista en la práctica educativa patrimonial. Con esta revisión historiográfica las educadoras patrimoniales del Cogul tendrán más posibilidades para garantizar un discurso equitativo y una mediación más democrática hacia las personas que llegan hasta el Cogul para visitar las pinturas.

3. Metodología

Por lo tanto, para conseguir estos objetivos se siguió una metodología concreta. Primero se

analizaron las fuentes históricas que construyen el relato de la escena de las mujeres y después, a través de unos indicadores que buscan aplicar la perspectiva de género en el relato patrimonial, se ofrecen nuevas posibilidades de divulgación del panel para la mediación educativa.

En primer lugar, se hizo un análisis y revisión de los discursos que ha hecho la arqueología prehistórica de la interpretación de la escena principal de la Roca de los Moros. Se revisaron las interpretaciones partiendo del relato clásico y androcéntrico de la danza fálica o danza de la fertilidad (Almagro 1952; Breuil 1908; Viñas 2020) y se incluyeron los postulados aportados por la arqueología feminista, que no se habían tenido en cuenta en la lectura que se hacía en el centro de interpretación (Cacheda *et al.* 2017, *et al.* 2020; Escoriza 2002, 2007; Lillo 2014; Sánchez Romero 2020).

Incluir las aportaciones feministas pasa de entender la representación de las mujeres, primero desde la subordinación al hombre desnudo que aparece representado cerca de ellas, a una lectura más compleja elaborada con más datos científicos sobre la importancia de estas mujeres y su posible protagonismo dentro de la interpretación de la escena global. En definitiva, se presenta un ejemplo de cambio de paradigma, basado en los datos publicados y reinterpretados críticamente.

Esta última visión sobre las mujeres, como las que llevan el peso de lo que allí ocurre, es la que ha obviado el discurso del Centro de Interpretación, conservando el relato sexista basado solamente en parte de la literatura científica actual, todo y que la arqueología feminista ya había comenzado a formar parte en el debate (Escoriza 2002, 2007; Olària 2002).

En segundo lugar, se utilizaron los indicadores para evaluar y construir, en este caso, un relato aplicando la perspectiva de género para la mediación en educación patrimonial en museos y patrimonio histórico-artístico, de la herramienta en coeducación patrimonial elaborada y probada por la autora del artículo (Cacheda, 2022: 6-8). Los indicadores son siete y se fijan en ámbitos que tienen que ver con la presencia de las mujeres, la acción, la independencia, los trabajos femeninos, los roles de género, la experticia y la violencia de género. Su explicación i aplicación más concreta se puede consultar en el artículo de la autora: *Coeducación patrimonial en museos y patrimonio histórico-artístico: una herramienta didáctica para aplicar la perspectiva de género durante la mediación en educación patrimonial* (Cacheda, 2022).

En concreto son:

1. **PRESENCIA:** Se equilibra la presencia de mujeres, hombres y otros grupos silenciados por la historia en el discurso.
2. **ACCIÓN:** Se representa la pluralidad de la sociedad haciendo visibles las acciones de las mujeres, los hombres y otros grupos silenciados por la historia.
3. **INDEPENDENCIA:** Cuando se habla de las mujeres o de otros grupos silenciados por la historia, son objeto de un trato en el que se significan como personas independientes, protagonistas y no auxiliares de la acción de los hombres.
4. **TRABAJOS FEMENINOS:** El mensaje transmite la idea que los trabajos del hogar y los cuidados de las personas dependientes, corresponde a cualquier persona, independientemente de su género y origen.
5. **ROLES DE GÉNERO:** Se muestra una diversidad de roles de género de manera diversa, ni estereotipada ni sexista de las mujeres, hombres o personas de cualquier identidad y orientación sexual.
6. **EXPERTICIA:** Se tiene en cuenta la experiencia de las mujeres o de personas de otros grupos silenciados por la historia, como personas expertas, haciendo visibles sus aportaciones en todos los ámbitos sociales, teniendo en cuenta sus contribuciones a lo largo de la historia.
7. **VIOLENCIA MACHISTA:** Si aparece la violencia machista en el relato his-

tórico del que se habla se denuncia de manera implícita como violación de los derechos humanos.

4. Revisión del relato científico

4.1. La Roca de los Moros y su contexto histórico

En el año 1907 el editor Alberto Martín envió desde Barcelona a todos los municipios catalanes una encuesta donde se pedía la descripción de aspectos destacados de cada población, como por ejemplo la historia, la geografía o los monumentos, con la intención de redactar la Geografía General de Cataluña (figura 2). En el pueblo del Cogul, el sacerdote de entonces, Ramón Huguet i Miró contestó el formulario y en él hizo mención, entre otras cosas, de la existencia de unas pinturas muy antiguas con figuras de bueyes, ciervos y figuras humanas, que había en una roca camino del pueblo de Albagés. De la misma manera, el secretario de este municipio, Columbo Diera Oro contestó la encuesta desde el pueblo de Albagés y también hizo mención a las pinturas rupestres. Estas encuestas, al igual que todas las de la provincia de Lleida, pasaron a manos del geógrafo Ceferí Rocafort, encargado de redactar el volumen dedicado a Lleida, que tuvo conocimiento en aquel momento de la existencia de las pinturas (Gallart y Graells 2009; Hernández y Hernández 2012).

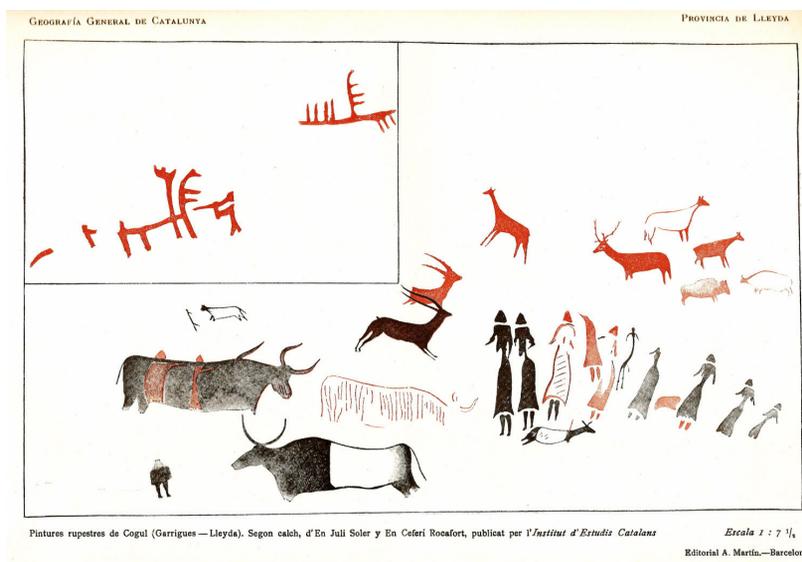


Figura 2. Ilustración de Juli Soler y Ceferí Rocafort.
Fuente: Geografía General de Cataluña de la provincia de Lleida, 1913.

En marzo de 1908, en el número 158 del *Boletín del Centro Excursionista de Cataluña*, se hace eco del descubrimiento científico de las pinturas con un artículo de Ceferí Rocafort, socio del mismo centro, como autor del descubrimiento de las pinturas. En el artículo hace una descripción corta e imprecisa del hallazgo explicando que aparecen rumiantes de diferentes especies: ciervo, antílope y buey, pintadas con seguridad y elegancia, y figuras humanas que le llaman la atención por las formas, por las caderas comprimidas en

relación con las otras partes de los cuerpos, cubiertas hasta la mitad de las piernas y una cabeza con forma cónica y que pertenecen a la protohistoria catalana. Acompaña el artículo con un calco de Juli Soler, socio del Centro Excursionista, que lo acompañaba en el momento del hallazgo (figura 3). En una nota a pie de página de este artículo, Ceferí Rocafort da las gracias al padre Huguet y al señor Diera y a las otras personas que les comunicaron noticias referentes a estas pinturas (Gallart y Graells 2009).



Figura 3. Ceferí Rocafort al lado de la Roca de los Moros en 1908.
Fuente: Centro Excursionista de Cataluña.

El 10 de abril del mismo año, Ceferí Rocafort publica otro artículo en el diario, *La Voz de Cataluña*, donde vuelve a hablar del descubrimiento. Esta vez hace una descripción algo más amplia de las figuras representadas, incluso dice que se adivina la caza de un bisonte negro o rojo muy definido y con líneas seguras, y detalla que se ven las pezuñas y cuernos perfi-

lados. También habla de inscripciones o de un jeroglífico en la parte superior de la roca, parecidas a las inscripciones ibéricas encontradas en otros lugares. Dice que las pinturas fueron hechas en el tiempo de los moros para referirse a su antigüedad y por eso este topónimo se fue afianzando, las pinturas de la Roca de los Moros del Cogul (Viñas *et al.* 1987).

N.º 1928	Lloc Cogul	Autor i data del docc: Fotografia tomada per la comissió de Monumentos
Secció:	Situació:	
Descripció: Situació de la base de les pintures.		
Bibliografia:		Observacions:
Clavé n.º	Dibuix:	Positiu:

Figura 4. Ficha del yacimiento hecha en 1914 por el Instituto de Estudios Catalanes. Fotografía de la autora.

Durante la sesión plenaria de 28 de marzo de 1908 del Instituto de Estudios Catalanes, presidida por Enric Prat de la Riba, se da cuenta del descubrimiento por parte de personas del Centro Excursionista de Cataluña de unas pinturas prehistóricas en el término del Cogul y se llega al acuerdo de destinar 500 pesetas para investigar el yacimiento arqueológico de manos de Lluís M. Vidal, Juli Soler y Ceferí Rocafort (figura 4). En julio de 1908, con el permiso del propietario de los terrenos donde está situada la roca, el Sr. Joan Civit, se construye un muro de piedra seca ante la roca, con una puerta para proteger las pinturas. El propietario también se comprometió a avisar al Centro Excursionista o al Instituto de Estudios Catalanes, si quisiera vender la propiedad y

ejercer el derecho de fadiga que le otorgó en aquel momento, a las dos instituciones (Gallart y Graells 2009).

El artículo publicado en *La Voz de Cataluña* (citado en Gallart y Graells 2009) tuvo relevancia internacional y llegó a manos del abbé Henri Breuil, arqueólogo autodidacta, que se puso en contacto, primero con el Centro Excursionista, y después con el padre Huguet para ir al Cogul a estudiar las pinturas. Breuil hizo una pequeña estancia en septiembre de 1908 y publicó un breve estudio sobre las pinturas en el *Boletín del Centro Excursionista de Cataluña* (figura 5), con un nuevo calco en color de las pinturas hecho por el dibujante Lluís Izquierdo, con muchas más figuras que el calco que había publicado Rocafort con anterioridad (Breuil 1908).

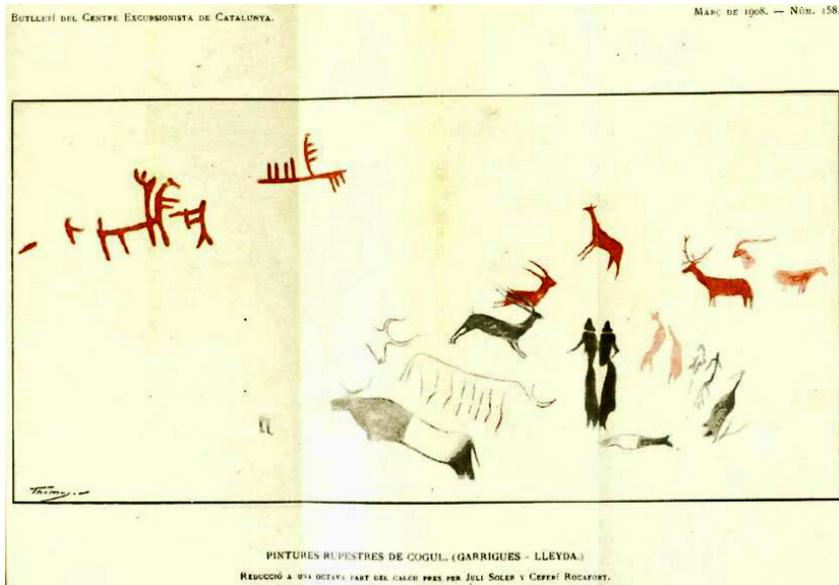


Figura 5. Calco de Breuil (1908) publicado en el Boletín del Centro Excursionista de Lleida. Fuente: Centro Excursionista de Cataluña.

Desde entonces, las pinturas rupestres de la Roca de los Moros del Cogul no dejaron de ser estudiadas por numerosas personas atraídas por las figuras representadas y en especial, de la escena principal donde aparece un grupo de mujeres, dibujadas con mucha calidad y detallismo. El mismo Breuil (1908; Breuil y Cabré 1915), denominó esta escena como “la danza fálica” dando una interpretación androcéntrica sobre un conjunto de mujeres que, para él, bailaban alrededor de un hombre más pequeño y desnudo con un sexo desproporcionado. Breuil le dio todo el protagonismo al hombre, interpretando la escena como una danza de la fertilidad y desgraciadamente, este relato androcéntrico es el que se ha quedado en el ima-

ginario de todas las personas que conocen el Cogul, dado que la imagen está presente en muchos de los libros de texto de la escolarización obligatoria, como ejemplo de pinturas levantinas de la cuenca del Mediterráneo, donde se repite el título de la supuesta danza fálica, y la representación de algunas mujeres acompañadas del hombre desnudo (Cacheda *et al.* 2017; Cacheda 2021a, 2021b).

Esta cavidad fue empleada por diferentes sociedades durante más de 10.000 años como un lugar destacado (Viñas *et al.* 1987, *et al.* 2017, Viñas, 2020). La concepción de las pinturas del Cogul, no concordaba con las grandes pinturas paleolíticas de Francia o las de la cueva de Altamira, descubiertas unos años antes.

Estas eran más pequeñas, constituían escenas y se encontraban en un abrigo iluminado a plena luz del día; además, aparecían representaciones humanas, cazadores y mujeres, muestras de una expresión rupestre insólita en Europa. Se inicia así una dilatada controversia en torno a la filiación cronológica y cultural por estas primeras representaciones rupestres de la prehistoria catalana, referentes de estudio a partir de aquel momento, del arte rupestre nacional e internacional (Cacheda 2021a; Lillo 2014; Viñas *et al.* 1987, *et al.* 2017).

La roca, formada por diferentes conglomerados, orientada al sud-oeste, muestra una

pequeña concavidad (en el extremo superior) de unos tres metros de profundidad que conserva las imágenes pintadas y los signos grabados. Actualmente, las pinturas son difíciles de observar a causa de las deposiciones de cal y las capas de polvo que las cubren, que se han ido acumulando a lo largo de siglos de intemperie.

El panel, según los estudios publicados hasta el año 2020 (Viñas *et al.* 2017; Viñas 2020), está formado por unas 48 unidades pintadas: 41 de tradición levantina, 7 de tradición esquemática; y unos 10 grabados: 3 o 4 levantinos y 6 de filiación incierta. Además, se completa con 256 inscripciones ibéricas y romanas (figura 6)².



Figura 6. Calco hecho en 1986 por la Generalitat de Catalunya. Fuente: Generalitat de Catalunya.

4.2. La representación de mujeres en el arte levantino

Después de repasar la historia de las pinturas del Cogul y entender el contexto histórico y cultural de la interpretación clásica sobre una danza fálica, los estudios sobre arte rupestre y el interés sobre la representación de las mujeres en el período levantino empiezan a surgir. Concretamente, a comienzos del siglo XXI aparecen estudios cualitativos y complejos sobre la representación en cuevas y abrigos de las mujeres levantinas. Son ejemplos importantes los estudios de la investigadora Carmen Olària (2000, 2001), el catálogo de mujeres levantinas de Trinidad Escoriza y sus otras investigaciones sobre el tema (2002, 2003, 2005, 2006, 2007) y el catálogo todavía más completo sobre la representación de las mujeres en el arte rupestre de la investigadora Maria Lillo (2014).

La arqueóloga Carmen Olària publica en el año 2000 *Reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico* (2000) en donde hace una reflexión sobre la representación de las mujeres levantinas y qué tipo de escenas representan. Identifica cinco tipologías de representación de mujeres en el arte levantino: mujeres solitarias, mujeres en parejas, mujeres con animales, mujeres con cestas o bultos, y mujeres recolectoras. Esta tipología la divide en dos tipos de temáticas: una temática relacionada con el mundo mágico-simbólico, en la que incluye a las mujeres emparejadas y a las mujeres relacionadas con un animal. También distingue otra temática donde las mujeres son miembros del grupo so-

² En 2022 se publica por la Generalitat de Catalunya un nuevo calco que se puede consultar en: <https://patrimoni.gencat.cat/ca/monuments/monuments/conjunt-rupestre-de-la-roca-dels-moros-el-cogul/visita-virtual#main-content> [Acceso el 24/09/2022].

cial y hacen tareas aparentemente habituales y domésticas, tareas de mantenimiento, relacionadas con la recolección y que las distinguen de las actividades desarrolladas por los hombres representados mayoritariamente como arqueros en actividad de caza o lucha. Estas actividades de mantenimiento las identifica en las mujeres representadas, por ejemplo, con cestas o bultos, o mujeres con palos cavadores, con una técnica pictórica diferente que las relaciona con los inicios del Neolítico, en donde ya se habían asumido algunos aspectos de la domesticación de algunas especies vegetales. La finalidad de este estudio era identificar a las mujeres de este período y reconocer sus trabajos. Identifica los cuerpos femeninos a través de sus atributos, vestimenta o adornos, y lo que hacen a través de las posturas y contextos específicos relacionados con otras figuras también representadas.

En el año 2002, Trinidad Escoriza publica el libro: *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y Arte Rupestre Levantino del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2002). Se trata de un estudio muy completo sobre la representación de las mujeres levantinas. Escoriza estudia la representación de las mujeres en unos sesenta abrigos y barrancos con arte rupestre levantino y hace una interpretación sobre la división del trabajo por sexos para demostrar que las mujeres en el Neolítico, desde una óptica materialista y feminista, eran un colectivo explotado y que la sociedad de aquella época ya era patriarcal. Este estudio es el primero, de una serie de publicaciones posteriores donde desarrolla la Teoría de la Producción de la Vida Social (Escoriza 2007) o de la Prehistoria del Poder o la Prehistoria de la Relación diferenciada por sexos (Escoriza y Sanahuja 2005). La Prehistoria del Poder se refiere a todo lo que tiene que ver con la guerra, la jerarquización, la centralización política, el control de la naturaleza, el desarrollo tecnológico y el poder económico (tareas más importantes para el pensamiento patriarcal), dejando la vida cotidiana al margen, excepto el abastecimiento de alimentos y fabricación de herramientas. Y la Prehistoria de la Relación, que tiene que ver con la vida de las mujeres y los hombres, con sus necesidades corporales, materiales, psicológicas, afectivas, las actividades de la vida cotidiana, que son las que no se han explicado (Castro y Escoriza 2014; Escoriza y Sanahuja 2005; Escoriza 2006; Escoriza y Castro 2009; Piqué y Escoriza 2011).

Para Escoriza el arte levantino nos permite redimensionar socialmente las imágenes, ya sea de hombres, de mujeres, de los animales o de los objetos representados, y proporciona información sobre la división sexual del trabajo y de dos categorías que se pueden identificar sobre tipos de trabajos: los económicos y los político-ideológicos. La producción de cuerpos o reproducción biológica, que requiere tiempo y energía es un trabajo socialmente necesario gracias al cual continúa la vida y que para ella pertenece a la categoría de trabajo económico. Si no hay vida, el resto de producciones no tienen sentido ni finalidad (Escoriza 2002, 2006).

En las escenas levantinas se observa que el grupo de las mujeres trabaja globalmente más tiempo que el de los hombres y, en cambio, el beneficio social es similar para hombres y mujeres, mostrando aparentemente una situación no igualitaria. Las mujeres se representan llevando a cabo un abanico de trabajos económicos: desbroce, limpieza de campos con palos, recolección, siembra, pastoreo, transporte de objetos y participación en vareos de caza. También se representa la reproducción y cuidados de las criaturas, actividades económicas que requieren de tiempo y esfuerzo físico. Las mujeres participan de todos los trabajos incluidos en su Teoría de la Producción de la Vida Social. Afirma que las mujeres, son las mayores contribuidoras en la producción y mantenimiento de la vida social, en general, y que los hombres representados en trabajos económicos: caza y pastoreo, hacen una contribución económica menor, por ser actividades más puntuales.

Además de estos trabajos económicos, identifica la representación de los trabajos político-simbólicos que serían las actividades de relación entre mujeres, y las actividades relacionadas con la violencia, la guerra y la muerte. Las actividades de relación entre mujeres, son escenas entre dos o más mujeres reunidas relacionándose entre ellas, también con individuos infantiles, sin objetos materiales y sin hacer ninguna actividad relacionada con las económicas. Estas actividades nos hablan sobre las mujeres, ellas mismas, de su entorno más inmediato, de los lugares sociales donde establecen vínculos entre ellas.

En el catálogo de las mujeres del arte levantino que presenta Escoriza (2002), a partir de sesenta yacimientos con arte rupestre, las identifica físicamente por los pechos, y pecho

y falda, como identificadores objetivos. También las identifica solo con faldas, como identificador subjetivo, dado que ella no identifica ninguna figura femenina con arco y flechas y falda, o arco y flechas y pechos. Las figuras masculinas las identifica por sus atributos sexuales, el pene, pene y arcos y flechas, y arcos y flechas solos, como identificador subjetivo, dado que no encuentra ninguna figura femenina que se pueda identificar objetivamente con arco y flechas. Las figuras indeterminadas no las analiza y otras figuras, que diferentes estudios identifican como mujeres tampoco, puesto que, como formas indirectas de identificador sexual, únicamente utiliza las faldas y el arco y flechas, buscando según su criterio, la objetividad más absoluta.

En 2014 Maria Lillo defiende la tesis: *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica* (2014), donde actualiza el inventario de representaciones femeninas levantinas y sus niveles de representatividad comparados con la figura masculina y representaciones de indeterminados sexuales. Se trata del catálogo más completo publicado hasta el momento y un catálogo único, donde Lillo identifica las mujeres representadas con el 9% del total de figuras humanas, representadas en setenta y dos abrigos analizados entre Aragón, Cataluña, País Valenciano, Castilla la Mancha, Región de Murcia y Andalucía. En estos lugares identificó la representación de 188 figuras de mujeres.

Para ella la representación del cuerpo de las figuras es el elemento más importante para identificar si es una figura masculina o una figura femenina, siempre que se representen los órganos sexuales: pene o pechos. La indumentaria puede pertenecer a un sexo o a otro, a veces aparecen asociadas a los órganos sexuales, por ejemplo, el binomio falda – pechos para las mujeres es muy característico, hecho que hace que, cuando la falda aparece sin atributos sexuales, la figura la acaba identificando con una mujer, igual que Escoriza. La asociación de adornos del cuerpo o peinados es más compleja, pero su identificación y estudio, también ayuda a esta autora, a identificar la imagen femenina dentro del arte levantino, a diferencia con Escoriza, que su atribución sexual hacia las figuras es más rigurosa.

Lillo, para determinar si las figuras son femeninas usa indicadores objetivos y subjetivos. El único factor determinante para una

adscripción directa es la representación de los pechos. Otros factores relativos en los cuales se basa es la vestimenta: las faldas, dado que a veces se asocian con pechos representados, o el aspecto y el atuendo personal de las figuras femeninas.

La mayoría de las figuras que identifica llevan faldas de diferentes características, largas, cortas, rectas, acampanadas, triangulares o globulares, documentadas en 133 de los casos. Esta investigadora también identifica otras vestimentas menos habituales, como por ejemplo trajes (en 5 de los casos), pantalones (presentes en 8 figuras con pechos) y ponchos o chaquetas cortas (en 7 representaciones).

Otro indicador subjetivo en el que se fija son los peinados: la media melena es el peinado más frecuente y el cabello recogido es presente en solo 31 de los 188 casos. En 9 figuras también hay un tipo de apéndices que sobresalen de la cabeza, acompañando a los peinados. Otro factor subjetivo son los adornos corporales que se asocian a cintas en los brazos y brazaletes, detectados con claridad en 25 figuras.

En 11 ocasiones, las figuras femeninas aparecen con bolsas destinadas al transporte de elementos diversos.

El objetivo de Lillo era ampliar el catálogo de mujeres (figuras de sexo femenino) representadas en el arte levantino que ya había comenzado Escoriza (2002) limitándose a identificar y caracterizar la imagen femenina en el arte levantino, y también, hacer visibles las tareas de mantenimiento en manos de las mujeres, con la intención de evidenciar el ocultamiento del colectivo femenino y sus trabajos en el relato de los discursos científicos sobre la prehistoria, y reconocer su papel social activo dentro de las sociedades del pasado.

4.3. Las mujeres del Cogul, nuevas miradas

En 2017, varios investigadores (Viñas *et al.* 2017) publican una propuesta secuencial del conjunto rupestre del Cogul con un inventario detallado de las figuras representadas. El panel del Cogul estaría formado por unas 48 unidades pintadas: 41 de tradición levantina, 7 de tradición esquemática; y unos 10 grabados: 3 o 4 levantinos y 6 de filiación incierta. Además, se completa con 256 inscripciones ibéricas y romanas.

Según este estudio las pinturas estarían hechas en siete etapas cronológicas, una atribuida

al Epipaleolítico de hace unos 9.000 años caracterizada por grabados de trazo fino, a continuación cuatro etapas plenamente levantinas (donde se enmarcaría la escena de las mujeres y el hombre) entre el Epipaleolítico y el Neolítico, otra etapa de tipo esquemático entre el Neolítico y el Bronce y una última etapa que cerraría el ciclo de las manifestaciones rupes- tres con las inscripciones griegas y latinas del periodo histórico.

El grupo más significativo de estas pinturas es el grupo de mujeres representadas junto a una figura más pequeña y enjuta de un hombre representado con un pene desproporcionado a su cuerpo (figura 7). Los primeros investigadores a principios del siglo XX interpretaron esta escena como una danza fálica o de la fertilidad en donde un grupo de mujeres bailaban o se situaban alrededor del hombre. Los diversos estudios posteriores se decantaron por una escena secuencial donde las mujeres se habían representado por parejas en diferentes momen-

tos históricos y con posturas en escaso movimiento, acercándose a la interpretación de un lugar sagrado o ceremonial, frecuentado por personas en diferentes etapas históricas (Viñas *et al.* 2017; Viñas 2020). Estas parejas de mujeres aumentarían a 5 o 6, y las unidades vendrían a sumar 11 o 12, aunque solo se ven con claridad 9 mujeres. En definitiva, esta correlación de figuras femeninas se entiende como el resultado de la acumulación de parejas de mujeres. Además, a los pies de una de las parejas se ve una cierva y otro cuadrúpedo indeterminado entre otra pareja, que refuerzan para algunas personas la teoría de una escena de carácter ceremonial sobre la fertilidad (Olària 2001; Viñas *et al.* 2016, *et al.* 2017; Viñas 2020). Otras lecturas, en cambio, apuestan por una escena de mujeres que caminan tranquilamente, no se representan alrededor de la figura masculina, y se socializan, incluso algunas cogidas del brazo en una escena política-social de mujeres (Escoriza 2002; Lillo 2014).



Figura 7. Versión del calco de 1986 de la Roca de los Moros elaborado en 2008 para la exposición del centenario del descubrimiento de las pinturas. Fuente: Generalitat de Catalunya.

A continuación, se repasan con más detalle las diferentes lecturas sobre las mujeres del Cogul, que se extraen de diferentes investigaciones.

María Lillo (2014) identifica 9 mujeres claramente representadas (figura 8) y las describe exhaustivamente de izquierda a derecha según la escena que se ve en el panel principal, donde

se representan estas mujeres, con unas medidas que oscilan entre los 28 y los 13,5 cm de longitud. Esta identificación la resuelve después del estudio de los diferentes calcos hechos en el Cogul por diferentes personas investigadoras, y para ella el calco más preciso y en el que se fija es el realizado por la Generalitat de Catalunya en 1985 (Viñas *et al.* 1987).

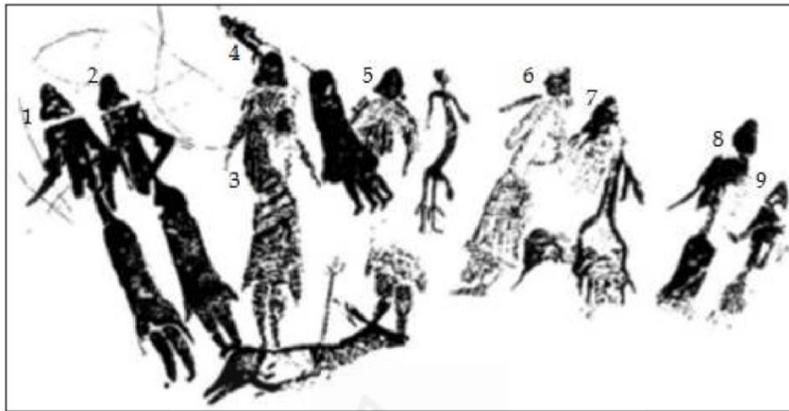


Figura 8. Detalle del estudio para el calco de la Roca de los Moros elaborado en 1986. Fotografía extraída de Lillo (2014).

Lillo hace una interpretación final de toda la escena donde explica que el indicador de figura femenina está marcado por las faldas como elemento adscrito al sexo femenino. También dice que las protuberancias del tórax pueden ser pechos, aunque ella descarta esta teoría clásica, ya que la medida y como cuelgan hasta las caderas, le permite plantear otras teorías, como por ejemplo que sean bolsas o collares, o algún tipo de prenda de vestir como por ejemplo ponchos o capas. Ella descarta la lectura de la danza fálica debido a la acumulación de motivos en diferentes momentos pictóricos. Explica que la autora Amparo Sebastian en 1992-1993 (citada en Lillo 2014) matiza esta interpretación expresando que, a pesar de esta diacronía, ve elementos que corroboran la intención de querer representar una danza como por ejemplo la presencia y la actitud de las figuras, el estilismo, la forma, la medida, el traje o el peinado, pero no una danza ritual, puesto que según Sebastian, esta interpretación se da al asociarse al hombre desnudo, pintado, según Lillo, a posteriori. Entonces, para Sebastian la danza tiene un significado diferente, sería una danza de mujeres que adquiere un carácter ritual a posteriori, con la introducción de la figura del hombre. Ana Alonso y Alexandre Grimal (2007), teniendo en cuenta esta nueva figura del hombre desnudo, interpretan que podría ser una escena de carácter sexual y no una danza por falta de evidencias, pero sería una intencionalidad también posterior, cuando aparece la representación del hombre. La primera intención interpretativa entonces, para Sebastian, Alonso y Grimal, sería otra.

Carmen Olària (2000), dentro de las temáticas que propone para clasificar el arte levantino, se fija en las representaciones de mujeres

con animales. Hace una lectura conjunta de toda la escena incluyendo la cierva debajo de las mujeres y el buey de la izquierda de la escena principal y piensa que las mujeres podrían estar caminando en tono procesional alrededor de esta cierva con la barriga destacada, representada vacía de color, y el hombre simbolizar la fuerza que fecunda necesaria para la reproducción. El personaje masculino le otorga simbolismo a la escena y la interpreta como escena sobre la fertilidad por varios elementos: mujeres en parejas caminando en actitud procesional alrededor de una cierva con el vientre destacado que se puede asimilar a que está embarazada. Piensa que las mujeres la rodean y que el simbolismo recae en el poder de crear vida de las mujeres y los animales hembras, donde en el vientre de la cierva se producirá una nueva vida.

Olària se basa en el simbolismo de la escena, donde el poder mítico de creación de la mujer y de los animales hembras tiene que ver con la importancia de la creación de la vida, que para las comunidades primitivas sin conocimientos científicos, es un poder sobrenatural divinizado y asimilado a los ciclos de la naturaleza y mantiene el número de personas del grupo necesario para realizar las actividades que permiten la supervivencia. La fertilidad animal también. En ambos casos la fertilidad es un valor trascendental para continuar viviendo y para esta escena (Olària 2001).

Miguel Ángel Mateo Saura (2003), expone que se trata de una escena relacionada con la fecundidad por la presencia del hombre, alrededor del cual, parece que se disponen el resto de motivos. Para él, la composición no es monolítica y está pintada en diferentes momentos debido a que las figuras no cumplen un

orden interno que les dé una unidad compositiva y estuvieron pintadas allí donde quedaba un espacio vacío para pintarlas. Esto explica que algunas parejas de mujeres rompan el eje vertical que tienen otras, y también la supuesta pareja de mujeres donde solo se ve una de ellas con cuatro piernas. Para él la dualidad mujeres – hombres podría representar un ritual de renovación periódica y cíclica del universo relacionado con la fertilidad donde los animales representados tendrían también, un significado simbólico relacionado con el chamanismo. Mateo se basa en datos etnográficos para teorizar sobre este tipo de escenas.

Trinidad Escoriza en publicaciones individuales y compartidas (Escoriza 2002, 2006; Escoriza *et al.* 2015) descarta interpretaciones simbólicas y dice apelar a la objetividad reconociendo el hecho de que hay un grupo de mujeres que se relacionan representando una actividad política – social entre ellas donde la figura del hombre no es importante. Las mujeres del Cogul no están en posición de danza y además la mayoría dan la espalda al personaje masculino mostrándose ajenas al exhibicionismo masculino. Concretamente, para ella, estas mujeres forman una o varias escenas (para ella se pintaron en diferentes momentos cronológicos) al margen del hombre, independientemente si se ha representado antes o después, manteniendo una relación de exclusividad y autonomía entre ellas mismas (Escoriza 2002: 78).

Maria Lillo (2014), apunta a una lectura de representación de mujeres por parejas diacrónica que permite una lectura final global. Para ella solo una figura no tiene pareja y se diferencia claramente de las otras 8 figuras (ver figura 8). Las otras 8 tienen pareja, están derechas y de perfil mirando hacia la izquierda. Todas tienen el mismo peinado y la manera de vestirse es muy similar. Ella no ve ningún elemento que represente una danza, ya que las mujeres no representan movimiento ni en las manos ni en los pies, dado que se representan rectas y una junto a la otra. Considera que es una escena de temática social que representaría un acto cotidiano como por ejemplo una caminata tranquila de estas mujeres hablando e incluso algunas cogidas del brazo con un gesto íntimo. Lillo también piensa que el hecho de incluir el hombre a posteriori, más pequeño y ocupando un espacio secundario en medio de algunas figuras femeninas, se hizo con una intención clara: masculinizar una escena importante pro-

tagonizada por mujeres para dejar constancia de una presencia masculina en medio de todas ellas. No ve ningún ritual, puesto que introducir el hombre a posteriori hace que no tenga ninguna relación con las mujeres. Tampoco relaciona a las mujeres con los animales, puesto que a priori, para ella no hay ningún elemento que ilustre esta relación.

El estudio del conjunto de Ramón Viñas en publicaciones individuales y colectivas (Viñas *et al.* 1987, *et al.* 2017; Viñas 2020) hace una lectura en donde un grupo de mujeres, el hombre y algunos animales ocupan un espacio destacado que sobresale de la roca. Un espacio de setenta centímetros a la derecha del mural. Las parejas serían unas cinco o seis y las participantes sumarían once o doce, aunque con claridad solo se perciben nueve figuras femeninas. Las figuras, para Viñas, son muy estilizadas y se caracterizan por tener cabezas de forma triangular como si llevaran algún tipo de diadema o peinado, cuerpo delgado que se amplía cuando llegamos al tórax, brazos rectos o doblados, piernas largas con caderas marcadas, pies pequeños y algunos detalles en los dedos. Llevan faldas largas ceñidas en las caderas en modo de campana y con picos a los lados que les cubren las piernas hasta debajo de las rodillas. Llevan brazaletes, cintas o pulseras en los codos y collares o bolsas en el torso. Muchas investigaciones sobre el arte levantino hablan de pechos, pero él se decanta por collares o bolsas ceremoniales, ya que, en otras pinturas rupestres, las mujeres aparecen con pechos pequeños o sin ellos. En este discurso coincide con Lillo.

Los cuerpos estilizados y con los detalles cuidados, se confrontan a la figura del hombre, más pequeña, muy delgada y que solo destaca por la desproporción de su pene. Como detalles lleva unas cintas o plumas que le cuelgan de las rodillas. Para Viñas, la representación es intencionada con el fin de destacar sus atributos sexuales. El personaje masculino, de color negro, está orientado hacia nuestra derecha y preside la escena junto a las mujeres por su posición en medio de ellas, según su teoría.

Si nos fijamos de nuevo en la figura 8 del artículo, para este investigador el hombre y la primera pareja de mujeres de su derecha serían las primeras figuras pintadas, de color marrón rojizo y otro repinte en color blanco. Después se añade la pareja situada a la izquierda del hombre de color marrón rojizo con detalles repintados en negro, seguidas de las otras dos

parejas de color negro situadas en ambos extremos de la escena. Finalmente, se pinta la figura roja a la que se le ven cuatro piernas que, para Viñas, sería otra pareja que no se ve bien, con repintado posiblemente de color blanco.

La composición de la escena se complementa con algunos animales y restos de cuadrúpedos, destacando la cierva orientada hacia la derecha situada a los pies de la segunda pareja de mujeres, empezando por la izquierda. De anatomía realista y de color negro, tiene vacía la parte central del cuerpo como el toro de grandes dimensiones debajo del panel. La cierva, aparentemente en posición de movimiento, tiene una línea roja dibujada en el lomo con otras manchas rojizas que podrían indicar un animal muerto o sacrificado a manera de ofrenda.

La interpretación de Viñas es muy diferente a la de Lillo y Escoriza. Para Viñas, la supuesta danza también es el resultado de parejas de mujeres pintadas en diferentes momentos, pero alrededor de la figura del hombre que se representaría primero según su criterio, con la primera pareja de mujeres de su derecha. Se trata de una lectura androcéntrica, donde el hombre lleva el peso de la escena, aunque sea más pequeño y escuálido comparado con las otras figuras. Viñas le da importancia a la medida del pene y también a los animales para hablar de un ritual o ceremonia de la fertilidad. Para él, el hombre, la cierva y el otro cuadrúpedo representado entre la siguiente pareja de mujeres, parecen indicar una escena de carácter ceremonial que tiene que ver con la fecundidad, acercándose a la interpretación de Olària. Viñas establece con su interpretación una secuencia en 7 momentos cronológicos situando en etapas levantinas la escena de las mujeres. Concretamente, se corresponderían a las etapas 2, 3, 4 y 5, teniendo en cuenta el momento de representación de los motivos. En la etapa 2, primera etapa levantina, aparece el hombre y las dos mujeres que tiene a la derecha mirando de frente el panel. En las siguientes etapas se representarían el resto de mujeres y animales levantinos (Viñas *et al.* 2017).

Ramón Viñas introduce una propuesta cronológica de la secuencia en la que el hombre sería la primera figura representada junto a la pareja de mujeres de su derecha. Pero es difícil garantizarlo, ya que serían necesarios más datos, como por ejemplo una datación absoluta con carbono 14, que es posible que no se pueda

realizar o no sea determinante. Por lo tanto, la argumentación arqueológica es fundamental, y quizá no definitiva, sería necesario profundizar más en este hecho.

En esta propuesta publicada en 2017 (Viñas *et al.* 2017) y refrendada en 2020 i la web antes mencionada, donde se explica el calco de 2022 (Viñas, 2020), no se tiene en cuenta el estudio estilístico cualitativo de la tesis doctoral de Maria Lillo (2014), donde después de la descripción cuidadosa, precisamente fijándose en el calco del año 1986, la arqueóloga concluye, basándose también en otros estudios de las representaciones del Cogul y de la representación de las mujeres en el arte levantino, que el hombre no se asemeja estilísticamente a las mujeres y afirma que fue pintado a posteriori, formando ellas una escena de la vida cotidiana que no tiene nada que ver con una danza, ni con una escena ritual dedicada a la fecundidad. Hay que recordar que Trinidad Escoriza (2002), en su catálogo de mujeres levantinas también hacía esta misma lectura.

Ramón Viñas tampoco tiene en cuenta otras investigaciones en arqueología feminista (en su contribución científica no las contempla), donde las interpretaciones se hacen con base al estudio de las escenas temáticas del arte levantino y su representación más objetiva de mujeres y contextos. La interpretación de Viñas a través de una supuesta secuencia cronológica sin dataciones absolutas u otros estudios más determinantes, donde para él, el hombre es el primero y las mujeres se representan a su alrededor, a pesar de no mirarlo claramente y estar situado en una zona forzada entre las mujeres, es una interpretación androcéntrica, donde para él, el protagonismo de la escena, simbólica y sobre la fecundidad, sería el hombre y su pene desproporcionado.

En lo que sí coinciden todas las personas que se han acercado al estudio del Cogul es en el hecho de que la escena no corresponde en un momento cultural en concreto. Se trata de un proceso de grabados y pinturas donde se van acumulando representaciones de diferentes épocas. Lo que no sabemos es si se quería representar un lugar sagrado de culto relacionado con la naturaleza y la fecundidad en donde el hombre es el protagonista (Mateo 2003; Olària 2000; Viñas *et al.* 2017; Viñas 2020), o una escena política – social sobre la vida cotidiana en comunidad de las mujeres donde el papel de la figura masculina no se

valora por ser introducida a posteriori (Escoriza 2002; Lillo 2014).

Teniendo en cuenta los catálogos y estudios de Lillo o Escoriza, donde las razones interpretativas son menos subjetivas y se basan sobre todo en el estudio estilístico y de tipologías de escenas representadas en el contexto levantino general, la escena de las mujeres podría representar una escena colectiva donde las mujeres se reúnen para hablar y tomar decisiones o compartir ideas y opiniones, sobre su vida diaria en sociedad. El hombre, estilísticamente diferente y de medida mucho más pequeña, se añadiría a posteriori en un sitio marginal con la intención de masculinizar la escena dándole protagonismo a un pene desproporcionado y buscando un lugar estratégicamente cerca de las mujeres donde había un pequeño espacio. Las mujeres poderosas, por estilismo, composición y medidas, están situadas en un espacio privilegiado de la roca, conformando una posible escena de sororidad. La introducción del hombre puede cambiar el significado de la escena global, pero las mujeres estaban antes representando otro momento diferente siguiendo el mismo patrón de diseño, una pareja detrás de la otra.

Teniendo en cuenta estos resultados es necesario introducir también esta nueva mirada en la divulgación a través de la educación patrimonial, primero, y en la futura musealización del centro en su momento.

5. Una lectura con perspectiva de género

Teniendo en cuenta la crítica al relato androcéntrico y todas las lecturas que se han explicado sobre el posible papel de las mujeres representadas en el Cogul, se puede hacer una nueva lectura de lo que sucede en la escena y en la prehistoria, introduciendo la reflexión con perspectiva de género de los indicadores mencionados en el apartado de metodología y, de esta manera, explicar una historia inclusiva donde las mujeres son importantes y no están sujetas a la representación masculina. Se trata de reforzar el papel relevante de las mujeres en la construcción de la historia y de esta manera crear nuevos referentes de los que no se había hablado.

1. PRESENCIA: Se equilibra la presencia de mujeres ofreciendo a la persona espectadora todas las lecturas aporta-

das en este estudio, no solo la lectura de la danza fálica o el ritual de la fertilidad. La presencia del personaje masculino pasa a un segundo plano, ya que las mujeres pueden representar otro tipo de funciones.

2. ACCIÓN: En la nueva mirada las mujeres, muy elegantes, pueden representar una escena política – social en la que se dirigen a alguna parte para tomar decisiones, o puede ser una escena de sororidad donde ellas, de dos en dos y cogidas del brazo, buscan un lugar para compartir y hablar de su vida íntima o de su vida en la comunidad.
3. INDEPENDENCIA: Se puede explicar que las mujeres levantinas del Cogul estilísticamente y por donde están situadas, en una parte prominente e importante de la roca, son las protagonistas de esta escena. El hombre no se sitúa en el centro de ellas, sino en un sitio apartado, es más pequeño y estilísticamente más pobre. Esto nos indica que las mujeres pueden estar representando una escena independiente de la figura masculina y ellas tendrían un papel destacado y estratégico.
4. TRABAJOS FEMENINOS: También se pueden introducir todos los trabajos que las mujeres levantinas desarrollaban en su día a día. Para ello, los catálogos de Lillo (2014) o Escoriza (2002) son un referente en donde podemos observar que las mujeres representadas en el arte levantino hacían trabajos económicos y político-simbólicos. Trabajos como el desbroce, la limpieza de los campos con palos, recolección, siembra, pastoreo, transporte de objetos y participación en batidas de caza, además de la reproducción y cuidado de las criaturas.
5. ROLES DE GÉNERO: Esta visión más amplia, desde diferentes puntos de vista de la prehistoria, muestra una diversidad de roles de género de manera diversa y no estereotipada ni sexista sobre las mujeres.
6. EXPERTICIA: Ahora las mujeres son expertas y se hacen visibles sus aportaciones en todos los ámbitos sociales, económicos y político – simbólicos, teniendo en cuenta de manera positiva y necesaria sus contribuciones a lo largo de la historia.

7. **VIOLENCIA MACHISTA:** La violencia machista aparece en el antiguo relato proponiendo unas mujeres subordinadas al hombre con una función reproductora. Se reconoce el sesgo androcéntrico y sexista que se ofrecía sobre el papel de las mujeres del Cogul y se pone en valor su trabajo dentro de las sociedades prehistóricas. La lectura patriarcal sobre los trabajos de las mujeres en la prehistoria ha generado una visión de los trabajos actuales realizados por las mujeres que no se corresponde a la realidad, puesto que las mujeres hacen trabajos relacionados con el ámbito doméstico y otros fuera de la unidad doméstica que se han invisibilizado y desvalorizado. Esta construcción interesada sobre la contribución social de las mujeres en la historia, y que repercute negativamente en la construcción social todavía hoy en día, se tiene que dar a conocer a todas las personas que visiten las pinturas del Cogul. Ofrecer estas alternativas al relato patrimonial por las educadoras del centro, es imprescindible para mejorar la vida de las personas transformando la visión implícita androcéntrica sobre las sociedades prehistóricas.

6. Conclusiones

Con la revisión de la bibliografía científica relacionada con la representación de las mujeres levantinas y las mujeres del Cogul se cumple el objetivo de desenmascarar un relato arraigado androcéntrico y se proponen otras posibilidades de lecturas no sexistas, más inclusivas e igualitarias, para acompañar al relato clásico, ofreciendo una crítica constructiva. Estas lecturas contribuirán al trabajo en educación patrimonial que se realiza en el centro de interpretación con las personas que lo visitan, y a la vez, contribuirá a la lucha contra la violencia machista cumpliendo con las demandas de la ley de 2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

La interpretación histórica tradicional ha ocultado la historia de las mujeres y desvalorizado su identidad y trabajos ocultando que las mujeres se pudieran encargar de tareas política – sociales y de poder, como podría ser la escena del Cogul. Las interpretaciones sobre

las mujeres han sido relacionadas con el mito (asociando a la mujer con su cuerpo) o con la fertilidad (asociando a la mujer como madre), inhabilitándolas en la toma de decisiones históricas, en las construcciones de unas comunidades que ya desarrollaban una complejidad económica importante, como podían ser los grupos levantinos de la cuenca mediterránea.

La introducción de la arqueología feminista entre los años 80 – 90 del siglo XX desde los países escandinavos a EEUU, Inglaterra, Australia y después el resto de Europa (Bertelsen *et al.* 1987; Gero y Conkey 1991; Conkey y Gero 1997; Gilchrist 1999; Colomer *et al.* 1999; González Marcén 2000; González Marcén y Picazo Gurina 2005; Sánchez Romero ed. 2005, ed. 2007, 2009, 2018, 2019), ha puesto de relevancia este sesgo de género que ocultaba a las mujeres y su protagonismo en la construcción del pasado, y lo ha hecho situando la mirada desde otro punto de vista e introduciendo nuevas preguntas a la cultura material que se conserva.

La arqueología feminista visibiliza la cotidianidad y las actividades de las mujeres, trabajos estructurales para la supervivencia de la especie que no se habían tenido en consideración y que en este caso las podemos rastrear en el arte rupestre levantino. Incorporar en los estudios prehistóricos otras categorías de género, como por ejemplo a las mujeres, hace que la realidad histórica sea más completa y real. Para Marga Sánchez Romero, las mujeres han sido ocultadas en su aportación económica y productiva, negadas en sus conocimientos y experiencias, y relegadas a posiciones secundarias en la organización social prehistórica, naturalizando comportamientos, y justificando conductas que han mantenido y reproducido esta desigualdad (Sánchez Romero 2007).

El punto de vista feminista en arqueología hace visible como mínimo al otro 50% de la población y propone maneras diferentes de entender a los grupos humanos destacando la valía de los vínculos y la conexión social cuestionando los modelos tradicionales atribuidos culturalmente al género. En el caso del Cogul con esta nueva mirada en el relato patrimonial se aportan referentes propios para las niñas y las mujeres que visitan las pinturas, rompiendo con la invisibilización y el sometimiento deconstruyendo los discursos patrimoniales sexistas, para que puedan integrar que ellas también participaron de forma estratégica en la historia y que también eran protagonistas.

7. Bibliografía

- Almagro Basch, M. (1952). El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida). *Instituto de Estudios Ilerdenses*, Lérida.
- Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A. (2007). *L'Art Rupestre del Cogul, primeres imatges humanes de Catalunya*. Pagès editors, SL.
- Bertelsen, R.; Lillehammer, A.; Næss, J. R. (eds.) (1987): *Were they all men? An examination of sex roles in prehistoric society*. Arkeologist museum i Stavenger, Stavenger.
- Breuil, H. (1908). Les Pintures quaternaires de la Roca del Cogul. *Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda*, 10: 10-16.
- Breuil, H. y Cabré, J. (1909). Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre. *L'Anthropologie*, 20.
- Cabré, J. (1915). *El Arte Rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria Nº1.
- Cacheda Pérez, M. (2022). Coeducación patrimonial en museos y patrimonio histórico-artístico: una herramienta didáctica para aplicar la perspectiva de género durante la mediación en educación patrimonial. *Didáctica de las Ciencias Sociales y Experimentales*, 42: 3-20. [URL: <https://ojs.uv.es/index.php/dces/article/view/21715>] [Acceso el 24/09/2022]
- Cacheda Pérez, M. (2021a). *Coeducació patrimonial en arqueologia prehistòrica: model i aplicació en els casos de la Roca dels Moros del Cogul (Les Garrigues, Lleida) i el Museu d'Art Precolombí i Indígena (Montevideo)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. [URL: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/673212#page=1>] [Acceso el 09/03/2022]
- Cacheda Pérez, M. (2021b). Coeducación patrimonial en arqueología prehistórica: una herramienta para aplicar la perspectiva de género a la divulgación de la Prehistoria. *CLIO History and History teaching, monográfico "Participación ciudadana y enseñanza de la historia"*, 47: 204-251. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_clio/clio.2021475457
- Cacheda Pérez, M.; Torres, A i López, C. (2020). La acción educativa del Conjunto Rupestre de la Roca de los Moros de la zona rural del Cogul (Les Garrigues, Lleida, Cataluña): identidad, coeducación e inclusión educativa. *VI congreso internacional de socialización del patrimonio en el medio rural. La Descomunial, Revista Iberoamericana de Patrimonio y Comunidad*: 200 – 214. [URL: https://ladescommunal.org/ficheros/archivos/2020_04/completo-sopa18-actas.pdf] [Acceso el 09/03/2022]
- Cacheda, M, López, C. y Torres, A. (2017). El programa educatiu del Conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, Lleida): identitat, coeducació i competències per a la inclusió educativa. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 18: 131-144. [URL: <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/338107/428982>] [Acceso el 09/03/2022]
- Castro Martínez, P. V. y Escoriza Mateu, T. (2014). Por una arqueología social, contra las manipulaciones convenientes. *Revista Arkeogazte*, 4: 25-42. [URL: https://www.academia.edu/9464354/Por_una_Arqueolog%C3%ADa_Social_contra_las_manipulaciones_convenientes] [Acceso el 07/03/2022]
- Colomer, L.; González Marcén, P.; Montón, S. y Picazo, M. (eds.). 1999. *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Icaria Editorial. Barcelona.
- Conkey, M. y Gero, J. (1997): Programme to Practice: Gender and Feminism in Archaeology. *Annual Review of Anthropology*, 26: 411-38.
- Escoriza Mateu, T. (2002), *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y Arte Rupestre Levantino en el Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*. BAR Internacional Series 1082. British Archaeological Reports.
- Escoriza Mateu, T. (2005). Producción y Trabajo Femenino en las Representaciones Rupestres Levantinas. *Actas del III del Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*. Universidad de Cantabria: 729-738.
- Escoriza Mateu, T. (2006). Mujeres, vida social y violencia. Política e ideología en el arte rupestre levantino. *CYPSELA*, 16: 19-36. [URL: <file:///D:/77008345K/Downloads/138891-Text%20de%20l'article-189925-1-10-20090919.pdf>] [Acceso el 07/03/2022]
- Escoriza Mateu, T. (2007). Desde una propuesta arqueológica feminista y materialista. *Complutum*, 18: 201-208. [URL: [file:///D:/77008345K/Downloads/30532-Texto%20del%20art%C3%ADculo-30551-1-10-20110608%20\(1\).PDF](file:///D:/77008345K/Downloads/30532-Texto%20del%20art%C3%ADculo-30551-1-10-20110608%20(1).PDF)]. [Acceso el 07/03/2022]
- Escoriza Mateu, T. y Castro Martínez, P. V. (2009). Cuidándonos. Mantenimiento de Mujeres y Hombres en las sociedades ágrafas. En: J. de Pablos, M. E. (ed.): *Identidades Femeninas en un Mundo Plural*. Arcibel. Sevilla: 203-216.

- Escoriza Mateu, T. y Sanahuja Yll, M. E. (2005). La prehistoria de la autoridad y la relación. Nuevas perspectivas de análisis para las sociedades del pasado. En: M. Sánchez Romero (ed.): *Arqueología y género. Monografías de Arte y Arqueología*. Universidad de Granada: 109-140. [URL: https://nanopdf.com/download/margarita-sanchez-romero-ed-2005-arqueologia-y-genero_pdf] [Acceso el 07/03/2022]
- Escoriza Mateu, T., González Ramírez, A. y Castro Martínez, P. V. (2015). Representaciones figurativas, mujeres y arqueología. *Menga, Revista de Prehistoria de Andalucía*, 6: 17-30. [URL: <file:///D:/77008345K/Downloads/Dialnet-RepresentacionesFigurativasMujeresYArqueologia-5413230.pdf>] [Acceso el 07/03/2022]
- Garcés, M. (2015). *Filosofía inacabada*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Garcés, M. (2018). *Ciudad Princesa*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Gero, J i Conkey, M (eds.). (1991). *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*. Oxford, Basil Blackwell.
- Gilchrist, R. 1999. *Gender and Archaeology: Contesting the Past*. Roudletge, Londres.
- González Marcén, P. (2020). Patrimonio y educación: significación desde la base. En: A. Pastor Pérez, M. Picas y A. Ruiz Martínez (eds.): *21 Assajos al voltant del Patrimoni Cultural. Jas Arqueologia*: 24-28.
- González Marcén, P. y Picazo Gurina, M. (2005). Arqueología de la vida cotidiana. En: Sánchez Romero, M. (ed.): *Arqueología y género. Monografías de Arte y Arqueología*. Universidad de Granada: 141-158.
- Hernández, G. y Hernández, M. S. (2013). Art rupestre a l'arc mediterrani de la península Ibérica. Del Cogul a Kioto. *Catalan Historical Review*, 6. Institut d'Estudis Catalans: 129-146. [URL: http://revistes.iec.cat/index.php/CHR/article/viewFile/67252/pdf_450] [Acceso el 07/03/2022]
- Iannicelli, C. y Viñas, R. (2015). Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: La Roca dels Moros. *XIX Internacional Rock Art Conference IFRAO 2015. Symbols in the Landscape: Rock art and its context*. Instituto Terra e Memória: 231-252.
- Lillo Bernabeu, M. (2014). *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. [URL: [file:///D:/77008345K/Downloads/tesis_maria_lillo_bernabeu%20\(2\).pdf](file:///D:/77008345K/Downloads/tesis_maria_lillo_bernabeu%20(2).pdf)] [Acceso el 07/03/2022]
- Mateo Saura, M. A. (2003). Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino. *Zephyrus*, 56: 247-268. [URL: https://www.researchgate.net/publication/42596756_Religiosidad_prehistorica_Reflexiones_sobre_la_significacion_del_Arte_rupestre_levantino] [Acceso el 07/03/2022]
- Olària Puyoles, C. (2000). Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 21: 35-51. [URL: <file:///D:/77008345K/Downloads/Dialnet-AlgunasReflexionesAcercaDeLasRepresentacionesDeMuj-915604.pdf>] [Acceso el 07/03/2022]
- Olària Puyoles, C. (2001). Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000 – 7.000 BP. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Castellonenses*, 22: 213-233. [URL: <file:///D:/77008345K/Downloads/Dialnet-PensamientoMagicoYExpresionesSimbolicasEntreSocied-897268.pdf>] [Acceso el 07/03/2022]
- Piqué i Huerta, R. y Escoriza Mateu, T. (2011). Una propuesta de estudio para el análisis de la división sexual del trabajo entre las comunidades del VI – IV milenios en el noroeste peninsular. Las representaciones figurativas, los lugares de habitación y los espacios funerarios. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología social*, 13: 119-134. [URL: <https://revistas.uca.es/index.php/rampas/article/view/2215/1980>] [Acceso el 07/03/2022]
- Sánchez Romero, M. (2009). La arqueología de las mujeres y las relaciones de género en España: una revisión bibliográfica. En: M. E. Fernández, N. Bonaccorsi y C. Laguna (eds.): *Los estudios de las mujeres de España y Argentina: propuesta para el debate* Prometeo Libros: 79-102.
- Sánchez Romero, M. (2018). Cuerpos, infancias e identidades: una mirada particular a las poblaciones prehistóricas. *Especial Arqueologia da Infância. Revista de Arqueologia*, 31-2: 134-146. DOI: <https://doi.org/10.24885/sab.v31i2.593>. [URL: <https://revista.sabnet.org/index.php/sab/article/view/593/102>] [Acceso el 07/03/2022]
- Sánchez Romero, M. (2019). La construcción de los discursos sobre las mujeres en el pasado: las aportaciones de la arqueología feminista. *Paradigma, Revista Universitaria de Cultura*: 92-95. [URL: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/17700/92%20S%20%3a1nchez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>] [Acceso el 07/03/2022]

- Sánchez Romero, M. (ed.) (2005). *Arqueología y género. Monografías de Arte y Arqueología*. Universidad de Granada, Granada.
- Sánchez Romero, M. (ed.) (2007): Arqueología de las mujeres y las relaciones de género. *Complutum*, 18. [URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL0707110163A>] [Acceso el 07/03/2022]
- Viñas, R. (2020). La Roca dels Moros del Cogul. Primera troballa d'Art Llevantí en Territori Català. En: A. Palomo e I. Domingo (eds.): *Artistes de la Prehistòria. Art Primer*. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya: 61-71.
- Viñas, R., Alonso, A. y Sarriá, E. (1987). Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca del Moros (Cogul, les Garrigues, Lleida). *Tribuna de Arqueologia, 1986-1987*: 31-39. [URL: http://calaix.gencat.cat/bitstream/handle/10687/91440/1986-1987_4.pdf?sequence=1&isAllowed=y] [Acceso el 07/03/2022]
- Viñas, R., Rubio, A., Iannicelli, C. y Fernández Marchena, J. L. (2017). El mural de la Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre. *Revista Cuadernos de Arte Prehistórico*, 3: 93-129. [URL: <http://www.guimera.info/sarawak/00-ICEK/0049.pdf>] [Acceso el 07/03/2022]
- Viñas, R.; Rubio, A. y Ruiz, J. F. (2016). Referencias crono-culturales en torno al arte levantino: grabados, superposiciones y últimas dataciones C AMS. *ARPI, Arqueología y Prehistoria del Interior peninsular*, 04: 95-117.