

L'heroi de Petracos. Un assaig d'interpretació de l'escena de les "orants"

TEODORO CRESPO MAS*

En aquest article assagem una nova interpretació per a la representació de les "orants" del jaciment rupestre del Pla de Petracos. Partint de la idea que la pintura devia estar fent referència a una "escena" d'algun tipus d'història o mite, en proposem una hipòtesi d'identificació a partir de les funcions estructurals que V. Propp va descobrir en les rondalles "meravelloses". Sobre aquesta base plantejem, així mateix, una possible hipòtesi relativa a la funcionalitat del "santuari" rupestre.

Paraules clau: orants, escena mitològica, Propp, Lévi-Strauss, estructura, iniciació.

En el presente artículo ensayamos una nueva interpretación para la representación de las "orantes" del yacimiento rupestre del Pla de Petracos. Partiendo de la idea de que la pintura estaría haciendo referencia a una "escena" de algún tipo de historia o mito, proponemos una hipótesis de identificación de la misma a partir de las funciones estructurales que V. Propp descubrió en los cuentos "maravillosos". Sobre esta base planteamos, asimismo, una posible hipótesis relativa a la funcionalidad del "santuario" rupestre.

Palabras clave: orantes, escena mitológica, Propp, Lévi-Strauss, estructura, iniciación.

The Hero of Petracos. An Essay on Interpretation of the "Orants" Scene

In this paper we test a new interpretation for the "orants" representation of the rock art scenes in El Pla de Petracos (Castell de Castells, Alacant). On the basis that the painting refers to a certain type of history or myth "scene", we propose a hypothesis of identification starting from the structural functions that V. Propp discovered in "the marvellous folktales". On this assumption, we pose in the same way, a hypothesis relating to the functionality of the rock art "sanctuary".

Key words: orants, mythological scene, Propp, Lévi-Strauss, structure, initiation.

*a Tere, per acompanyar-me
en la nit estrellada de Petracos*

1. Afirmava un historiador de l'antiguitat que només el descobriment de noves dades manté viva la idea que la història depèn de l'evidència.¹ Alguna sensació semblant degué generar la troballa de les pintures rupestres del Pla de Petracos (fig. 1), ja que la informació que van aportar ha tingut un paper de primer ordre per a la reconstrucció de la Prehistòria de la Península Ibèrica. L'anàlisi estilística de les pintures, la confrontació amb unes representacions ceràmiques del jaciment neolític de la Cova de l'Or de Beniarres i amb altres del Mediterrani, la relació de l'àrea de distribució del macrosquemàtic amb la zona d'ocupació dels primers assentaments neolítics peninsulars (entre la mar i les serres de Benicadell, Mariola i Aitana), i el lligam amb la nova mentalitat i les noves necessitats religioses de les societats agrícoles, van dur els seus investigadors a contextualitzar el jaciment rupestre en un moment clau per a comprendre la transició de l'època paleolítica a la neolítica en la península, en allò que avui dia continua sent la hipòtesi més versemblant (i l'única fins al moment) per a explicar i datar el conjunt.²

En el present article, i sobre el camí que ja s'ha recorregut, proposem reobrir la qüestió de la interpretació de les pintures, amb la intenció de valorar una altra hipòtesi. Aquesta enfonsaria les arrels, en última instància, en el dubte que ens va generar una observació de caire estilístic. Es tracta en realitat d'un detall de les representacions que mai no ens havia quadrat amb la teoria vigent, però que fins al moment no havíem estat capaços de transformar en un problema ben formulat. Ara no fa molt, la troballa amb l'obra d'un folklorista rus i la d'un antropòleg francès, ens faria veure la possibilitat de repensar i articular de forma coherent aquella observació, de convertir en interrogant el dubte que ens havia suscitat. Des d'aleshores aquella "anomalia" va començar, a poc a poc, a prendre cos, a perfilar els seus contorns, i la teoria que sorgiria finalment resultaria del procés que exposem a continuació.

2. Les raons que van dur a denominar la representació que veiem ací dalt com "l'orant" (fig. 2) es fonamenten en arguments ben sòlids. Els paral·lels amb la decoració cardial de les ceràmiques neolítiques de Beniarres (destinades a contenir l'ocre per a les pintures (fig. 3), i la interpretació

* Universitat d'Alacant. *Teo.crespo@ua.es*



Figura 1. Conjunt de les pintures (el "retaule") de Petracos. D'esquerra a dreta, abrics VIII (on s'ha volgut veure una dona i un bou), VII (interpretat com la vegetació "orant"), V (les "orants") i IV (on s'ha vist una representació de la cohesió social). A partir d'Hernández, Ferrer, Català, Soler y Pérez, 2004: 36.



Figura 2. Detall de l'abric V, Panell 1 del Pla de Petracos (a partir d'Hernández, Ferrer, Català, Soler y Pérez, 2004: 21; modificada per nosaltres).

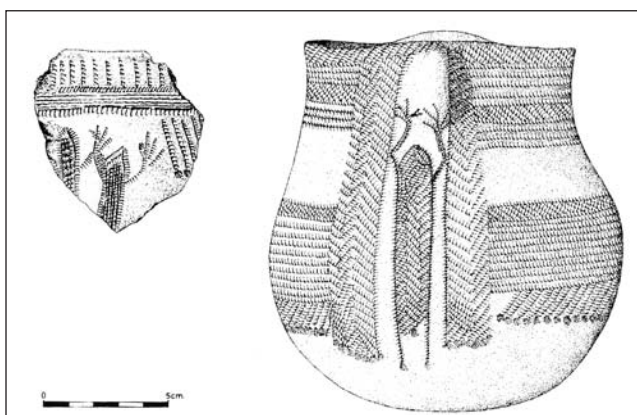


Figura 3. Ceràmica de la Cova de l'Or amb la representació d' "orants" (a partir d'Hernández y Martí, 1999: 260).

del seu gest com una actitud de prec al cel per a demanar l'aigua per a fertilitzar la terra (duta a terme pel que ha estat considerada com una sacerdotessa o una deessa de la fertilitat,³ lligada a les activitats agrícoles del neolític (Hernández i Martí, 1999: 261), són arguments que constitueixen un punt d'arribada de la investigació, i és aquest, sens dubte, el motiu que obre la porta a la comprensió del jaciment, si no ja de tot l'art macroesquemàtic. Seria aquesta, també, la representació en la qual nosaltres ens fixaríem, entre altres coses perquè és, de tot el conjunt, la més fàcilment discernible, la que millor es presta a interpretació. L'element que cridaria ara la nostra atenció, tanmateix, en seria un altre, referit aquesta vegada al total dels dibuixos representats en l'abric V (fig. 4).

Era la figura més menuda, la que apareixia damunt de l'orant gran, la que mai no havíem acabat d'ubicar en aquella teoria, la que no ens quadrava en aquell discurs; la que estava intentant, al nostre parer, dir-nos alguna cosa més.

Aquest individu, que tradicionalment ha restat en certa manera eclipsat, desplaçat per la importància del primer, ha estat descrit com una figura en moviment de la qual penja un objecte en el braç, i ha estat així mateix interpretat (tot i que sembla que a falta de res millor) com una altra orant. Sobretot, però, el que més crida l'atenció és que s'ha tendit a interpretar els dos personatges com a figures "separades" (equiparades només per l'actitud dels braços alçats i per l'actitud orant), sense intentar analitzar els problemes que les característiques estilístiques del "quadre" plantejaven, i sense intentar establir quin tipus de vinculació podien mantenir entre si. En aquest sentit, l'aspecte que havia despertat sempre la nostra curiositat era el problema que suposava la grandària diferent de les figures. Si es tractava de dues orants, ens preguntàvem, calia pensar que l'autor de les pin-



Figura 4. Conjunt de representacions de l'Abric V, Panell 1 (a partir d'Hernández, Ferrer, Català, Soler y Pérez, 2004: 21).

tures havia introduït el concepte de perspectiva, d'escorç, per a donar a entendre que les dues figures estaven pregant des de posicions allunyades? Si, per contra, se'ns mostraven les mesures justes de cadascuna, havíem de veure que la més menuda es trobava físicament damunt de la més gran? Quina relació, espacial i humana, podia, doncs, establir-se entre aquelles dues figures? Aquestes eren les qüestions que ens empentaven a dubtar de la tesi de dues figures que "oraven" (en principi cadascuna pel seu compte) com a explicació per a la pintura; al nostre parer, la relació estilística que el quadre establiria entre els dos personatges els implicava en una altra acció diferent, més de tipus "narratiu". I això va donar lloc a la pregunta que constituïria el nostre punt de partida: eren les orants uns símbols que feien referència a un motiu abstracte de la ideologia neolítica (ja foren sacerdotesses o deesses de la fecunditat que oraven), o ens trobàvem, per contra, davant d'una *escena* particular d'algun tipus de relat, d'un acte o una part d'una narració? I si era així, era possible conèixer o acostar-nos a les històries dels neolítics?

La naturalesa de la qüestió plantejava, ja de partida, una sèrie de problemes metodològics. Qualsevol proposta d'identificació, en la nostra opinió, havia de reunir almenys tres requisits per a ser vàlida: *a*) s'havia de demostrar que fóra una història probable, és a dir, que d'alguna forma haguera pogut pertànyer als neolítics; *b*) que poguera integrar la documentació arqueològica tal com la coneixem; i *c*) que la seua importància poguera justificar-ne la representació a Petracos pels neolítics. Partint d'aquestes premisses, doncs, el problema que havíem d'esbrinar era: quina mena d'episodi podia estar contant-nos aquella representació?⁴ Vegem-ne la hipòtesi que vam valorar en un primer moment.

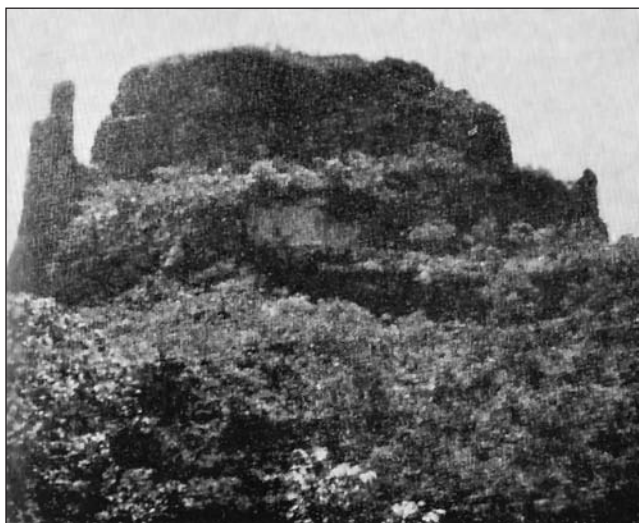
3.

"Després d'haver localitzat una parella de guacamais que tenien el niu en el cim d'una roca abrupta, un indi havia dut el seu cunyat jove, anomenat Botoque, perquè l'ajudara a capturar els fillets. El fa trepar per una escala improvisada però, arribat a la altura del niu, el xicot pretén no veure-hi més que dos ous [...]. El seu cunyat els exigeix; en caure, els ous es tornen pedres que li fereixen la mà. Furiós, retira l'escala i se'n va [...]."

Botoque segueix presoner alguns dies dalt la roca. S'aprima; la fam i la set l'obliguen a consumir els seus propis excrements. Distingeix per fi un jaguar tacat portador d'un arc, fletxes i tota classe de peces de caça [...]. El jaguar amistós li proposa que li pugui al llom i vaja a sa casa a menjar carn torrada. Però el jove ignora el significat de la paraula "torrada" perquè en aquell temps els indis no coneixien el foc i s'alimentaven de carn crua".

Aquest fragment pertany a un dels mites que Lévi-Strauss va incloure en la seua magistral obra sobre "el cru i el cuit", l'argument dels quals en constituïa un dels fils vertebradors. Es tractava, concretament, d'un mite dels indis Kayapó-Gorotire del Brasil sobre l'origen del foc (Lévi-Strauss, 2002a: 71; la traducció és nostra), però que contenia el tema més general, compartit també pels indis Bororo i els Apinayé, del "desnuiador" d'ocells. El lector, segurament, deu haver copsat la nostra intenció en citar aquest text: plantejar la possibilitat d'interpretar, a través d'aquesta història, els motius de l'abric V de Petracos. Provem-hi: dos personatges situats (dibuixats) sobre una roca abrupta (on la roca devia fer d'"*scænae*", de suport i part de la representació (fig. 5 i 6), igual que les protuberàncies de la Cova d'Altamira que, integrades en l'art, donaven volum als bisons); un possible individu jove que devia estar dalt (potser la seua menor grandària es deguera al fet que fóra més menut, o perquè es trobava, si l'executor de les pintures havia volgut jugar amb la perspectiva, allà dalt en la llunyania) i un possible individu més gran o que es devia trobar allà baix, potser increpant-lo; uns motius llargs que devien connectar el personatge de baix amb el de dalt, que podrien interpretar-se com l'escala improvisada amb què el jove pujaria la roca, i unes boles en el costat dret que podrien ser les pedres (o els ous) que li llançava el jove al major.

Com veiem, tots els elements podrien avenir-se, si més no, a aquesta interpretació. Ara bé, si ens detinguérem ací, aquesta "comparació" no aniria més enllà d'una simple i feliç casualitat (desenfocada, a més a més, espaciotemporalment). És per això que, abans de continuar amb aquest argument, no podem defugir el problema metodològic imprescindible: poden tenir aquestes semblances, aquests paral·lelismes, cap fonament històric? És lícit comparar, i no diguem ja extrapolar, uns mites d'unes tribus contemporànies de l'Amèrica Llatina a la representació neolítica de Petracos?



Figures 5, 6. Formació rocosa de la chapada, on els Bororo desniuen guacamais (foto extreta de Lévi-Strauss, 2002: 64-65). Paret rocosa on es troben les pintures del Pla de Petracos (font: l'autor).

4. En un estudi excepcional, d'aquells que suposen un salt per a la ciència, Vladimir Propp plantejava que els contes de fades solien estar estructurats en trenta-una funcions diferents (Propp, 2001). L'autor va demostrar que si bé els elements formals de la rondalla (personatges, llocs, proves, etc.) solien variar de conte a conte, les funcions que realitzaven els personatges (és a dir, les seues accions) solien ser sempre les mateixes. Una estructura recurrent, per tant, apareixia sota una infinitat de variants formals i d'elements variables: el protagonista del conte, per exemple, abandonava sempre sa casa, patia danys, passava unes proves i assolía uns objectius, passos que a grans trets caracteritzaven la trama de tots els contes.

Fet aquest estudi preliminar i "sincrònic" sobre el material folklòric, l'autor es va plantejar després la qüestió diacrònica, és a dir: si teníem una estructura de relat immutable pertot arreu, on podien trobar-se els orígens històrics reals, "físics", que n'estaven en la base? Aquest estudi el va dur a terme en una obra posterior, *Les arrels històriques del conte* (Propp, 1998).⁵ Confrontant l'estructura dels contes meravellosos amb els descobriments que l'antropologia havia fet en les societats "prehistòriques" contemporànies, l'autor demostrava que aquesta morfologia del conte tenia el seu "paral·lel" històric en pràctiques que podien remuntar-se a la prehistòria, i que identificava en els rituals d'iniciació dels joves de la tribu (o dels aspirants a xamans), en els quals l'iniciat, després de ser segregat i arrancat de la comunitat, havia de passar per una sèrie de proves que implicaven la seua mort i resurrecció simbòliques, per a entrar a formar part de la comunitat com a adult de ple dret, amb tots els drets i les responsabilitats que això comportava (defensa, reproducció, economia, etc.). Aquests rituals obligaven els iniciats a fer un viatge al "més enllà" per a adquirir i definir les seues qualitats, per a determinar, en definitiva, el seu estatus dins la comunitat; i les històries que

derivaven d'aquells "passatges" acabaven constituint, amb el temps, la base de molts mites sobre els avantpassats mítics d'aquelles societats. Més tard, quan els mites deixaven de tenir sentit i perdien la seua funció sagrada, quedaven relegats a simples contes populars, que han arribat fins als nostres dies per transmissió oral, i que en algunes ocasions han servit fins i tot de base a històries de sants i miracles cristians.

En molts dels mites americans que reporta Lévi-Strauss, com el que hem citat més amunt, identifiquem meridiana-ment l'estructura rondallística de Propp. El fragment que hem reproduït equivaldria, concretament, a la funció número I de la seua classificació, en la qual "un dels membres de la família s'allunya de la casa" (Propp, 2001: 38-39). Aquesta mateixa funció la trobaríem també, per exemple, en l'inici d'una de les rondalles populars més esteses arreu del País Valencià, la de Peret i Marieta,⁶ que pot parangonar-se a mites grecs com els de Tàntal i Pèlops, el de Dionís i els Titans, el de Zeus i Licaó, el de Tereu i Procne, i fins i tot a un miracle que Fra Vicent Ferrer va fer a Morella:⁷

"Era Peret i Marieta i tenien una uela que tenia un tros de terra molt lluny i tenia una perereta. La uela els dóna una canasteta a cada un i els diu: "si aneu a la perereta i porteu una cistelleta de peres, al qui més prompte arribe li donaré una talladeta de pa amb mel" (De la Cruz, 2007: 127).

Altres casos d'aquesta funció els tindríem, per exemple, en l'abandonament de Hansel i Gretel al bosc per part de son pare, en l'abandó d'Èdip a la muntanya, en el de Ròmul i Rem amb la lloba capitolina, en el de Moisès o Sargó en una cistella al riu, o en el del Teseu que parteix d'Atenes i se'n va al Laberint del Minotaure. Serien els equivalents, si fa no fa, del "desniador", que s'allunyava de casa per a caçar, i tots hi farien referència a l'abandó del protagonista (l'iniciat) en un lloc perdut o apartat.⁸

Si tornarem ara, partint d'aquestes bases teòriques, a l'argument que havíem començat a desenvolupar, podríem convenir que: *a)* si trobem la mateixa estructura en un mite brasiler i, posem per cas, en un mite antic o en una moderna rondalla europea, i que *b)* si sabem que aquesta estructura és un derelict de temps prehistòrics, seria tan impensable remuntar una història basada en aquesta estructura fins al neolític, i pensar que la representació de Petracos reflectia un episodi important d'algun tipus de mite semblant? És això, en línies generals, el que preteníem quan intentàvem interpretar les pintures de Petracos a partir d'un mite brasiler: mostrar que podíem intentar acostar-nos a possibles mites neolítics amb un determinat mètode, fent-los derivar d'aquella estructura rondallística que trobem en contes i mites de tot el món, i que enfonsaria les arrels en la prehistòria. Es tractava de fer veure, en definitiva, que podíem identificar les seues escenes a través d'una història sagrada americana, o, per què no, a través d'un mite grec o d'un conte valencià.

Fins ací, doncs, teníem una hipòtesi que permetia relacionar la pintura rupestre amb una possible escena mítica. Ara bé, aquesta proposta d'identificació havia de superar el segon requisit: era aquesta part del mite capaç d'integrar les particularitats i els paral·lels que presenta la documentació arqueològica?

5. Un dels motius que converteix en fonamentals les pintures del Pla de Petracos rau en el fet que han permès enquadrar cronològicament, històricament, l'art macrosquemàtic en el Neolític, relacionar-lo amb els primers neolítics que arribaren a la península. Les comparacions amb les decoracions ceràmiques de la Cova de l'Or són fonamentals en aquest sentit, i una postura hiperocrítica i escèptica al respecte no passaria ací de ser més que l'aplicació gratuïta i irresponsable d'una moda historiogràfica actual. L'exemple del "desnuiador" abandonat, des d'aquest punt de vista, prompte es demostraria inviable. Si per un costat podia postular-se com una possible escena mítica dels neolítics, per l'altre no era capaç d'integrar l'evidència arqueològica de què disposàvem. Concretament, el seu cas no podia funcionar perquè:

a) no explicava la importància i la particularitat de l'orant, derivada del fet de trobar-se representada també en les ceràmiques de Beniarrés, i de ser un ésser femení. Identificar la figura de baix com el cunyat del protagonista no justificava, en cap cas, la seua aparició recurrent en l'art neolític, que si alguna cosa demostra és la importància que aquella figura devia tenir en aquella societat. L'escena que havíem proposat com a possible interpretació no tenia, per tant, cap fonament: no hi havia dubte que seria molt més important representar, tant en la ceràmica com en les parets, i en una societat dependent de l'agricultura, una figura orant que demanara la pluja; molt més, de segur, que el mer cunyat d'un desnuiador d'ocells.

b) Si negàvem, en conseqüència, el paral·lel entre la pintura i la representació ceràmica, tancàvem la porta a datar el

jaciment de Petracos en el Neolític. Si les representacions de Petracos feien referència a un mite qualsevol i no ateníem als paral·lels amb les ceràmiques de la Cova de l'Or, és evident que no podríem establir una relació clara amb cap període històric.

La formulació d'una interpretació vàlida, doncs, passava per integrar aquestes qüestions. I continuar amb la nostra teoria exigia, així mateix, repensar el problema, per a la qual cosa ens preguntàvem: desestimar un exemple concret d'identificació invalidava el mètode i la teoria de partida? Podia ser, per contra, que no haguérem encertat en la identificació de la part del relat? Podíem reconsiderar la possibilitat que, en comptes de la funció estructural representada pel "desnuiador", l'escena de l'Abric V de Petracos estiguera contant-nos un altre moment de la història, una altra "escena" que poguera ajustar-se millor a la documentació que coneixem? Quina funció estructural podria conjugar la importància d'un personatge com el representat per l'orant, i vincular alhora les seues representacions al Neolític? Heus-ne ací, aquesta vegada en un mite de Nova Zelanda, una possible resposta:

"Per quines coses puc ser vençut?", li va preguntar Maui a son pare. I aquest li va respondre: *"Per la teua gran àvia, per Hine-nui-te-po. Si mires allà la pots veure centellejar, com obrint i tancant, on el cel troba l'horitzó". "I com és la meua àvia Hine-nui-te-po?"*, li va preguntar Maui. *"Mira, aquells llampecs tan rojos que brillen allà baix són els seus ulls. Les seues dents són dures i punxegudes com peces de vidre volcànic. El seu cos té formes humanes, les pupil·les dels seus ulls són jaspi, els seus cabells són com algues enredades, i la seua boca és com la d'una barracuda [...]"*.

A penes va concloure la conversa, Maui es va aviar a l'encontre amb el monstre en companyia de molts amics [ocells]. Els va dir: "Benvolguts, xicotets amics, no rigueu quan em veureu enfilar-me arrossegant-me dins d'aquesta vella senyora! [...]. Es van ajuntar tots, es posaren en marxa amb Maui a la vesprada, arribaren a ca Hine-nui-te-po, i la van trobar profundament dormida.

Llavors, el jove heroi es preparà. Va doblegar les cordes de la seua arma i les va amarrar bé al voltant del puny, i es dirigí a l'interior de la casa. Es va llevar la roba [...] i s'esgolà dins la vella reina. [...]. Al final, però, el petit ocell Tiwakawaka no va aconseguir aguantar-se, i va esclatar a riure. Això va despertar la vella, que va obrir els ulls, es va alçar de sobte i va assassinar Maui [...].

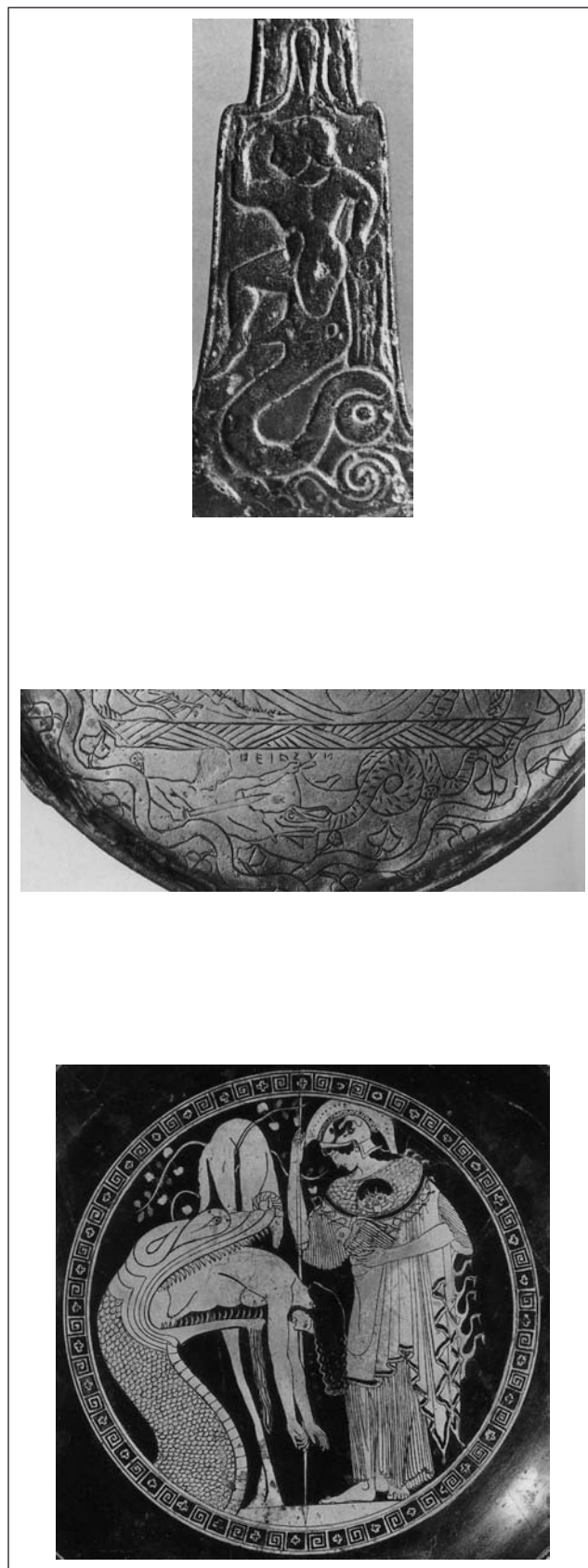
Segons les tradicions dels Maorí, aquesta fou la causa de la introducció de la mort a la Terra, perquè Hine-nui-te-po era la deessa de la mort" (Grey, 1855: 54; Dixon, 1916: 52-53. La traducció és nostra).

6. Sempre, des de la convicció que aquelles pintures devien fer referència a un episodi mític (que tinguera en el fons aquella estructura rondalística proppiana), vam considerar diversos casos que pogueren adequar-se a la pintura: el conte dels fesols màgics, que feien enfilarse el protagonista al cel per a furta-li els ous d'or a l'ogre, o el motiu de molts mites amerindis i de l'arxipèlag asiàtic, en els quals Lluna puja per una liana al cel i deixava la seua parella matrimonial a terra.⁹ Entre les possibilitats hi havia també un altre tema ben conegut en la mitologia, que fou el que al capdavall acabaríem valorant més seriosament: el monstre que devora l'heroi, que correspondria a la (sub)funció núm. VIII.17 de l'estructura de Propp ("L'agressor fa patir danys a un dels membres de la família o li causa un perjudici. Amenança de dur a terme actes de canibalisme"). La figura de l'orant de baix se'ns apareixia, en efecte, com aquell monstre amb una boca "com la d'una barracuda", que mostrava unes dents "dures i punxegudes com el vidre volcànic" ("vagina dentata" és el nom que aquesta mandíbula sol rebre en l'argot mitològic), que tenia els cabells com algues enredades, i amb un cos que tenia formes humanes, i cap a l'interior del qual s'encaminava l'heroi¹⁰ (fig. 7).

L'episodi del devorament deriva també de pràctiques iniciàtiques ben documentades en les societats "prehistòriques" contemporànies, que escenifiquen l'engolida de l'iniciat per un monstre mític (la cabanya ritual) amb la intenció de simbolitzar-ne la mort en la panxa (a través de tortures), i el seu retorn a la vida després de ser vomitat (Moreau, 1992: 221-225; Egli, 1993: 145-159; Eliade, 1957: 292-298; 2001: 62-65, 79-85, 95-98, 103-108, 112-113; Propp, 1998: 321-322, 329-356)¹¹. I gran nombre de mites i contes permetrien documentar aquesta pràctica arreu del món (fig. 7-11): hem vist el mite polinesi de Maui; però també hi ha el de l'Hèracles que es va ficar en la panxa del monstre per a matar-lo i alliberar Hesione; el de Jàson l'Argonauta, que en versions antigues del mite és engolit per una serp (fig. 7-9); el del Jonàs castigat pel déu bíblic a ser engolit per un peix enorme (fig. 11); la llegenda de l'heroi caucàsic Amirani (una mena de Prometeu que fou engolit per un drac); el mite del



Figura 7. Abric V: un monstre a punt de devorar l'heroi? (font: l'autor)



Figures 8, 9, 10. Tres representacions antigues del mite de Jàson, en què és engolit per la serp (fotos extretes del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1990: 428, figs. 32, 34, 35).



Figura 11. Fragment del sarcòfag paleocristià d'Elda amb el motiu del Jonàs engolit pel monstre marí (foto cedida pel Arxiu Gràfic del Museu Arqueològic d'Elda).

monstre devorador *Páhpqaalanóhsivi* dels indis kwakiutl nord-americans (Curtis, 1999: 21-29; sobre el ritual associat, Alexander, 1916: 245-249); el conte del Patufet menjat per un bou (tipus 700 de la classificació d'Aa.-Th.); la famosa rondalla eslava de Baba Yaga, una bruixa que, igual que la de Hansel i Gretel, es menjava els xiquets (tipus 510A); la del gegant que volia menjar-se els germanets perduts al bosc (tipus 327B); la de les set cabretes menjades pel llop (tipus 123); el mite grec de Cronos, que es menjava els fills (que presenta moltes semblances amb el de les cabretes); i si volguérem la moderna rondalla de Pinotxo, inspirada indubtablement en aquest tipus de contes. En època medieval, de la mateixa manera, l'Infern fou imaginat com un enorme monstre (Eliade, 2001: 98; fig. 13), (fig. 12 i 13).

L'abric de l'orant, en definitiva, podria estar representant una escena semblant: l'heroi, identificat amb la figura de dalt, que podria estar a punt de ser engolit (o acabaria de ser vomitat) pel monstre devorador, a qui podríem veure en la figura (més gran) de baix. Ara bé, per a mantenir aquesta interpretació caldria veure si seria capaç d'integrar les particularitats presentades per l'orant, i si justificaria la importància que tingué entre els neolítics. I per a això ens hauríem de preguntar: qui seria aquest monstre, que faria anar l'iniciat al més enllà? I amb això retornaríem, per altres vies, a aquella teoria que havia considerat l'orant com una deessa de la fertilitat.

El monstre devorador-iniciador, com ha posat en relleu H. Egli (1993: 246-250), ha assumit distintes formes segons societats i èpoques (obeint segurament a l'animal amb què cada societat identificaria la seua divinitat principal): la serp, la balena, el tigre, el drac, l'ós, el llop (ben present en la mitologia nòrdica i en la iconografia ibera), el bou, etc. En el mite de Nova Zelanda, el monstre devorador era l'avantpassada mítica de Maui, la seua àvia, que era a més a més la deessa de la mort. I com afirmava M. Eliade:

"L'avantpassada de Maui és la Mare Terra. Entrar en el seu cos equival a descendir viu a les profunditats de la terra, és a dir, a l'infern. [...] En tots aquests contextes la Gran Mare tel-lúrica es mostra

sobretot com a deessa de la mort i senyora dels morts. [...] El ventre del monstre marí, igual que el cos de la deessa tel-lúrica, representa les entranyes de la Terra, el regne dels morts, l'infern" (Eliade, 2001: 96, 98. La traducció és nostra).

Per la seua part, H. Egli ha posat en relleu també que aquest monstre, que identificava principalment amb el motiu "troncal" i primigeni de la serp, funcionaria en moltes ocasions com a divinitat ctònica i "magna mater" (Egli, 1993: 165-186). Ara bé, si interpretàrem l'orant (gran) com aquest monstre devorador, i si sabem per les representacions de Beniarres que podria ser un ésser femení, podríem estar davant d'una "àvia mítica", d'una mena de *Hine-nui-te-po*? Si fóra així, potser podríem trobar-nos, com ja va intuir M. Hernández, davant de la deessa-mare dels neolítics (si bé en la seua advocació de monstre devorador). Això explicaria, si fa no fa, que fóra un motiu central en l'art neolític, tant en el de Petracos com en el ceràmic; en el món neolític, com és ben sabut, la deessa del món subterrani no és més que la deessa de l'agricultura i la fertilitat (fig. 12-15).

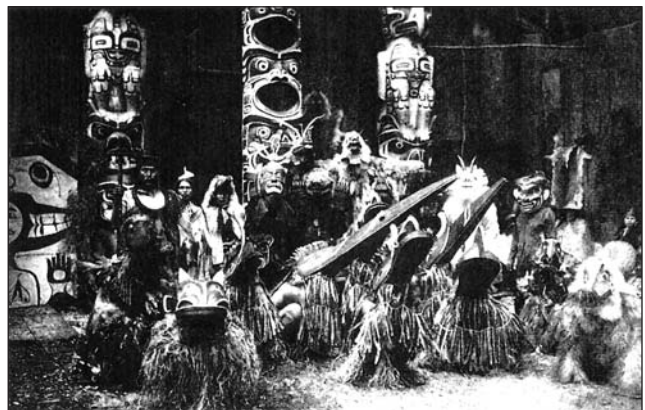


Figura 12. Imatge de la celebració del ritual Hamatsa dels kwakiutl nordamericans, amb l'escenificació dels diferents monstres mítics (foto extreta de Curtis, 2005: 301)



Figura 13. Gravats medieval del dimoni davant l'entrada de l'Infern (representada per la boca d'una serp-drac). Imatge extreta de Kappeler, 2004: 287.



Figura 14. Estatueta de deessa-serp d'Ur (4000-3000 aC). Foto extreta de Baring i Cashford, 2005: 222.



Figura 15. Relleu de terracota que representa Demèter (s. III aC, Magna Grècia). Foto extreta de Baring i Cashford, 2005: 145.

Aquesta proposta d'identificació, com veiem, compliria a la perfecció els dos primers requisits que havíem plantejat: es tractaria d'una història mítica possible, perquè podríem remuntar-ne l'estructura al neolític, i podria ajustar-se als paral·lels arqueològics que coneixem, integrant l'orant com un ésser femení i a més a més de la màxima importància. Superades aquestes dues condicions, quedaria només donar resposta a la tercera: justificar per què els neolítics haurien tingut interès a representar una escena com aquesta, ser capaçs d'explicar la importància que aquest episodi hauria pogut tenir per a la comunitat. I per a això potser seria interessant retornar, per uns moments, al mite del "desnuiador" Botoque.

7. Si recordem, havíem deixat el nostre heroi en el moment en què se n'anava a menjar carn torrada a cal jaguar. Vegem-ne com continuava la història:

"A cal jaguar l'heroi veu un gran tronc de jatoba que es consumeix; al costat, munts de pedres com les que utilitzen avui els indis per a construir els seus forns. Per primera volta menja carn cuita. [...] El jaguar, que no té fills, decideix adoptar-lo.

Un dia li dona a Botoque un arc flamant i fletxes, l'ensenya a usar-lo i li aconsella fer-ho contra la madrastra arribat el cas. Botoque la mata llançant-li una fletxa en ple pit. Aterrit, fuig emportant-se les seues armes i un tros de carn torrada.

Arriba al seu poble [...]; relata la seua història, reparteix la carn. Els indis decideixen apoderar-se del foc. Quan arriben a cal jaguar [...] els indis [...] s'enduen el foc. Per primera volta poden enllumenar-se de nit al poble, menjar carn cuita i alimentar-se i escalfar-se al costat de la llar. Però el jaguar, furios per la ingratitud del seu fill adoptiu que li ha robat "el foc, i el secret de l'arc i les fletxes", quedarà ple d'odi cap a tots els éssers i en especial cap al gènere humà" (Lévi-Strauss, 2002a: 71-72; la traducció és nostra).

Hom deu haver advertit, en aquest text, els ecos llunyans d'una altra història més nostra: la del Prometeu que li furta el foc a Zeus per donar-lo als homes. Coincidència?

És ben coneguda la tesi fonamental de Lévi-Strauss, desenvolupada en aquest llibre i en els altres tres de la sèrie *Mitològiques*, segons la qual, a través de l'anàlisi de mites sobre l'origen del foc, però també sobre l'origen de les plantes cultivades, de la dona, o de la no immortalitat de la humanitat, demostrava que aquestes històries formaven part d'un grup de mites que explicaven l'origen de l'agricultura i de la cocció dels aliments. Però el missatge ocult en aquests mites era d'un abast molt major: feien veure com les operacions culinàries (és a dir, el pas de l'aliment cru al cuit i el domini de la tècnica) representaven en el pensament indígena activitats mediadores entre el cel i la terra, entre la vida i la mort, activitats que simbolitzaven, en definitiva, el pas de la natura a la cultura, del món "salvatge" al "civilitzat". Eren, si podem dir-ho així, històries sagrades que explicaven míticament el pas del Paleolític al Neolític, el moment, en definitiva, en què l'ésser humà havia aconseguit domesticar la natura.

El mite grec de Prometeu, com va demostrar J.-P. Vernant (2004) tot seguint les vies iniciades per Lévi-Strauss, traspasaria certament el mateix significat. La carn del bou sacrificat i el foc que l'heroi Prometeu va furta als déus per a oferir als homes seria contestat per Zeus, en revenja, amb dos regals perversament irònics per als homes: el cereal, que els obligaria al sedentarisme i a dependre del clima, i Pandora, que obriria la caixa de les calamitats, "engoliria" el cereal treballat per ells, i els faria mortals perquè a partir d'ara els sotmetria al cicle de naixement i mort. El paradís en què vivia abans l'home, sense feina, sense mort ni reproducció, desapareixia, tal com havia succeït, d'altra

banda, en un mite molt més conegut: “donaràs a llum enmig de dolors”, i “guanyaràs el pa amb la suor del teu front fins que tornes a la terra d'on vas ser tret” (*Ge.* 3, 19). Tal és la maledicció que el déu bíblic va imposar a l'home, per haver menjat de l'arbre prohibit: “Heus ací l'home, que ha arribat a ser com un de nosaltres pel coneixement del bé i el mal! Que no culla ara res de l'arbre de la vida, perquè si menja d'ell viurà per sempre!” (*Ge.* 3, 22). El jaguar, de la mateixa manera que el déu bíblic o que Zeus, odiaria també la humanitat per haver-li furat els secrets “divins”, per haver intentat assolir la prerrogativa divina de la immortalitat.¹² En efecte, els mites que transpiren el pas de la “natura” a la “cultura” a través de l'obtenció de noves tècniques, encloïen també la qüestió existencial de l'estatus de l'home en la Terra: el drama de trobar-se a mig camí entre dues condicions, l'“animal” (pel seu costat instintiu i salvatge i per la seua condició mortal), i la “divina” (per la seua part racional i el seu domini de les tècniques).

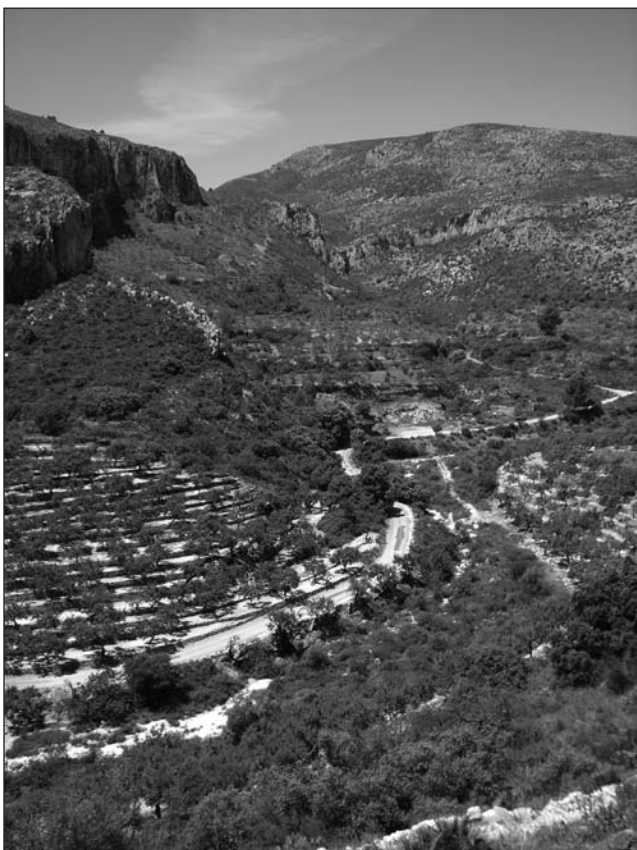
Botoque, com hem vist, obtenia els objectes civilitzadors furtant-li'ls al jaguar. Ara bé, anar a cal jaguar constitueix només una forma, una de les variants formals, d'il·lustrar el viatge al més enllà en l'estructura proppiana (en altres casos, per exemple, aquest espai el representaria un palau de vidre, un castell, un llac —on Gilgamesh trobava la planta de la vida eterna—, la casa d'una bruixa, o la d'un gegant). Penetrar al ventre de la divinitat ctònica, com hem vist amb M. Eliade, significava també anar a l'altre món, i Propp ja va observar que, en contes i mites, la permanència en la panxa de la serp li conferia a l'iniciat capacitats màgiques. Allí podia obtenir poder sobre les feres, convertir-se en un gran caçador, però també s'extreïen del ventre de la serp el foc, el fruits de la terra (l'agricultura), l'art de la terrisseria o coneixements ocults (Propp, 1998: 332, 334; Eliade, 2001: 99).¹³ Maui, si recordem, pretenia tornar del ventre de *Hine-nui-te-po* amb la immortalitat per als humans, però com que la deessa li va pegar un mos i el va partir, diuen els maorí polinesis que des d'aleshores l'home és mortal (Eliade, 1957: 295-296). I com Prometeu o Botoque, també Maui, en una altra de les seues aventures, fou un heroi que va dur el foc de l'altre món (Dixon, 1916: 47-50).

Qui anava al ventre de la divinitat ctònica, per tant, podia tornar amb qualitats excepcionals, o amb penyores de civilització. Si en l'abric V vegérem representada l'escena d'un devorament, tal volta podria reflectir la història de l'heroi cultural dels primers neolítics de la península, l'episodi crucial en el qual hauria anat al ventre de la deessa mare i hauria tornat portant (en l'objecte que li penja del braç!) alguna tècnica que aquella comunitat haguera considerat com a “fundadora”: el secret de l'agricultura, el domini del foc i el descobriment dels aliments cuits, o l'intent d'assolir la immortalitat. Alguna tècnica, en definitiva, que els haguera fet passar de la “natura” a la “cultura”, que els haguera fet recordar, míticament, la transició del Paleolític al Neolític. (En aquest sentit, podríem hipotetitzar per a l'abric VII una representació de l'element civilitzador, bé de la vegetació que creix, com ha estat dit, o bé del foc?).¹⁴

8. Sovint ens hem preguntat si les teories de Propp i de Lévi-Strauss, malgrat l'aspra disputa que va enfrontar ambdós estudiosos (*Polémica Lévy-Strauss-Propp*, 1972), no serien convergents en alguns dels seus punts essencials. D'una banda, Propp demostrava que molts mites i contes podien refer-se, històricament, als rituals d'iniciació prehistòrics; Lévi-Strauss desvelava, per la seua part, el sistema de codis ocults dels mites, a través dels quals les societats “primitives” categoritzaven el món que els envoltava. Ambdós elements, si més no, se'ns apareixen avui dia com a complementaris. Si l'antropòleg francès ha desxifrat en els mites la situació existencial de l'home, entre el seu desig d'immortalitat i la seua condició de mortal, entre la seua condició animal o salvatge i les seues capacitats “divines”, a partir de Propp aprehenem que molts d'aquells mites tractats per Lévi-Strauss derivarien dels rituals d'iniciació, perquè presenten la mateixa estructura de fons. Ara bé: què són els rituals d'iniciació sinó l'experiència a través de la qual la persona entra en contacte amb el més enllà i intenta adquirir noves tècniques i fer-se “immortal” amb l'adquisició de qualitats “divines”, com el foc o l'agricultura (en el cas dels herois civilitzadors)? A més a més, no defineixen aquests rituals l'estatut dels individus dins la comunitat, el moment en el qual el xiquet passa a ser un membre de ple dret, passant de la condició de “cru” a “cuit” (de la “natura” a la “cultura”)?¹⁵ En aquest punt, si fa no fa, les teories tant de Propp com de Lévi-Strauss es mostrarien totalment convergents. D'una d'aquelles iniciacions, potser la de l'heroi fundador o civilitzador, haurien sorgit les històries sagrades de referència, referides a uns orígens en els quals l'heroi anava al més enllà, com un Botoque a cal Jaguar, com un Prometeu a l'Olimp, o com un Maui a *Hine-nui-te-po*, a furar secrets divins; a intentar depassar, en el fons, les “limitacions” humanes, i aconseguir la vida eterna.

La hipòtesi que hem desenvolupat fins ací, comsevulla, compliria els tres requisits que havíem considerat imprescindibles per a acceptar qualsevol proposta d'identificació. En primer lloc, podríem vincular una escena mítica a les pintures neolítics a través de l'estructura rondallística de Propp; en segon lloc, tindríem en l'orant (gran) una figura de primer ordre per a aquells neolítics, la deessa de l'agricultura, el que justificaria la seua recurrència en l'art neolític; en fi, podríem estar davant d'una representació fonamental per a la comunitat, que ens parlaria, ni més ni menys, que d'un mite fundacional de la societat, que retratara les gestes de l'heroi civilitzador (l'orant de dalt) que havia conduït la humanitat del món “salvatge” al “civilitzat”, portant l'agricultura, el foc, o qualsevol altra tècnica del món de la dea-mare devoradora. I tot sumat explicaria, si més no, l'“anomalia” estilística que havia estat en el nostre punt de partida.

9. Arribats a aquest punt, potser seria el cas d'assajar una resposta relativa a la funcionalitat del “santuari” de Petracos. Si hem vist que l'abric de les orants podria estar contant-nos la història d'un heroi cultural, la pregunta que hauríem de fer-nos ara és la següent: quina funció social podria albergar un



lloc amb unes pintures que plasmaren una història sagrada per a una societat que havia passat de l'estat "salvatge" (el paleolític) al "civilitzat" (el neolític)? Provem a considerar dues hipòtesis: *a*) que potser ens trobarem en el mateix lloc de la iniciació dels joves, un lloc apartat de la col·lectivitat, en els marges del territori comunitari, on hagueren de passar de nens a adults (de "crus" a "cuïts"), el lloc en definitiva en el qual es contarien les proeses de l'avantpassat mític; o *b*) que fóra una mena d'espai "públic" per a reunions intra o intertribals, on tingueren lloc celebracions lligades als cicles agrícoles o estacionals, i on es trobara representat el mite fundacional de la comunitat.

Comencem pel punt *a*). Interessant, per a interpretar Petracos com un lloc d'iniciació, és el fet que davant la penya de les pintures discórrega el llit d'un riu (en l'actualitat sec; fig. 16), perquè els rius o llacs solen ser fonamentals tant en mites com en rituals de pas. Il·lustren en molts casos l'accés al més enllà, la barrera que s'ha de travessar per anar al món dels morts.¹⁶ I potser també en aquest sentit podríem interpretar que les coves que hi ha a prop de les pintures foren l'escenari dels rituals iniciàtics, que representaren el ventre del monstre on s'escenificaria l'engolida de l'iniciat (fig. 17). D'altra banda, si imaginem que les zones on apareix l'art macroesquemàtic foren una mena de "limes" simbòlic del territori dels neolítics, marcadors espacials definidors de territoris (com Fairén i Guerra (2005: 90-92) han teoritzat), seria estrany que l'iniciat haguera de passar unes proves sent



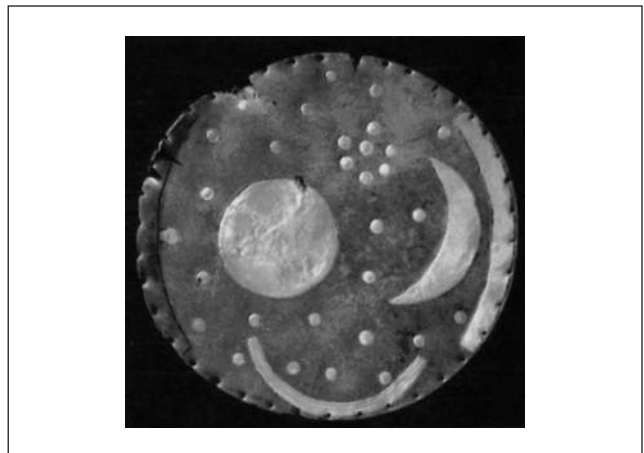
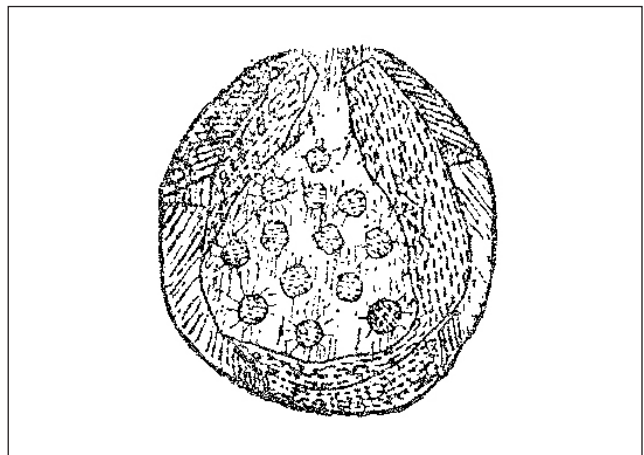
Figures 16, 17. Llit del riu que discorre per davall del jaciment rupestre de Petracos. Paret amb les coves a l'esquerra del jaciment (font: l'autor).

portat al territori "salvatge", no controlat per la comunitat, com succeïa per exemple (i salvant les distàncies) amb els criptes espartans o el efebs atenencs, que duïen a terme els rituals d'iniciació en les fronteres del territori comunitari?¹⁷ Si fóra així, les pintures podrien estar marcant una delimitació sagrada del territori, alhora que el lloc on s'havia de realitzar la iniciació. Petracos, doncs, hauria pogut ser el "més enllà", una zona apartada de la comunitat on els mestres d'iniciació devien conduir els joves, i en la qual haurien de passar, com si d'una llacuna Estígia es tractara, un riu, per a després ser engolits pel monstre-"tòtem" de la tribu (en una de les coves, posem per cas). En aquesta zona, si més no, els iniciats haurien pogut repetir les gestes del seu model a seguir, l'heroi de Petracos, l'avantpassat mític civilitzador representat en la roca.

Passem ara a considerar la segona possibilitat, el punt b). La hipòtesi que veuria en Petracos un lloc de reunions intra o intertribals ha estat ja plantejada per S. Fairén i E. Guerra (2005: 89-97). Estudiant els tipus d'apropiació social i simbòlica del paisatge, les autores han conclòs que la complexitat dels missatges estaria directament relacionada amb les dimensions de l'espai i la seua audiència potencial, és a dir, amb la quantitat de gent que el lloc permetera reunir. Entre els distints jaciments destacaven el Pla de Petracos, en el qual veïen un lloc d'aplecs, un espai on es devien desenvolupar cerimònies rituals importants de la comunitat neolítica. L'altra hipòtesi que plantejem ací és que aquestes reunions pogueren celebrar el canvi d'estacions i els cicles agrícoles (la qual cosa ja ha estat esbossada també per M. Hernández). Per a això, una dada interessant potser podríem trobar-la en l'abric IV, on podríem veure tant la representació d'un ritual agrícola com la d'un canvi d'estació. Així, els tres individus que aparentment semblen anar en fila (cap a l'esquerra) i porten alguna cosa en les mans, podrien ser interpretats com una cerimònia d'ofrena. En segon lloc, també podríem veure en aquesta representació un indicatiu del canvi estacional, o del cicle agrícola: els punts que hi ha damunt dels personatges (que han estat interpretats ara com a pluja, ara com una corona triangular, ara com el resultat d'al·lucinacions psicotròpiques; fig. 17-18) podrien estar referint-nos quelcom de més important, d'un abast molt major per a les societats neolítiques: una constel·lació (Orió o Plèiades, per exemple) que haguera pogut servir a la comunitat com a indicador del pas d'una estació a una altra (i per tant dels cicles agrícoles). Tant les Plèiades com Orió, com és ben sabut, han estat utilitzades des d'antic i arreu del món (especialment en les societats agrícoles), com a indicadors de l'arribada de l'estació seca o de l'estació plujosa,¹⁸ i Petracos podria considerar-se, des d'aquest punt de vista, un "observatori astronòmic" excepcional (a més a més, si poguera ser confirmada la interpretació d'aquesta representació com les Plèiades, ens trobaríem segurament davant de la primera que es coneix a tot el Mediterrani i Europa; recordem que el primer exemple clar està contingut en el Disc de Nebra (Saxònia-Anhalt, Alemanya), datat en el 1600 aC; fig. 19 - 20).



Figura 18. Abric IV. Ritual agrícola-estacional i constel·lació que la presideix? (a partir d'Hernández, Ferrer, Català, Soler y Pérez, 2004: 15).



Figures 19, 20. Pintura australiana dels indígenes de Grote Eylandt, interpretada com les Plèiades (imatge extreta de Lévi-Strauss, 2002: 225). El Disc de Nebra, en el qual s'han volgut veure, en la concentració de set punts, les Plèiades (foto extreta de Lull, 2007: 26).

Aquesta idea, d'altra banda, no seria del tot contradictòria amb la teoria d'un possible mite fundacional com el que hem defensat per a l'abric de les orants. En aquest sentit, cal recordar que els protagonistes de molts mites (com Osiris, Orió o les Plèiades, per al Vell Món, i altres exemples que Lévi-Strauss reporta per al Nou Món) solen concloure les seues gestes transformats en constel·lacions, per la qual cosa podríem pensar que aquesta escena constituïra, d'una manera o una altra, una continuació d'un mite de fundació, en la qual se celebrara, cerimonialment, l'aparició o desaparició de l'heroi civilitzador al cel, anunciant el canvi d'estació.

La relació estreta que les societats precapitalistes estableixen, en un plànol ideal, entre l'evolució dels cicles econòmic, estacional, celest i mitològic, és un concepte fonamental per a comprendre com han articulats, de manera "absoluta", l'univers que les envolta.¹⁹ Si a Petracos s'estiguera representant qualsevol mite o història sagrada, pensem que s'hauria d'integrar en un context globalitzant d'aquest tipus. En aquest sentit, la interpretació de les pintures rupestres com un mite d'un heroi civilitzador adquiriria ací una importància de primer ordre, ja que podríem estar davant d'una història fonamental per a aquells primers neolítics de la península. Allí la societat podria veure representat, en primer lloc, el seu origen mític (el pas de l'estat "salvatge" al "civilitzat"), a través de les gestes del seu heroi cultural; i allí celebraria també, atenent a les constel·lacions, la repetició cíclica de les estacions, associada al cicle de mort i renaixement propi de l'economia agrícola.

10. Les consideracions que hem exposat fins ací ens han conduït a plantejar una nova interpretació per a l'excepcional jaciment de Petracos. Des de la Rondallística hem intentat, si més no, descodificar l'Arqueologia de l'Art rupestre. L'observació d'un detall estilístic ens ha dut a "comparar" una pintura neolítica i una estructura de relat que trobem en diverses èpoques i cultures. Un assaig transversal, doncs, que si per una banda ens ha obligat a acudir a diverses disciplines per a intentar solucionar un problema, per l'altra ens ha fet creuar i convergir el present i el passat. Deixem ací, en fi, una possible interpretació per al conjunt del Pla de Petracos que, qui sap, potser noves proves, nous descobriments, arribaran a revalorar en un futur. O a descartar: que la ciència també avança en negatiu.

AGRAÏMENTS

Volem agrair als professors Mauro S. Hernández Pérez, Ignasi Grau Mira, Gabriel García Atiénzar, Jaime Molina Vidal i Juan Carlos Olivares els suggeriments i els comentaris a les tesis que exposen en aquestes pàgines. Els errors són nostres.

NOTES

- 1 "But only the discovery of new facts keeps alive the sense that history depends on evidence; and the discovery of new evidence is a perpetual challenge to received conclusions" (Momigliano, 1984: 267).
- 2 Vegeu principalment els treballs següents: Hernández i Centre d'Estudis Contestans, 1983; Martí i Hernández, 1988; Hernández, Ferrer i Català, 1994; Hernández i Martí, 1999; Hernández, 2000; Hernández i Martí, 2000-2001; Hernández, 2003, i Hernández *et al.*, 2004. Sobre els paral·lels mediterranis de les figures macroesquemàtiques, Cardito Rollán, 1998.
- 3 En aquest sentit, Mauro H. Pérez ha ben observat que l'orant seria una figura femenina (en un dels recipients ceràmics de la Cova de l'Or l'orant té cames i una vulva representada, feta amb la impressió del "natis" de la petxina del "*Cardium edule*").
- 4 En una hipòtesi que s'oposaria en principi a la que pretenem desenvolupar ací, S. Fairén i E. Guerra afirmaven, pel que fa a l'art macroesquemàtic, que "no se trataría de un arte narrativo, ya que no refleja escenas de la vida cotidiana de sus autores [...] ni siquiera naturalista, sino que se limita a la plasmación de una reducida gama de motivos, mayoritariamente geométricos y, en menor medida, antropomorfos" (Fairén i Guerra, 2005: 92). Aquesta afirmació anava subordinada a la tesi que les autores plantejaven més avant, segons la qual les característiques de les representacions macroesquemàtiques (com l'allargament exagerat de les extremitats, la irradiació de petites línies perpendiculars dels caps, l'existència de meandres paral·lels o de núvols de punts) respondrien a una tradició artística inspirada en estats d'èxtasi, a una plasmació gràfica de possibles pràctiques xamàniques. Les autores, amb aquesta teoria, intentaven valorar el paper que haurien pogut tenir els estats alterats de consciència i les experiències extàtiques per a arribar a realitats alternatives en el transcurs de les cerimònies celebrades en els abrics amb art macroesquemàtic (*Ibid.*, 93-94). Interpretaven, per exemple, que les figures antropomorfes allargades i irrealment podrien representar esperits o celebrants en èxtasi, o fins i tot que simbolitzaren el viatge extracorporal —una hipòtesi interessant que podria ser aplicada (si no ho han fet ja les autores, la qual cosa desconeixem) al quadre de les orants: una ànima que ix d'un cos en èxtasi. En qualsevol cas, el que volem subratllar és un altre punt, ja que, si com afirmaven Fairén i Guerra, els motius del macroesquemàtic podrien no derivar més que d'al·lucinacions induïdes per drogues, i si així mateix tampoc no constituïen un art narratiu, hauríem de renunciar irremissiblement a la possibilitat de trobar-los cap sentit. Ara bé, com tenien cura de remarcar les autores, els motius representats no serien caòtics ni destrellats, sinó que respondrien a una elecció cultural només explicable a partir del context cultural i històric en el qual s'inserten (seguien ací Bahn i Chippindale).

En aquesta mateixa línia (que compartim absolutament), volem remarcar que també Lévi-Strauss, referint-se a l'"*amanita muscaria*", afirmava que els al·lucinògens no amagarien un missatge natural, sinó que actuarien com a desencadenadors i amplificadors d'un discurs latent que cada cultura té en reserva, i del qual les drogues permetrien o facilitarien l'elaboració (Lévi-Strauss, 1979: 220). En aquest article, per tant, si per un costat no barrem la porta a la possibilitat que les característiques del macroesquemàtic siguin la causa d'estats alterats de consciència, tampoc no la tanquem, per l'altre, al fet que aquest art pugui estar narrant-nos escenes, o alguna història, derivades del context cultural i històric del qual haurien eixit. I per això la pregunta que ens fem ací: podríem intentar llegir en el panell de les orants algun tipus d'història?

- 5 Sobre les teories de Propp vegeu Temporal, 1998: 96-125. Les seues tesis, d'altra banda, han estat aplicades amb resultats extraordinaris, per exemple, a l'anàlisi de la mitologia grega (vegeu al respecte Moreau, 1992).
- 6 *Correspon al núm. 720 — My mother slew me, my father ate me. The Juniper tree — de la classificació d'Aarne i Thompson 1961.*
- 7 Vegeu una aproximació a aquest darrer tema en Blas i Crespo, 2005, però sobretot en Smoller, L.A. (en premsa; citat amb permís de l'autora, a qui agraiem que ens haja permès consultar-lo).
- 8 Sobre aquesta funció i altres exemples extrets de la mitologia antiga, vegeu Moreau, 1992: 194-196.
- 9 Sobre els mites i rituals d'ascensió al cel, vegeu-ne alguns exemples tractats per Lévi-Strauss, 1986: 23-29, i per MacDonald, 2005: 174, 75-102. Vegeu, així mateix, el ritual dels Sherehtë que examina Lévi-Strauss (2002a: 285-288), consistent a preparar un pal de deu metres (anomenat "camí del cel") per a implorar al sol que els donara el foc per a tornar a encendre totes les llars del poble, i perquè enviara la pluja. La qüestió de l'ascensió ritual als arbres (com a "*axis mundi*") el recull també, entre els indis nord-americans, M. Eliade (2001: 115-117).
- 10 De la mateixa manera que interpretem l'escena com un devorament, podríem identificar-la també com el conegut episodi de l'heroi que s'enfrontava al monstre, ja que els dos estarien estretament emparentats: un Hèracles que s'enfrontava a l'Hidra de Lerna, un Zeus que lluitava contra Tifó, un Perseu que lluitava contra el monstre marí per a salvar Andròmeda (i que duria en l'ègida el cap de Medusa!), o un Sigfrid o un Sant Jordi que matava el drac. Com va assenyalar Propp, el tema de la lluita contra el monstre constituiria una evolució històrica del motiu de l'engolida, que hauria transformat la serp-engolidora primigènica (benefactora) en la serp-monstre (malfactora) contra la qual s'hauria de lluitar. Amb això intentava explicar la transformació que suposaria en el mite el pas de les societats paleolítiques a les més complexes (vegeu al respecte Propp, 1998: 340-356). Amb tot, i per bé que no s'hi veu tan clara aquella equiparació amb dos "estadis" històrics, l'evolució que planteja per a aquests motius és ben suggeridora i per a res inversemblant. Així, el mite de Jàson, que en les versions més eseses lluita contra el monstre, és engolit per la serp en diverses representacions (que podrien referir versions més antigues del mite) (fig. 8-10). Sobre el tema de la lluita contra el drac, d'altra banda, remetem a Egli, 1993: 201-254.
- 11 Disposem també d'un excepcional document audiovisual d'aquestes pràctiques rituals en el capítol "*Tant qu'il y aura des crocodiles*" de la sèrie de documentals *Dieux et démons* realitzada per J. Queyrat. En ell es recull el ritual d'iniciació en una tribu de Nova Guinea propera al riu Sepik, en el qual els iniciats entren en una cabanya ritual que representa la boca i el ventre del déu cocodril, de la qual eixiran transformats en "homes-cocodril", és a dir, en adults guerrers amb pell de cocodril. Així mateix, hi ha el ja clàssic documental *In the land of the Headhunters* d'E.S. Curtis (1914, restaurat en 1972 amb el títol *In the land of the war canoes*), en el qual podem observar (sempre sota l'idealitzat retrat que en dona l'autor) les danses Hamatsa de la Societat Caníbal dels Kwakiutl de l'illa de Vancouver, en les quals es representava el *Páhpapaqalanóhsíwi*, l'Esperit Caníbal de l'Extrem Nord del Món que s'encarregava de devorar els iniciats.
- 12 Pel que fa al tema de les causes de la no immortalitat humana en els mites, vegeu Deonna, 1956.
- 13 D'altra banda, sobre la importància de la serp (que de vegades és una anciana) com a donadora de l'art de la terrisseria a Amèrica, vegeu Lévy-Strauss, 1986: 32-39.
- 14 La interpretació d'aquest quadre, amb tot, presenta un altre tipus de dificultat, que genera altres reflexions. La recurrència dels "braços orants", tant en aquest abric com en altres exemples de l'art macroesquemàtic (com per exemple els del Barranc de l'Infern, els de La Sarga, els de Santa Maira, el Barranc dels Sorellets, els de Covalta o els de Coves Roges), planteja una sèrie de qüestions que no poden defugir-se a l'hora de buscar-los una interpretació. Atès que apareixen tant de forma "autònoma" com vinculades a figures serpentiformes i a figures antropomorfes, caldria preguntar-se si enclouen sempre un mateix significat (encara que manifestat de formes diverses) o si cada cas significa una cosa. És així que, si està clar que en algunes ocasions formen part de figures humanes (la ceràmica de Beniarres no deixa lloc a dubtes), no podem negar tampoc que en altres casos on apareixen autònomament poden representar, com ha estat dit, la vegetació que "implora la pluja". En qualsevol cas, el que sembla voler dir-nos aquest sistema de relacions és que tots els "maniformes" del macroesquemàtic hi mantindrien una estreta unitat de significació; una significació, tanmateix, que de moment encara se'ns en fuig.
- 15 Sobre la qüestió del iniciats com a éssers "crus" que s'han de transformar en "cuïts" (o que han de passar de "banyats" a "secs"), vegeu, per al món grec, Vidal-Naquet, 2005b: 177-207, i per a la realitat africana, Barley, 1980 i D. Zahan, 1975.
- 16 Sobre el pas d'unes aigües com a viatge al (o el propi) més enllà, vegeu Moreau, 1992: 216-220.
- 17 Vegeu a propòsit Vidal-Naquet, 2005a: 169-174.
- 18 Sobre la qüestió, Lévi-Strauss, 2002a: 216-237; 2002b: 200-202, 222-225, que ha ben vist com la parella Orió-Plèiades és un significat privilegiat de l'alternança de les estacions, que és conceptualitzat de diverses maneres segons les regions i les societats: estiu i hivern, estació seca i estació plujosa, temps estable i temps inestable, treball i oci, abundància i escassetat, règim de carn i règim vegetarià, etc. (*Ibid.*, 226). En el cel boreal les Plèiades han estat utilitzades com a indicadores dels cicles agrícoles. Per al món antic, per exemple, les paraules d'Heròdot constituïen un bon exemple: "Comenceu la sega quan nasquen les Plèiades engendrades per Atlas i la sembra quan es ponguen, ja que estan ocultes durant quaranta nits i

quaranta dies i en el transcurs de l'any es mostren de nou per primera vegada quan s'afila la dalla" (Hes. *Op.* 384-388). Així mateix, sobre la importància de les Plèiades en una societat com la dels Tereno americans, C. Lévi-Strauss escrivia: "La més important de les cerimònies tereno era a principis del mes d'abril, per a celebrar l'aparició de les Plèiades i conjurar els perills de l'estació seca que començava en aquell moment. Després de reunir els participants, un vell, primer cara a l'est, després al nord, a l'oest i al sud, es proclamava avantpassat dels caps dels quatre punts cardinals. Alçava aleshores l'esguard al cel i pregava les Plèiades que portaren pluja i lliuraren el seu poble de la guerra, les malalties i els mossos de serp" (Lévi-Strauss, 2002b: 383; la traducció és nostra).

19 Un treball molt il·lustratiu, des d'aquest punt de vista, és el de B. Lenthéric (1996), qui ha posat en relleu, a partir de la interpretació del zodíac de Dendera, totes aquestes relacions en la societat egípcia.

BIBLIOGRAFIA

- AARNE, A.; THOMPSON, S. (1961). The types of the Folktale. A classification and bibliography (F.F. Communications, 184). Helsinki.
- ALEXANDER, H.B. (1916). The Mithology of all races X. North American. Massachussets.
- BARING, A., CASHFORD, J. (2005). El mito de la diosa. Evolución de una imagen. Madrid.
- BARLEY, N. (1995). El antropólogo inocente. Barcelona.
- BLAS, F.; CRESPO, T. (2005). Un conte de Peret i Marieta i un miracle de Sant Vicent Ferrer. Intent d'aproximació estructural i històrica. Llibre de festes de Benissa 2005. Benissa.
- CARDITO ROLLÁN, L.M^a (1998). Arte macroesquemático y paralelos mediterráneos. Apuntes para su cronología. *Saguntum-PLAV*, 31: 99-107.
- CIUDAD, A.; IGLESIAS, M.J.; ROJAS, J.L. (2000). Mesoamérica. Historia de la Humanidad 19. Madrid.
- CURTIS, E.S. (1999). La danza de los lobos y otros relatos de los indios kwakiutl. Mitos, cuentos y leyendas de los indios norteamericanos, vol. X. Barcelona.
- CURTIS, E.S. (2005). Los indios de Norteamérica. Köln.
- DE LA CRUZ, T. (2007). Contes de iaia: tres rondalles originals de Benissa. Llibre de festes de Benissa 2007: 136-138. Benissa.
- EGLI, H. (1993). Il simbolo del serpente. Genova.
- ELIADE, M. (1957). Mythes, rêves et mystères. París.
- ELIADE, M. (2001). Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana. Barcelona.
- DEONNA, W. (1956). *Laus Asini*. L'âne, le serpent, l'eau et l'immortalité. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXXIV: 5-46.
- DIXON, R.B. (1916). The Mithology of all races IX. Oceanic Mythology. Massachussets.
- FAIRÉN, S.; GUERRA, E. (2005). Paisaje y ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte macroesquemático; en Hernández Pérez, M.S.; Soler Díaz, J. (eds.), *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alacant.
- GREY, G. (1855). Polynesian mythology and ancient traditional history of the New Zealand race, as furnished by their priests and chiefs. London.
- HERNÁNDEZ, M.S. (2000). Sobre la religión neolítica. A propósito del Arte Macroesquemático. Dins *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*. Alacant: 137-155.
- HERNÁNDEZ, M.S. (2003). Las imágenes en el Arte Macroesquemático; en Tortosa, T.; Santos, J.A. (eds.), *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*, Biblioteca Itálica. Monografías de la Escuela Española de Historia e Arqueología en Roma, 26. Roma: 41-58.
- HERNÁNDEZ, M.S.; FERRER, P.; CATALÀ, E.; SOLER, J.A. y PÉREZ, R. (2004). Pla de Petracos (Castells de Castells, Alicante). Patrimonio de la Humanidad. Alacant.
- HERNÁNDEZ, M.S., CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1983). Arte esquemático en el País Valenciano. Recientes aportaciones. *Zephyrus*, XXXVI: 63-75
- HERNÁNDEZ, M.S.; FERRER, P.; CATALÀ, E. (1994). L'Art Macroesquemàtic. L'albor d'una nova cultura. Cocentaina
- HERNÁNDEZ, M.S.; MARTÍ, B. (1999). Art rupestre et processus de néolithisation sur la façade orientale de l'Espagne méditerranéenne, dins XXIVe Congrès Préhistorique de France. Lé Néolithique du Nord-Ouest méditerranéen (Carcassonne 26-30 septembre 1994). Carcassonne: 257-266.
- HERNÁNDEZ, M.S.; MARTÍ, B. (2000-2001). El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica. *Zephyrus*, LIII-LIV: 241-265.
- KAPPLER, C. (2004). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid.
- LENTHÉRIC, B. (1996). À propos du Zodiaque circulaire de Dendera: éléments de réflexion, dins Bakhouche, B.; Moreau, A.; Turpin, J.C., *Les Astres*. Actes du Colloque international de Montpellier, 23-25 mars 1995. Université Paul-Valéry: 183-205.

- LÉVI-STRAUSS, C. (1979). Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades. Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1986). La alfarera celosa. Barcelona.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2002a). Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido. México F.C.E.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2002b). Mitológicas II. La miel y las cenizas. México F.C.E.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1990), vol. V.2. Zürich-München.
- LULL, J. (2007). Algunas hipótesis arqueoastronómicas en torno al disco de Nebra. *Huygens*, 64: 26-33.
- MARTÍ, B.; HERNÁNDEZ, M.S. (1988). El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material. València.
- MACDONALD, CH. (2005). Du corps déconstruit au corps reconstruit. Mythologie du corps morcelé aux Philipines et à Borneo. *L'Homme*, 174: 75-102.
- MOMIGLIANO, A. (1984). Considerations on History in an Age of Ideologies, dins *Ibid.*, Settimo Contributo alla Storia degli Studi Classici. Roma: 253-269.
- MOREAU, A. (1992). Initiation en Grèce antique. *Dialogues d'histoire ancienne*, 18.1: 191-244.
- Polémica Lévy-Strauss-Propp (1972). Madrid.
- PROPP, V. (1982). Edipo a la luz del folklore. Madrid.
- PROPP, V. (2001). Morfología del cuento. Madrid.
- SEIDEL, M.; SCHULZ, R. (2005). Egipto. Arte y arquitectura. Barcelona.
- SMOLLER, L.A. (en premsa). The Saint and the Chopped-Up Baby: Creating the Image of Vicent Ferrer (d. 1419).
- TEMPORAL, J. (1998). Galàxia Propp. Aspectes literaris i filològics de la rondalla meravellosa. Barcelona.
- VERNANT, J.-P. (2004). Le mythe prométhéen chez Hésiode, dins *Ibid.*, Mythe et société en Grèce ancienne. Paris: 177-194.
- VIDAL-NAQUET, P. (2005a). Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec, dins *Ibid.*, Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec. Paris: 169-174.
- VIDAL-NAQUET, P. (2005b). Le cru, l'enfant grec et le cuit, dins *Ibid.*, Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec. Paris: 177-207.
- ZAHAN, D. (1975). Couleurs et peintures corporelles en Afrique noire. Le problème du Half-Man. *Diogene*, 90: 115-135.

