
LA GRAN DEESSA: MITE I ARQUEOLOGIA

LLICÈNCIA d'ESTUDIS
MEMÒRIA
CURS: 2007-08

V.J. LÓPEZ DÍAZ DE OTAZU

Índex

0.INTRODUCCIÓ, 4-9

1. LA DEESSA MARE PALEOLTICA, 10-29

1.1. L'origen, 10

1.2. Hipòtesi de la gran deessa, 11

1.3. Grups arqueològics, 14

1.4. Interpretacions de les estatuetes, 15

1.5. Context i característiques, 17

1.6. Anàlisi iconogràfica, 20

1.6.1. Font de vida, 20

1.6.2. La deessa com a ocell, 23

1.6.3. La cova, l'úter de la deessa mare, 24

1.6.4. La deessa com a lluna, 26

1.6.5. La deessa de la mort i del renaixement, 27

1.7. Mitologia paleolítica, 28

1.8. Coda, 29

2. LA GRAN DEESSA NEOLÍTICA, 30-53

2.1. La transformació neolítica, 30

2.2. Imatges de la gran deessa, 33

2.2.1. Cel, terra, aigües, 33

2.2.2. La deessa ocell, senyora de les aigües superiors, 39

2.2.3. L'ou primordial, 43

2.2.4. Epifanies serpentiformes, 44

2.2.5. La gran deessa embarassada (les "venus" gràvides), 48

2.3. Çatal Hüyük, 50

2.4. Deesses duals, 52

2.5 Coda, 53

3. LA GRAN DEESSA MINOICA, 54-70

3.1. Creta, enmig de les ones, 54

3.2. Les deesses de les serps, 55

3.3. La doble destrat i l'arbre, 57

3.4. La deessa de Gazi, 62

3.5. La "pótnia therôn", la deessa ocell i el nus sagrat, 63

3.6. L'anell de Nèstor, 65

3.7. La gran deessa i el jove déu, 67

3.8. El mite del minotaure: mite lunar i solar, 68

3.9. Coda, 70

4. LA GRAN DEESSA A MESOPOTÀMIA, 71-92

4.1. L'edat del bronze, 71

4.2. La deessa Inanna, 73

4.2.1. El mite d'Inanna, 74

4.2.1.1. Nammu, 74

4.2.1.2. Ki/Ninhursag, 75

4.2.2. Iconografia d'Inanna, 78

4.2.3. El vas d'ofrenes, 79

4.2.4. "L'exaltació d'Inanna (Nin-me-sara)": Enheduanna, 81

4.2.5. Inanna, deessa de la guerra, 84

4.2.6. Hierogàmia: Inanna es casa amb el seu fill, 86

4.2.7. El descens d'Inanna, 88

4.3. Coda, 91

5. RECAPITULACIÓ, 93

6. BIBLIOGRAFIA, 95

7. FONTS DE LES IMATGES, 99

0. INTRODUCCIÓ.

Els termes “mite” i “arqueologia” van ser emprats conjuntament, potser per primera vegada, per l'avui obviada i, per a certs autors, menystinguda arqueòloga Marija Gimbutas a *El lenguaje de la diosa* (1989)¹ on parla d'aquests dos camps de les ciències socials de mode inclusiu per referir-se a un tipus d'estudis en què, recíprocament, un camp proporcionaria a l'altre possibilitats d'informació i de recerca.

Com a professor de clàssiques, sempre m'ha captivat la Creta minoica amb les seves imatges de deesses/sacerdotesses o reines: imatges que ens parlen del paper central desenvolupat per les dones en una societat contemporània d'altres en què les dones no hi eren presents, almenys des de la perspectiva de qui ho havia investigat. Per altra part, com a *dilettante*, les anomenades “venus” prehistòriques suscitaven el meu interès vers el món simbòlic dels grups humans que les crearen. A més, davant la nombrosa presència femenina a les aules ens trobem que hi ha una important (altres dirien sospitosa) mancança de referents femenins començant ja per la perspectiva androcèntrica dels temes d'arqueologia i seguint pels panteons mítics eminentment masculins. Així, doncs, arqueologia i mitologia, esmentades al títol del treball que presentem, seran els eixos constitutius d'aquest estudi que parteix de la hipòtesi que hi hagué una divinitat femenina al voltant de la qual va haver de girar tot allò que avui coneixem com a societat, com a cultura i el que podem entendre com a món o pensament simbòlic.

Tant en els estudis etnològics i antropològics com en l'anàlisi de la mitologia, s'han revalorat els símbols en considerar-los bases o fonaments sobre els quals s'han organitzat les societats. Per a A. Riencourt², el pensament simbòlic va sorgir quan els pensaments i les experiències es van cristal·litzar, es van reproduir i es van preservar en artefactes, la qual cosa va constituir l'inici de l'expressió artística. Amb la creació/fabricació dels artefactes esmentats, l'ésser humà estengué el seu domini mental: va anar, doncs, més enllà dels instints i sensacions immediates. Com fou aquesta mena de domini? Suposem que, un cop “alliberat” de l'immediat instintiu, va començar a recordar el passat i a preveure o anticipar el futur. Aquest àmbit mental, doncs, s'omplirà de símbols el significat i valor dels quals era reconegut per tot el grup humà. Així, podem dir que el simbolisme és un duplicat mental del món ordenat segons el model dels processos naturals.

En relacionar ambdós termes en aquesta recerca, situem el mite, o els relats mítics, en un context prehistòric del qual no tenim cap prova documental, com és obvi. Llavors, podem aportar tot el que la disciplina prehistòrica ens ofereix avui

¹ GIMBUTAS, M. (1989) *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row. [(1996) *El lenguaje de la diosa*. Oviedo: Dove].

² RIENCOURT, A. (1977) *La mujer y el poder en la historia*. Caracas: Monte Ávila, p. 42

dia; no obstant, a l'hora de establir connexions entre el món o la concepció mítica de l'època paleolítica i les troballes, ens manquen dades referents a aquest món mític. És llavors quan ens veiem impel·lits a considerar el mite no com la interpretació de la realitat, feta sincrònicament, és a dir, en el mateix temps de les troballes i pels mateixos éssers humans que les van construir i utilitzar; sinó com un relat que surt del nostre imaginari, una narració d'allò que possiblement va passar; és aquí on han de servir-nos els arquetips *junguians*. Som conscients del caire que, en aquests moments inicials, està prenent aquesta recerca: caire que s'apropa a la "ficció"; en realitat, no serà pura ficció ja que, fent ús de les analogies, aprofitarem els relats que ens aporten els estudis d'antropologia cultural, o etnogràfics, de pobles contemporanis instal·lats en un estadi "primitiu" i que, suposem, visqueren en unes condicions en certa manera properes a les dels pobles de la Prehistòria.

El nostre punt de partida és actuar d'acord amb el mode de procedir dels prehistoriadors: a partir de les figures i símbols femenins, corresponents al paleolític o neolític, proposarem models interpretatius del que va poder passar; alhora els contextos on es van trobar les figures, objecte de l'estudi, també es tindran òbviament en compte. Parlarem sempre de figures, d'estatuetes femenines i, si ens és possible, de qualsevol altre tipus de restes que ens remetin a l'àmbit femení, perquè són aquestes les que ens aporten la major llum sobre la hipotètica existència de la divinitat femenina, anomenada gran deessa o, més restringidament, gran mare.

A l'origen de moltes cultures es pot dir que hi és aquesta figura o arquetipus que s'erigeix com "una divinitat absoluta que, en ser l'única que té òbviament el secret de la vida i de la fertilitat, posseeix el poder de transmetre'l, segons la seva voluntat, als éssers humans, a la terra, a les plantes i als animals"³. Finalment, encara que hi hagi manca d'acord en relació a la discussió sobre la definició i funció de les estatuets arqueològiques, la representació de les mateixes sembla al·ludir a l'existència d'una font mítica en què el fet de la maternitat és indiscutible, font mítica desconeguda la importància de la qual, tenint en compte la pervivència de nivells de simbolització relatius a antics cultes, no es pot simplificar.



Imatge 1.
Ceràmica del
període A, finals
del VII mil. aC, 6,9
cm d'alçària.
Byblos, Líban.

Així com les figures femenines prehistòriques al·ludeixen a una font mítica desconeguda on el fet de la maternitat hi és present, així també, segons la mitologia, el caos que existia abans dels déus, al·ludeix a l'úter primigeni. Dins aquesta mena de joc de llum i contrallum, d'albirar entre l'ombra, ens hem d'aturar en la qüestió etimològica com si l'etimologia fos una mena de palimpsest en què sota l'escrit hi hagués un altre relat. Així, ens trobem amb el mot grec *cháos* [χάος]

³ GALLINO, T.G. (1989) "Le Grandi Madri, introduzione al mito e all'arquetipo", a VV. AA. *Le Grandi Madri*, Milano: Feltrinelli, pàg. 8.

que literalment vol dir “espai buit, obertura, boca oberta, abisme”: un lloc que va ser imaginat com un espai immens, tenebrós, existent abans de l’origen de les coses i que Hesíode (*Teogonia*, v. 116) va personificar. Vinculat amb el significat etimològic de “boca oberta”, esmentem la descriptiva imatge que tenen els “dayak”, poble de l’interior de Borneo, del moment immediatament anterior a la creació en què tot estava encara dins la boca tancada de la Serp d’Aigua: l’obertura de la boca era, doncs, cosmogònica⁴.

La representació de la boca oberta, mitjançant un forat circular o una concavitat amb forma de cúpula, podem considerar-la una de les expressions o petjades del que etimològicament significa “caos”. Figuretes de pedra, de finals del VII mil·lenni



Imatge 2. Figura de Butmir, inici del V mil·lenni aC, 7,7 cm d'alçada, Butmir. Sarajevo.

aC, d'entre 7 i 5 cm d'alçada, trobades a la vall del Jordà, Líban, presenten només una boca oberta sense cap altre tret al rostre (*Imatge 1*). A Butmir (Sarajevo, Bòsnia-Herzegovina) es descobriren unes figuretes de terracota, datades a l'inici del V mil·lenni aC, d'una alçada d'entre 8 i 4,5 cm, en el rostre de les quals les boques sobten per estar desmesuradament obertes (*Imatge 2*). El mateix ocorre amb una figureta (Khassan-Foka, centre de Bulgària, a mitjan V mil·lenni aC) de la qual el tret més evident és també l'obertura exagerada de la boca.

En aquest sentit, la nostra atenció s'ha fixat sobre un objecte lític, semblant a un cap humà, trobat en una tomba irlandesa (Knowth, Boyne Valley), de gairebé 8



Imatge 3. Cap antropomòrfic, pedra amb relleu, superfície molt ben polida, 7,9 cm d'alçada. Neolític irlandès, Knowth, vall de Boyle, comtat de Meath, ca. 3500-3200 aC.

cm d'alçada i de ca. 3500-3200 aC, que possiblement sigui la més clara mostra del que diem sobre el sentit cosmogònic que implica el símbol de la boca oberta. Es tracta d'una talla amb decoració en relleu (una doble espiral en el lloc dels ulls i espirals serpentiformes a tots dos costats i a la part del darrere) i la superfície acuradament polida. Hi ha, no obstant, qui afirma que més aviat es tracta d'un cap de maça d'algú important, com podria ser un sacerdot o un cap militar o de clan; malgrat això, el simbolisme hi és present: el tret de la boca oberta s'identifica amb la font de la vida, el lloc de l'alè, així com el lloc de la paraula que crea el món (*Imatge 3*).

No només ens hem de fixar en la boca oberta i el simbolisme [O], sinó també en la boca representada per un traç pectiniforme el significat del qual sembla ser l'acció de brollar de la deessa com a

deu de la vida; ens referim a la línia triple o tres línies paral·leles connectades a una d'horitzontal amb un disseny semblant a aquest (≡), però girat cap avall. El traç horitzontal que les uneix es posa sobre el lloc de la boca que representa mentre que la triple línia vertical simbolitzaria el brollar de la deessa que és

⁴ TRANKELL, I-B. i ROY, W. (1994) “Sureste asiático”, *Mitología. Guía de los mitos del mundo*. Barcelona: Debate. pàg. 300-308.

considerada com una deu. Obviant la significació simbòlica que pogués tenir el nombre 3, representat mitjançant la línia triple reproduïda per la superfície de l'objecte o estatueta, al·ludirem, a tall d'exemple, a un vas antropomorf trobat al nord-est d'Hongria (Kenezlő), ca. 5000 aC⁵, (*Imatge 4*) i a una figureta micènica (ca.1300 aC) amb la boca representada mitjançant el grafisme esmentat –Ш, girat cap amunt– en un cap serpentiforme (*Imatge 5*).



Imatge 4. Atuell antropomòrfic, Bükk, Kenezlő, NE d'Hongria, ca. 5000 aC. Suggereix una divinitat d'aigua amb forma d'ocell. La triple línia ocupa el lloc de la boca.

aquest oceà també traduït per “abisme”: és a dir, com un forat incommensurable. L'arrel indoeuropea del mot grec indica l'acció de “badallar, estar obert”; la paraula, doncs, al·ludeix a una cova, o a una tomba o a la fosca gola dels animals grans i és llavors quan es pot establir una associació d'idees anàlogues amb l'úter matern: no és, al nostre parer, desgavellat en aquest moment identificar el caos amb la maternitat, amb l'existència d'una gran mare o deessa.

No és, certament, aquest un sentit pejoratiu del terme “caos” en vincular-se amb la vida, amb el començament dels éssers. Però, contra el *cháos*,

s'erigeix el seu antònim *kósmos* [κόσμος] (“ordre, estructuració, componiment”) i, establerta aquesta oposició, les connotacions negatives que el caos suggereix amaguen la seva autèntica significació: el fet d'obrir la boca i l'espai obert que aquesta conforma. Així, doncs, la paraula “caos” ha estat sempre carregada de negativitat a causa d'una qüestió també etimològica: a partir d'una falsa derivació de *cháos* [χάος] del verb grec *chéo* [χέω] (“espargir, escampar, vessar”), l'arrel indoeuropea del qual [**gheu-* “vessar”] és fonològicament diferent a la de “*cháos*” [**ghēu-* “badallar”]. És a partir d'aquesta falsa derivació d'on prové la idea de caos com una massa confusa d'elements espargits dins de l'espai⁶. Tot el que acabem de dir no deixa de ser un exemple més del caràcter sexista del llenguatge; sexisme que té una continuïtat en la narració mitològica.

Seguint amb el símil esmentat del palimpsest, com allò que es pot amagar rere allò visible, també en mitologia, quan es tracta de relats en què intervenen les dones (mites “femenins” o de protagonisme femení), sovint acostuma a haver-hi dues versions la més vella de les quals conté trets en què el femení no està sotmès al masculí. Això fa créixer el convenciment que hi va haver un món



Imatge 5. Dibuix d'una figura micènica coberta de franges amb la triple línia connectada a la boca i cap en forma de serp. 15 cm d'alçada. Micenes, ca. 1300 aC.

⁵ Vid. *infra* pàg. 39, dins l'apartat referent a la deessa de les aigües superiors.

⁶ BAILLY, A. (2000) *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette. També ROBERTS, E.A. i PASTOR, B. (1996) *Diccionario etimológico indoeuropeo*. Madrid: Alianza.

simbòlic en què el femení, generador de vida, fou primigeni; efectivament, només es pot parlar de convenciment.

A mitjan febrer d'enguany, recollint els suggeriments fets a la reunió de seguiment dels treballs de les llicències, veiérem molt convenient acotar l'ambiciós projecte de treball tancant-lo en la civilització mesopotàmica; en conseqüència, els blocs projectats referents a Grècia i Roma restaran a l'espera d'una possible continuació d'aquest treball, i dels sis grans blocs inicials el treball només en contemplarà quatre: paleolític, neolític, Creta i Mesopotàmia.

La tasca proposada és, encara que sembli d'èxit dubtós, la recerca del femení, des de les seves primeres passes; per això s'haurà de retrocedir en la història tot el que ens sigui possible. Reunirem, doncs, diferents imatges en què la figura femenina té un relleu excepcional, i les analitzarem des d'una perspectiva no androcèntrica. Ara bé, les imatges escollides, dins el nombrós contingent de representacions que les restes arqueològiques han anat aportant a la nostra cultura occidental (des de les estatuetses paleolítiques fins als relleus i segells cilíndrics mesopotàmics), possiblement suscitin controvèrsia en ser aquestes i no unes altres molt més properes o conegudes. Davant d'això, diem que senzillament ens hem deixat guiar pel convenciment que a les seleccionades -limitades, per raó d'extensió temàtica, a la tradició occidental, excloent Índia, Àfrica i l'Orient Llunyà- es pot reconèixer la presència amagada del femení i tot el que pot connotar aquesta.

El fet de voler reprendre la figura mítica de la gran deessa no és desgavellat quan avui, des de la física subatòmica, es considera l'univers com un tot en què l'observador és inclòs en el mateix acte d'observació: és a dir, un tot concretat i manifestat en múltiples i redundants lligams. La imatge més suggeridora del que els físics sostenen pot ser la de la xarxa còsmica, xarxa de temps i espai teixida per la deessa mare des del seu ventre etern⁷. És llavors quan establim vincles entre aquesta manera d'entendre l'univers i les figuretes de deesses neolítiques enterrades junt amb fusos, o les gregues filadores del destí. Tampoc obviem totes les deesses mares nascudes del mar quan es parla de l'aigua com l'origen de tot: així, per exemple, la sumèria Nammu o l'egípcia Isis⁸ o el simbolisme de l'aigua i la seva petja a les representacions prehistòriques.

⁷ La xarxa de l'aranya, a l'Índia, és símbol de l'ordre còsmic; per altra part, diversos pobles comparen el treball de teixir amb el de donar a llum: tallar els fils que uneixen al teler la peça teixida és com tallar el cordó umbilical del nounat. La teixidora, a les societats antigues, gaudeix del màxim respecte quant a símbol de la mare, creadora de vida. [Vid. REVILLA, F. (1990) *Diccionario de iconografía* Madrid: Cátedra]

⁸ BARING, A. i CASHFORD, J. (1991) *The myth of the goddess. Evolution of an image*, Londres: Penguin (pàg. 16) [trad. cast. (2005) Madrid: Siruela]

Haurem de fer necessàriament esment de com, a l'edat del bronze, el "matrimoni sagrat" (hierogàmia) de la deessa i el déu simbolitzava la unió dels principis femení i masculí. Aquesta cerimònia ritual, segons la seva creença, col·laborava en la regeneració de la natura. Des d'una perspectiva més inclusiva, esmentar tot el que suposà la hierogàmia pot induir a considerar el femení en una relació de complementarietat amb el masculí, després d'haver observat com aquell ha estat relegat fins a l'oblit més pregó, fins i tot a la seva anihilació: cosa que possibilitaria el naixement d'una nova concepció de l'univers (natura i persones) com un tot harmoniós i viu.

1. LA DEESSA MARE PALEOLÍTICA.

1.1. L'origen.

A l'hora d'abordar la qüestió de l'existència, al paleolític, de la figura de la gran deessa, hem de considerar primerament les restes materials del període esmentat. Dins aquestes, creiem que les representacions humanes són les que poden oferir una forma més directa d'accedir al passat que no pas els altres materials conservats (com, per exemple, restes humanes, estris de sílex, habitatges, edificis...). Sabem que les restes per si mateixes no ens "diuen" tot el que signifiquen i que el context, on han estat descobertes, és de màxima importància per tal d'interpretar la funció o significació de les peces trobades. També sabem que l'absència de materials escrits fa impossible respondre encertadament a qüestions sobre el paper de les dones prehistòriques o sobre la posició d'aquestes en relació als homes amb els quals conviuen.

No obstant això, pensem que el fet d'haver-se trobat nombroses figuretes ginecomorfes, anomenades *venus*, (les més antigues daten del paleolític superior), ens permet atorgar a aquestes imatges un gran valor interpretatiu, no exempt de controvèrsies a causa de la manca de fonts escrites referides a elles.⁹

En efecte, la seva interpretació dins l'art figuratiu encara és un tema conflictiu i passa el mateix en l'àmbit arqueològic on tot són preguntes, poques les respostes i moltes les suposicions: és a dir, les explicacions científiques d'aquestes anomenades *venus* acostumen a ser més hipòtesis que no pas la resposta universal i definitiva.

Tant des de la perspectiva dels observadors en general com des de l'àmbit acadèmic, les figures femenines esmentades es relacionen amb l'existència d'una deessa mare omnipresent, el culte de la qual s'iniciaria en el paleolític i la petjada de la qual seria visible fins al final de l'antiguitat. Aquesta deessa ha estat vinculada amb fases bàsiques de la vida: el naixement, la iniciació al món adult, el matrimoni, la reproducció i la mort. Associada amb ella apareixen, de vegades, valors com el de la puresa i la virginitat, i també el de la pietat. Així mateix la deessa es manifesta com la consort d'un déu secundari (hierogàmia). Com a gran deessa és la divinitat nutrícia, la mare dels déus, la causa o energia fecundadora i fertilitzadora; també ha estat vinculada a la natura a través del mar, la terra i la

⁹ PICAZO, Marina. (2000) "Deesses imaginades o dones reals: les figures femenines de la Mediterrània antiga", *Deesses. Imatges femenines de la Mediterrània de la prehistòria al món romà*. Catàleg de l'exposició del mateix títol, Barcelona: Institut de Cultura - Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, pàg. 22-34 (p.22)

lluna: fenòmens aquests que per a diverses cultures han tingut, i segueixen tenint, un poderós contingut, diguem-ne, religiós¹⁰.

En el paleolític superior, període en què es daten les més antigues estatuetes, els grups humans subsistien mitjançant estratègies depredadores, és a dir, aprofitant-se directament del medi. Recol·lecció de vegetals, caça d'animals i aprofitament de la carronya de grans mamífers foren les activitats bàsiques de subsistència. Això comportava una vida nòmada dins d'un territori delimitat en funció del clima estacional. Coves i recers els servien per aixoplugar-se, però també construïen cabanes de les quals, a causa dels seus materials peribles, únicament solen quedar les restes de llars i d'activitats domèstiques. A través dels instruments trobats en aquests llocs es pot inferir la complexitat de les activitats: així, per exemple, preparar pells, cosir, teixir, cuinar, caça a distància (puntes de fletxes, arcs, propulsors) i amb persecució, pesca amb arpons, música (flautes)... Les manifestacions artístiques, rupestres i mobiliàries, aparegudes des dels Pirineus fins a Sibèria, es relacionen amb el món simbòlic¹¹ dels grups humans de recol·lectors i caçadors. En el cas de les representacions femenines, que són els objectes d'art mobiliari més coneguts del període paleolític, la major part d'aquestes han estat trobades en nivells d'habitació i de freqüentació, àmbits de la quotidianitat: es tracta, doncs, d'un art domèstic.

1.2. Hipòtesi de la gran deessa.

A mitjan segle XIX¹² es va aventurar la hipòtesi que hi podia haver una deessa única, més antiga que les deesses que habitaven el panteó grecoromà i també venerada a la prehistòria. El fet en què es fonamentava la teoria en qüestió era l'existència de cultures, anteriors a la creació de les "polis" gregues, amb figures de deesses vinculades a la maternitat o a la terra, el culte de les quals havia estat molt important com, per exemple, a l'Anatòlia i a la part est de la Mediterrània. Quan, a la fi del segle XIX, van aparèixer les primeres estatuetes femenines a jaciments prehistòrics europeus i del Pròxim Orient mediterrani, la hipòtesi es va veure reforçada. Així, a tall d'exemple, A. Evans va pensar que les representacions de dones trobades a Cnossos eren imatges de la gran deessa prehistòrica, partenogenètica: verge i mare alhora.

¹⁰ *Ibidem*, p.23

¹¹ Podria definir-se aquest univers simbòlic com l'àmbit psíquic col·lectiu on rau una cosmologia, elaborada des de l'observació del que succeïa a la natura; aquesta cosmologia explicaria cada fenomen concret i intervindria en la vida quotidiana a través de l'acció ritual (ritus).

¹² Ha estat de gran ajut les aportacions de PICAZO, M. (2000) i de SANAHUJA, M.E. (2002) a l'hora de fer aquest recorregut sobre les teories referents a la deessa mare o gran deessa: teories en què el menyspreu i el convenciment apareixen gairebé a parts iguals.

Pels volts de la meitat del XIX, J.J. Bachofen proposava la hipòtesi d'un matriarcat primitiu: considerava que les primeres societats humanes havien estat matriarcals, és a dir, dominades per les dones les quals conreaven la veneració a les deesses. Altres teòrics de l'època, com K. Marx i F. Engels, es van fer ressò de la hipòtesi de J.J. Bachofen. També el famós antropòleg J. Frazer, seduït per la mateixa, va procurar establir, a través de les cultures pretèrites i presents, evidències d'una relació hierogàmica entre la deessa mare i un consort-fill (la gran deessa i el déu que mor). En la mateixa línia d'un matriarcat primitiu, l'hel·lenista Jane Ellen Harrison¹³, una de les primeres teòriques del concepte de la "deessa" dins el marc de l'Escola Ritualista de Cambridge, va parlar de com, a la Grècia prehomèrica, hi va haver una gran deessa, imatge del poder social i religiós de les dones.

La idea d'una única deessa prehistòrica, suficientment establerta a la fi dels anys vint amb les nombroses descobertes de figuretes femenines en jaciments del paleolític superior, va prendre major projecció; la qual cosa semblava confirmar la teoria del matriarcat primitiu associat amb una religió marcadament femenina en què la fertilitat i la sexualitat, el naixement i la maternitat eren els seus pilars. Així mateix, segons arqueòlegs de prestigi, no només al paleolític superior sinó també a les cultures neolítiques europees s'havia adorat una única divinitat femenina. Ara bé, no tots els especialistes feien la mateixa vinculació entre figuretes femenines prehistòriques i el matriarcat amb la seva deessa mare: per exemple, se les va considerar imatges de concubines o esclaves que acompanyaven el difunt a l'altre món o rèpliques d'esposes que així evitaven seguir el marit a la tomba; també com a objectes erotitzants o simplement pornogràfics per al consum del mascle prehistòric, o només nines.¹⁴ Totes aquestes interpretacions apunten cap a la funció exclusiva de les dones en les societats prehistòriques i històriques: la fertilitat, la sexualitat i la reproducció.

A la fi dels anys seixanta, es va considerar que a la hipòtesi de la deessa mare li mancaven rigor i dades, a més d'utilitzar incorrectament i sense cap mena de contrastació tota una sèrie d'analogies històriques i etnogràfiques; el fet és que hi va haver un rebuig de la hipòtesi esmentada que va coincidir amb la necessitat científica d'acompanyar tota hipòtesi explicativa del passat amb un suficient nombre de dades i una demostració escaient. No obstant això, aquest rebuig va tenir com a contrapartida, gairebé simultàniament, la crítica de les versions oficials i androcèntriques del passat per part dels estudis de l'arqueologia feminista que proposava noves lectures de tot el que s'havia fet en la pràctica arqueològica. En aquest context, en què es posava de relleu les mancances de perspectiva de

¹³ (1977) *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion*. Londres: Merlin Press. En aquesta obra, escrita el 1911 i la més representativa, dibuixa una societat basada en les dones. *Vid.* també l'article de PRAT FERRER, J.J. (2004) "El mito de la *Magna Dea* en la cultura contemporánea", *Revista de Folclore*, núm. 285, pàg. 75-88

¹⁴ *Vid. infra* nota 22, pàg. 16.

l'arqueologia androcèntrica, es va parar esment a com gairebé totes les religions havien afermat la masculinitat del déu suprem: només d'aquest, i de cap altre ésser, provenia l'autoritat legítima. Davant d'això, es va fer necessari recobrar l'interès per les estatuetes femenines prehistòriques relacionades amb el món simbòlic i de la religiositat (experiència religiosa).

En aquest sentit, l'arqueòloga Jacqueta Hawkes estudià la civilització minoica comparant-la amb altres del moment; la seva conclusió fou que hi hagué un culte dirigit vers la vida i no pas vers la mort: establí que la societat cretenca no era un matriarcat, sinó una societat amb valors diferents, on la dona gaudia d'una gran consideració social¹⁵. També la prehistoriadora Marija Gimbutas va desenvolupar una teoria actualitzada sobre el culte, d'àmbit paneuropeu, a la gran deessa: entre els anys setanta i vuitanta, els seus estudis van restaurar la imatge de la deessa i la de les societats que la veneraven, societats descrites com a matrilineals, sedentàries, pacífiques, amants de les arts i vinculades a la terra i a la mar.

L'aportació de M. Gimbutas va produir en l'estament acadèmic una reacció que va oscil·lar entre la crítica i la indiferència; no obstant això, ha esdevingut un referent, sobretot per als qui sostenen que hi va haver, a llocs molt diferents, cultures a l'entorn del culte de la deessa i que aquesta hipòtesi es pot provar amb material arqueològic. Segons aquest relat del passat, on la divinització de la sexualitat femenina va prendre forma sota l'existència d'una deessa mare o, en sentit ampli, d'una gran deessa, fou un assalt a aquella societat per part dels invasors indoeuropeus el que acabà amb el domini de la deessa; dita invasió va comportar la imposició d'un panteó regit per déus i la d'una societat organitzativament patriarcal.

Aquest plantejament va suposar un canvi perquè novament es donava una gran importància a les funcions reproductives (la deessa torna a ser descrita, específicament, com a mare i és identificada amb la Terra); és per aquest motiu que la crítica, a més de qüestionar la fiabilitat de la teoria, ha titllat d'*essencialista* la imatge que es proposa de la dona, com si el que constituís el més important i característic del fet de ser dona fos ser mare i curadora de tot: dels fills, del grup familiar i de la terra.

Així, doncs, sembla ser que ens movem en una bipolaritat antagònica: o androcentrisme o ginocentrisme; i per què no es pot pensar en l'existència d'un sistema social compartit en què els dos sexes gaudien d'una mateixa consideració social? No som els primers a pensar d'aquesta manera: Riana Eisler¹⁶ va

¹⁵ HAWKES, J. (1968) *El origen de los dioses. Las maravillas de Creta y Micenas*. Barcelona: Noguer

¹⁶ (1987) *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row [(1993, 4^a ed.) *El cáliz y la espada: nuestra historia, nuestro futuro*. Santiago de Chile: Cuatro vientos]

proposar el terme de “gylania”¹⁷ per a referir-se a un possible sistema que no va ser ni patriarcal ni matriarcal.

1.3. Grups arqueològics.

En el període que va del 30000 fins al 10000 aC, cronologia encara bastant incerta, s’han documentat cinc grups arqueològics, ben delimitats, (grup pirenaic/aquità, italià, renà/danubià, rus i siberià) en els quals es van esculpir figures femenines. Aquestes figuretes, tant exemptes com en baix relleu, representen dones de diversa tipologia: esveltes / obeses, embarassades / ingràvides, joves / velles, dretes / assegudes, ajagudes / a la gatzoneta, amb el rostre més o menys figurat, amb cabellera pentinada o sense cabells. Pertanyen a l’art mobiliari paleolític i han estat denominades “venus”. Les dues primeres es van trobar el 1864 en jaciments francesos; des de llavors s’han pogut recuperar al voltant de 500 figuretes femenines paleolítiques en diferents estats de conservació. Les trobades pertanyents al neolític són més de 30000. Una de les característiques més assenyalades de les venus paleolítiques és el fet que es tracta de dones corpulentes amb els atributs sexuals molt ressaltats, i el rostre, braços i cames sovint gens indicats¹⁸.

Dins l’arqueologia tradicional, les interpretacions d’aquestes figuretes femenines, localitzades en excavacions arqueològiques d’assentaments del paleolític superior eurasiàtic, malgrat les diferents cronologies i materials emprats en la seva fabricació, reflecteixen el mateix valor simbòlic: la petja d’un culte a la fertilitat personalitzada en una figura de dona, el poder generador i protector de la qual es simbolitza en els atributs femenins. Aquesta deessa, de qui tot neix i on tot retorna cíclicament, és coneguda sota la denominació de *gran deessa* i també sota la de *gran mare*, en una concepció més limitada. Òbviament, les estatuetes femenines van haver d’estar molt relacionades amb les concepcions i els símbols propis d’aquells grups humans que les van elaborar. Aquests van desaparèixer fa molts mil·lennis sense deixar cap memòria de les seves creences; no obstant això, la iconografia d’aquelles comunitats, dissenyada en base als models d’estructura familiar, social i productiva, ens ha de permetre poder esbrinar l’àmbit de les creences. Per aquest motiu, la recerca de l’origen, les característiques, el significat i la funció de les esmentades figuretes ens ha d’oferir dades d’aquelles cultures, i sobretot ens aproparà a la construcció de la idea i de la imatge que d’un ens diví es van fer les cultures prehistòriques eurasiàtiques.

¹⁷ El mot es compon d’etimologies forçades: de **gy** (del mot grec γυνή “dona”) i **an** (del grec άνήρ-άνδρός “home”), l’*ele* (l) és l’element eufònic que uneix els components del nou vocable.

¹⁸ La informació recollida en aquest paràgraf està extreta de SANAHUJA YLL, M. Encarna (2002) *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Cátedra. (Feminismos, 69) pàg. 119 i seg.

1.4. Interpretacions de les estatuetes.

Per a l'arqueòloga Marija Gimbutas (1921-1994), les arrels del culte a la gran deessa estarien en el paleolític: culte a la fertilitat i a la regeneració¹⁹ que va impregnar totes les cultures de l'Europa del neolític, sobretot durant el procés de la seva neolitització (6500-3000 aC). Així, doncs, per a M.Gimbutas motius geomètrics com ara els "txeurons", les ves [VV], les emes [MM], les ziga-zagues, els meandres, o línies que suggereixen corrents d'aigua, no només servirien per decorar, sinó que estarien vinculats amb la (re)generació de la vida: dibuix i símbol en íntima relació d'analogia fent patent la presència de la deessa.

Si en aquestes decoracions es palesava la divinitat femenina, també el poder de la gran deessa raïa a les pedres, a l'aigua, als enterraments / a les tombes, als turons, a les coves, als peixos, a les aus, a les serps, als animals terrestres, a la vegetació. I això era així a causa de concebre la deessa d'una manera "panteista", en paraules de M.Gimbutas: "la deessa és immanent més que transcendent i, per això, es manifesta d'una forma física"²⁰. Algunes de les escultures femenines de què tractem, en focalitzar la nostra atenció en els seus pits pesants, ventres pregnantos i abundant teixit adípic, sense cap mena de dubte, representen l'estat de gestació de les dones: és a dir, estem veient la imatge de la mare, no pas la de la dona: els trets característics de la maternitat; a més, el rostre i les cames estan obviats: a qui les va modelar només l'interessaven els òrgans maternals, esdevinguts símbols de les seves funcions (re)productores.

Seguint aquest fil interpretatiu, les figures de gravidesa pronunciada arribarien a ser un procediment ritual per tal de propiciar la multiplicació dels éssers vius, tant animals com humans. No obstant això, aquesta teoria s'enfrontaria amb el fet que les dones primes també eren tan fèrtils com les robustes representades. A més, en els grups caçadors-recol·lectors, la fertilitat, en què tant insisteixen les figuretes comentades, no estaria regulada per la reproducció, sinó per les forces naturals: és a dir, per aquests pobles el fet de tenir més criatures no era del seu interès, voldrien mantenir la població per sota dels recursos oferts per la natura per tal de no trencar el precari equilibri en què vivien, no així com succeiria a les societats neolítiques.

Molt més interessant és la interpretació de les figuretes trobades a Rússia, especialment les de Malt'a (llac Baikal, Sibèria), cisellades en ivori de mamut i en banya de ren i cérvol. Gran part de les figures, totes pertanyents al paleolític, va ser trobada en habitatges; per això, s'ha considerat que el seu paper estigui relacionat amb el "culte als ancestres". Es pensa, doncs, que, durant el paleolític

¹⁹ La idea de la regeneració implica l'estadi previ del no-ser, concebut com la fase oculta on es crea la vida, no com la mort anihiladora o negació de la vida.

²⁰ GIMBUTAS, Marija. (1991) *The Civilization of the Goddess: the World of Old Europe*. San Francisco: Harper. pàg. 316 : cita extreta de SANAHUJA, M.E. (2002, 70).

superior, la dona-mare és la precursora de les tècniques de conservació dels recursos càrnics, de l'assaonament de les pells, de l'execució de certs estris i, al mateix temps, és la protectora de la família i la propietària de la "casa"²¹. Així, doncs, s'albira un culte a la mare protectora, creadora de vida i garant de la continuïtat del clan. Aquesta interpretació està lligada amb el "dret matern" de què parla Engels a *L'origen de la família, de la propietat privada i de l'Estat* (1884).

Altres punts de vista veuen en les estatuetses paleolítiques figures d'iniciació (Ucko) o amulets de la sort o simplement nines o trofeus relacionats amb actes de rapte, violació o assassinat exercits sobre les dones: actes que donarien prestigi social als barons (Eaton). També han estat considerades com a imatges d'esclaves o concubines que acompanyaven l'home a l'ultramón (Karageorghis), o com a reproduccions substitutòries de les esposes per tal de no ser enterrades amb el marit difunt (Morris)²².

També s'ha considerat la possibilitat que les figuretes van ser fetes per dones prenent-se a sí mateixes com a models; serien, doncs, autoretrats realitzats des de la perspectiva de l'executora; la qual cosa hauria causat la distorsió i desproporció de les figuretes. No es parlaria de deformació simbòlica, sinó merament òptica. D'aquesta observació del propi cos, traduïda en estatueta, les dones, a més de donar informació obstètrica i ginecològica a la resta de dones, podrien controlar les seves vides reproductives²³.

Una altra proposta d'interpretació, un cop considerats com a trets exclusivament comuns el sexe i la durabilitat, assigna a les estatuetses femenines un paper d'objecte d'intercanvi lligat al "matrimoni" en què la identitat de la dona és obviada: l'absència de trets en els rostres de les figures ho manifestaria. Aquesta interpretació parteix del fet que algunes tinguin la seva superfície polida, la causa del seu aspecte seria el desgast produït pel fregament de les mans; per la qual cosa es pensa que les figuretes circularien per tot Europa com una mena de fermança del matrimoni concertat²⁴.

També hem d'esmentar la producció tèxtil i de cistelleria durant el paleolític superior a l'hora de poder interpretar les figuracions femenines del mateix període. Així, per exemple, els cabells d'algunes famoses *venus* s'interpreten ara com a

²¹ SANAHUJA, M.E. (2002, 122)

²² UCKO, Peter J. (1968) "Anthropomorphic Figurines of Predynastic Egypt and Neolithic Crete", *Occasional Paper of R.A.I. (Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland)*, núm. 24; EATON, R.L. (1978) "The Evolution of Trophy Hunting", *Carnivore* 1 (I), pp. 110-21; KARAGEORGHIS, Vassos (1981) *Ancient Cyprus. 7000 Years of Art and Archaeology*. Athens: Ekdotike Hellados; MORRIS, Desmond (1985) *The Art of Ancient Cyprus*, Oxford: Phaidon & Cape.

²³ MAC DERMOTT, LeRoy (1996) "Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines", *Current Anthropology*, vol. 37, núm. 2, pp. 227-275.

²⁴ NELSON, Sarah (1990) "Diversity of the Upper Paleolithic *venus* Figurines" a NELSON, S. i KEHOE, A. (eds.) *Powers of Observation: Alternative Views in Archaeology*, Archaeological Papers of A.A.A. (American Anthropological Association), Washington, núm. 2, pp. 11-22.

barrets, caputxes o vels, i els tatuatges entre els pits i damunt l'abdomen o l'esquena d'algunes d'elles com a elements del vestit (cintes, vetes, cinturons, tirants...). Les figures amb aquest tipus de vestit representarien dones vestides per a alguna acció ritual, cosa que parla de la seva importància o categoria social. Se suposa, a partir de referents etnogràfics i etnohistòrics, que aquests treballs tèxtils eren obra de dones²⁵.

1.5. Context i característiques.

Quant al context on s'han trobat les figuretes de dones, els llocs són campaments base (coves, recers o cabanes a l'aire lliure), llocs on es manifesten els tres tipus bàsics de producció (de cossos: fecundació, gestació i part; d'objectes: aliments, llur processat i fabricació d'artefactes; de manteniment: cura dels cossos, conservació dels aliments i dels artefactes): és a dir, totes les activitats per poder gestionar la vida, obviant la vessant econòmica que comporten. En aquest període prehistòric, és molt difícil esbrinar el grau d'implicació dels sexes en les tasques de cura dels cossos; allò evident, però, és que la gestació, el part i l'alletament ho realitzaven les dones. Això més el fet que les figuracions femenines, relacionades amb la generació, apareguessin sempre en contexts on es feien les tasques de la continuïtat de la vida (gestió de la vida, en altres termes), suggereixen que les dones van gestionar o executar moltes de les esmentades tasques²⁶.

Creiem molt interessant aportar les conclusions d'un estudi comparatiu²⁷ dels catàlegs de figuretes recollides per Delporte, Duhard i Bisson/Bolduc²⁸. La mostra escollida va ser una centena d'estatuetes ginecomorfes paleolítiques procedents d'un territori que s'estén des de l'Europa occidental fins a les planes de la Sibèria. El resultat de la comparació fou el següent:

a) Quant al cànon (regla o criteri), totes les figures s'ajusten a un mateix esquema predeterminat: les variables amplada/alçada de les representacions analitzades estan en estreta dependència d'on provindria la seva gran semblança.

²⁵ SANAHUJA, M.E. (2002, 124).

²⁶ *Ibidem*, p.125

²⁷ HACHUEL, Ester i SANAHUJA, M. Encarna (1996) "La diferencia sexual y su expresión simbólica en algunos grupos arqueológicos del Paleolítico superior", *Duoda*, núm. 11, Universitat de Barcelona, pp.61-76.

²⁸ DELPORTE, R. (1979) *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Madrid: Istmo; DUHARD, J-P. (1993) *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Paris: CNRS; — (1994) "L'identité physiologique, élément d'interprétation des figurations féminines paléolithiques", *Trabajos de prehistoria*, CSIC, núm. 51, pàg. 39-53; BISSON, M. i BOLDUC, P. (1994) "Previously Undescribed Figurines from the Grimaldi Caves", *Current Anthropology*, Universitat de Chicago, núm 35, 4, pàg. 458-67.

b) La matèria primera emprada es relaciona amb l'estat gràvid o ingràvid: la pedra s'utilitza per representar dones embarassades, mentre que l'os i l'ivori són per fabricar figures sense gravidesa.

c) Les estatuetes gràvides o són esveltes o obeses, mentre que les no gràvides són majoritàriament esveltes.

d) El rostre de les embarassades no figura, mentre que les no gràvides tendeixen a tenir trets facials.

e) Gran part de les representacions d'embarassades tenen molt accentuats els trets sexuals (els pits i el sexe, representat aquest mitjançant triangle o vulva); en el cas de les no gràvides, més de la meitat tenen pits o triangle sexual (no tenen vulves) o tots dos caràcters. Quant a la matèria emprada en què es representen vulves o triangles, la pedra és el suport per a la majoria de les vulves; i l'ivori, per als triangles.

Durant tot el paleolític superior les característiques esmentades es repeteixen encara que hi ha variacions "regionals" ja que estem parlant d'una franja molt ampla, que va des dels Pirineus fins a Sibèria, i d'un llarguíssim període de temps, entre el 30.000 i el 10.000 aC. Ara bé, durant el període més antic, un 80 % de les figures comparades són dones embarassades, gràvides; mentre que, durant el període més recent, només ho és el 20%, corresponent a la zona pirenaica/aquitana i a l'última fase paleolítica (ca. 15000-9000 aC).

L'estereotip de les estatuetes femenines²⁹ del paleolític superior més antic ens dóna una figura nua, d'estil naturalista, que representa dones obeses, sense rostre, amb braços primos que sovint acaben o desapareixen sota els voluminosos pits (de vegades, es creuen damunt d'aquests), que té el tors superior prim, els malucs elevats i l'abdomen prominent: en certs casos, això significa un estat de gestació avançat. Les cuixes són grans i les cames curtes, acabades en rodó o en uns peus desproporcionadament petitíssims, gairebé en forma de punta com si en algun moment aquesta mena de base hagués servit perquè l'estatueta estigués clavada al terra amb finalitat ritual. Se suposa que les estatuetes es col·locarien a l'entrada exterior de la cova o recer. També és interessant destacar que moltes porten signes gratats o incisos com, per exemple, línies, triangles, ziga-zagues, cercles, xarxes, fulles, espirals, forats, el significat dels quals es veurà més endavant.

²⁹ La cronologia més antiga s'associa amb una sexuació pronunciada a través de pits i triangles/vulves; amb el pas del temps, els pits i el pubis poden o no representar-se, mentre que la vulva desapareix a favor del triangle. Una dada molt interessant, establerta des de l'inici dels estudis de les nombroses imatges antropomorfs prehistòriques, és que ha estat la imatge de la dona la primera representació d'un ésser humà: les figures o estan definides sexualment com a dones o, si la seva identificació sexual no és molt manifesta, no es poden catalogar com a masculines en no mostrar fal·lus (SANAHOJA, M.E. 2002, 129).

La majoria de les estatuetes son petites, entre 3,5 i 25 cm, fetes en pedres diverses, en os i vori; s'han trobat pocs exemplars fets en terracota. Representen cossos femenins nus; algunes de les figures, poques, porten gravats ornaments, com, per exemple, capells teixits, cinturons, xarxes, faldons o xals, i també peces d'adorn, com braçalets i collarets. Escassos exemplars, com la dama de la caputxa, també coneguda com la *venus* o dea de Brassempouy (les Landes, França; 36,5 mm d'alt, en vori de mamut, a l'entorn del 26000 aC, possiblement del gravetià.), porten lligadures o trenes: no està clar si són cordes damunt del cap com si formessin una mena de capell o és una mena de pentinat a mode de trenes (*Imatge 6*). Quant a la representació facial, les figures més antigues acostumen a no tenir-ne; és, doncs, una característica el fet que els rostres siguin intencionadament anònims, sense trets individualitzadors. No obstant això, a la zona siberiana, durant el paleolític superior, hi ha una tendència molt acusada a representar-lo. També hem d'esmentar el fet que en alguns exemplars s'han trobat restes de pigments minerals, d'ocre roig: això ens fa albirar que originalment estaven acolorides d'aquesta manera i que l'ús de la mangra està relacionat amb pràctiques o manifestacions simbòliques i no d'àmbit utilitari³⁰.



Imatge 6. *Venus de Brassempouy*.
Ivori de mamut,
3,65 x 2,2 x 1,9
cm.
Brassempouy,
Landes franceses.
Paleolític
superior,
(26000-24000
aC) Saint-
Germain-en-
Laye, París.

La comprensió de les imatges femenines prehistòriques necessita d'explicacions vinculades a la vida social o, si es vol dir d'una altra manera, al món quotidià: espais/àmbits pertanyents al femení i que, si no han estat considerats, és perquè se'ls ha menystingut com a raons de segon ordre i sense cap importància des d'una perspectiva científica. Per aquest motiu hem de posar l'accent en tot allò que envolta les figures paleolítiques amb l'ajut de l'arqueologia de les dones, enfront de les hipòtesis tradicionals androcèntriques. Quant a aquestes últimes, hem de constatar que s'ha començat a produir un canvi a l'hora d'interpretar i exposar l'art parietal paleolític, la qual cosa és digna d'encomi; per exemple, les formes de línies, de garrots o bastons, que fins ara havien representat armes (fletxes, llances, estaves, pals), comencen a interpretar-se com a plantes, arbres, branques, canyes per a uns pobles o grups humans que tenien en el món vegetal una importància, sinó la principal, font d'alimentació.

En aquest sentit, la figura del gran caçador, que explicaria el sistema de vida del paleolític, inclús des dels orígens de la humanitat, ha estat qüestionada per l'estudi arqueològic d'un refugi rocós de la costa cantàbrica³¹. Sempre s'ha suposat que la caça, en el paleolític superior, era la supervivència, que era cosa

³⁰ MASVIDAL, Cristina (2006) "La imatge de les dones en la Prehistòria a través de les figuretes femenines paleolítiques i neolítiques", *Les dones en la Prehistòria*, València: Museu de Prehistòria, pàg. 37-50.

³¹ CONKEY, Margaret W. (1991) "Contexts of Action for Power: Material Culture and Gender in the Magdalenian" a CONKEY, M.W. i GERO, J.(eds.) *Engendering Archaeology Women and Prehistory*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 57-92. Estudi citat a SANAHUJA, M.E. (2002)

d'homes i que aquests esdevenien els mascles proveïdors-caçadors-protagonistes de la prehistòria. No obstant això, la investigació esmentada parla d'un grup d'uns 30/50 individus del magdalenià (entre 15000-9000 aC) en què la caça no era la seva activitat bàsica ja que també hi havia altres activitats productives, i arriba a establir que persones de totes les edats i dels dos sexes



Imatge 7. *Venus de Laussel*. Baix relleu en pedra calcària amb restes de pintura ocre, 43 cm d'alçada. Marquay, Dordonya, França. Paleolític, Gravetià-Solutrià, ca. 22000-18000 aC. Saint-Germain-en Laye.

treballaven cooperativament: les dones adultes i els nens i nenes feien xarxes i cordes, la roba, les bosses per emmagatzemar, el cosit de pells per a les tendes, recol·lectaven vegetals per a fer cordes, recollien conxes, pescaven, col·locaven trampes i tanques, i construïen els estris relacionats amb aquests treballs. Simultàniament, segons l'estudi, la recol·lecció de mariscs propiciava que les dones fabriquessin adorns de conxes que s'intercanviaven per altres productes. Els homes adults s'encarregaven de la fabricació d'armes de caça, capturaven els grans animals terrestres i, junt amb les dones sense criatures, caçaven cabres salvatges mitjançant les trampes que les seves companyes havien fabricat.

1.6. Anàlisi iconogràfica.

1.6.1. Font de vida.

Iconogràficament, una de les *venus* més importants és la trobada en un refugi rocós de Laussel (a la regió francesa de la Dordonya, a pocs quilòmetres de la gran cova de Lascaux molt famosa per les seves pintures rupestres): es tracta d'una estàtua femenina de 43 cm d'alçada coneguda com la deessa de Laussel (*Imatge 7*). Està cisellada en pedra calcària amb eines de sílex. La figura porta a la seva mà dreta un corn de bisó en forma de lluna creixent, el mateix corn té les mosses o osques dels tretze dies de la fase creixent de la lluna i dels tretze mesos de l'any lunar. La seva mà esquerra toca el seu ventre gràvid. El cap de la dona sembla inclinar-se cap a la lluna creixent i aquest moviment dibuixa una corba que connecta la fase creixent de la lluna amb la fecunditat de l'úter humà: una triangulació entre la mirada de la dona, el corn (representació de la lluna) i el ventre gràvid, triangle que vincula l'ordre celeste amb el terrestre.



Imatge 8. *Venus de Lespugne*. Ivori de mamut, 14,7 cm d'alçada. Lespugne, Des Rideaux, Alta Garona. Aurinyacià Superior, ca. 20000-18000 aC. Museu de l'Home. París.

A Lespugue, a 160 km al sud, a les faldes dels Pirineus, es va trobar coberta de fang dins d'una rasa la delicada escultura coneguda com la deessa de Lespugue (*Imatge 8*) cisellada en vori de mamut, sense mans ni peus, amb les cames afilades fins a formar una punta; sembla, per tant, que va estar clavada a la terra o fixada sobre

una base de fusta per tal que pogués estar dreta i així poder ser contemplada. El seu fràgil cos està subratllant la seva capacitat per a donar a llum i aliment. Les seves natges i cuixes són desproporcionadament voluminoses com si fossin a parir. Els seus pits i natges donen la sensació de ser quatre ous transportats dins del niu del seu cos gestant. Deu línies verticals han estat traçades per la part del darrere des de les natges fins als genolls: semblen, doncs, les aigües del part que cauen profusament de la matriu, com si fos la pluja fecundant; a més, aquestes deu línies suggereixen els deu mesos lunars de la gestació a l'úter. Aquesta escultura paleolítica, datada entre 20000 i 18000 aC (Alt Garona, França), és coneguda com la *venus* de Lespugue, encara que també es parla de deesses per referir-se a les estatuets femenines prehistòriques³². A causa de la seva factura tan realista i les seves formes armonioses cal esmentar la *venus* de Moravany, Eslovàquia (*imatge 9*). Es tracta d'una estatueta -només el tors i les cames fins als genolls- de vori de mamut, ca. 22500 aC, que amb els seus exuberants pits, el ventre prominent i la vulva molt remarcada constitueix un altre símbol de la maternitat i la fertilitat.



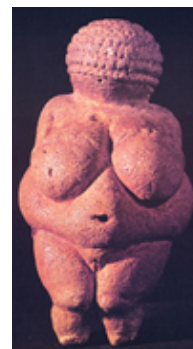
Imatge 9.
Venus de Moravany,
vori de
mamut, 7,7
cm. Banc
Nacional,
Bratislava,
Eslovàquia.

Creiem que ha arribat el moment de fer balanç del que hem dit fins ara sobre les estatuets considerades com a deesses. En primer lloc, la totalitat del cos es concentra en el naixement/gestació, la qual cosa evidencia l'interès en com s'origina la vida. No creiem que siguin representacions de dones de la cova, una mena de retrats, perquè els artistes paleolítics no estaven mancats del sentit de la proporció per a les femelles humanes, quan representaven de manera molt realista els animals a les parets de les coves. Per tant, s'ha de pensar que exercien un alt simbolisme en estructurar totes les parts del cos d'una manera tan coherent. A més, cap figura masculina semblant s'ha trobat. Hem de passar, doncs, als terrenys de la dimensió ritual abandonant l'evidència i començant la nostra interpretació a partir del misteri dels cos femení i del misteri del naixement i de l'origen de la vida mateixa.

L'escultura més antiga d'una deessa, que al mateix temps sembla la més moderna, està datada entre el 26000-24000 aC. Només se n'ha conservat un petit cap. Cisellada en vori de mamut té només 3,65 cm d'alçada, de faccions fines i delicades, amb un coll llarg emmarcat per cabells llisos, amb celles i nas molt pronunciats; la seva cabellera està recollida dins una xarxa cisellada sobre tota la llarga melena. Va ser trobada a Brassempouy, a les Landes franceses (*vid. imatge 6*).

³² Quant al nom de "venus", aquest amaga les connotacions del fet de la maternitat/(re)generació en remetre'ns només a la deessa romana de l'amor, una més entre moltes i a la qual li manquen els poders de donar vida i alimentar; poders aquests que per als homes del paleolític eren sagrats, propis d'una deessa mare o, simplement, de la deessa.

Si des dels Pirineus ens dirigim cap a l'est, deixant la deessa de Lespugue, ens trobem amb una altra d'aquestes imatges o representacions del culte a la deessa mare: la deessa de Willendorf (Àustria), d'11 cm d'alçada, feta en pedra calcària, una figura que sembla enorme malgrat els 11 cm que fa (*Imatge 10*). Datada entre el 22000 i el 20000 aC, aquesta figura té un cos en estat gràvid, cos que destil·la fertilitat: els pits, el ventre i les cuixes cauen formant un cercle, i els braços descansen sobre els grandíssims pits turgents, una posició que també presenta la de Lespugue. Ens fixem en el peculiar cap bulbós que està format verticalment per 7 capes, cada una de les quals recorreguda per ranures formant cercles concèntrics al voltant del cap que, curiosament, no té rostre. El nombre 7, que



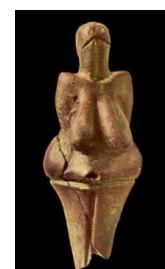
Imatge 10. *Venus de Willendorf*. Pedra calcària oolítica pintada en vermell ocre, 11 x 6 x 5 cm. Willendorf, Krems, Baixa Àustria. Paleolític Superior, Aurinyacià (22000-20000 aC) Naturhistorisches Museum, Viena.



Imatge 11. *Vara d'ivori amb pits*. Ivori de mamut, 8,5 cm d'alçada. Dolní Vestonice. Txèquia. Paleolític Superior Gravetià (ca. 24000 aC). Moravske Museum de Brno.

són els dies que dura un quart del cicle lunar, va ser durant l'edat del bronze (ca. 3500 aC), és a dir, uns 18000 anys més tard de la creació de la figura que comentem, un nombre sagrat que indicava la totalitat: això pot ser casual, però indubtablement fa pensar en la seva significació com un senyal de la seva divinitat generadora de vida i nodridora; connotació aquesta focalitzada en el pit que, a causa del forat que té la pedra en el lloc coincident amb el mugró, sembla a punt de rajar.

A Txèquia, es va descobrir el 1937 l'estatueta de vori de Pavlov, a prop de Dolní Vestonice, regió de Moràvia (*Imatge 11*). En realitat, més que una figura antropomorfa, és una vara amb pits que constitueixen el nucli significatiu: la lactància és el tema central, la resta pertany a la més pura abstracció; aquest aspecte nutricional és remarcat mitjançant el traç de línies al voltant dels mateixos pits i de línies horitzontals al llarg de la vara de vori que focalitzen l'atenció en la font de l'aliment. Està datada ca. 25000-20000 aC. Els arqueòlegs van veure en aquesta vara un objecte eròtic de manera que la van descriure com a pornogràfica; és llavors quan la imaginació comença a adjudicar a la figureta una funcionalitat erotitzant que no trobem, si no és en la ment dels qui van desvetllar-la; així, també es va interpretar com a trofeu masculí, per portar el compte de les "conquestes" mitjançant les osques, i també com a objecte per a l'onanisme femení (!!).



Imatge 12. *Venus de Vestonice*. Terracota, 11,1 x 4,3 cm. Dolní Vestonice, Moràvia Txèquia, prop de Brno. Paleolític Superior (28000-26000 aC) Museu de Brno.

Dins de la mateixa zona de Dolní Vestonice es va trobar una estranya figura fosca d'una deessa (*Imatge 12*), cisellada en fang i os polvoritzat, d'11,1 cm d'alçada i de ca. 28000 aC. El rostre, com el de la deessa de Willendorf, no ha estat treballat perquè la intenció va ser una altra diferent a la del retrat: només té dues clivelles inclinades cap amunt que fan

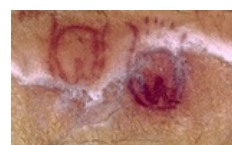
d'ulls i un traç horitzontal com a nas. La forma de l'abundós pit penjant més l'ampla corba progressiva del seus malucs i ventre amb un gran forat al melic, on ressalta la línia inguinal en comptes de ressaltar la vulva que no ha estat marcada, estan assenyalant la fecunditat, la regeneració de la vida. Les seves cames, com la de Willendorf, acaben en punta amb l'objectiu de poder ser col·locada dreta al terra, o damunt d'una peanya, o portada a la mà.



Imatge 13. *Vulva*. Gravada sobre roca. (Estil I de Leroi-Gourhan). Paleolític, aurinyacià (28000-25000 aC) Abri Cellier (Dordogne, França). Les Eyzies, Museu.

La representació de la font creadora de la vida no només va ser mitjançant figuretes antropomorfes sinó també utilitzant l'abstracció en dibuixar un triangle amb tota la connotació dels genitals femenins que comporta. En aquest sentit, esmentem que només a França hi ha més de 100 imatges paleolítiques de la vulva (*Imatge 13*): suposem que el caràcter sagrat de la divinitat que dona a llum era molt comú i familiar ja que estaven tan esteses i tan fàcilment recognoscibles. Més

properes les trobem dibuixades a la cova de Tito Bustillo (Astúries) (*Imatge 14*).



Imatge 14. *Vulves pintades*. Cova de Tito Bustillo. Magdalenian Superior. Rivadesella. Astúries.

Hi ha una gran semblança entre moltes de les figures de deesses trobades a les excavacions dutes a terme des de França fins a Rússia: la qual cosa fa pensar en l'existència d'una estructura cultural i ritual que s'estén per Europa fins a Sibèria.

1.6.2. La deessa com a ocell.

Parlem ara dels ocells, de la seva significació dins el món mític. Potser introduir el tema associant-lo amb la cigonya que en el folklore porta el nen per l'aire, vingui o no de París, pugui semblar una inconveniència, però es tracta d'una explicació



Imatge 15. Gra de penjoll d'ivori de mamut amb forma de coll allargat, perforat i amb dos pits gravats com a ales (20000 aC) 2,5 cm d'alçada. Dolní Vestonice. Txèquia.

arrelada popularment que ens està dient que aquest ocell migratori, millor dit, les bandades d'aus migratòries, davant els ulls dels primers homes, portaven de nou o feien renéixer la primavera, la vida rere la mort hivernal: afavorien la pluja que feia créixer les plantes i els arbres. En molts mites de l'edat del bronze, apareix l'ocell relacionat amb l'origen de la vida: segons aquests mites, una mare-ocell còsmica va posar l'ou còsmic de l'univers que, en obrir-se, va deixar anar a la vida el temps i l'espai. És, per aquest tipus de raons, que la idea de l'ocell associat a la idea de l'arribada de la vida no és desgavellada. Una de les imatges més antigues (*Imatge 15*), de ca. 20000 a.C., trobada també a Txèquia (Dolní

Vestonice), de la representació de la deessa sota l'aparença d'au podria ser la peça central d'un collar de grans de vori de mamut, de 2,5 cm d'alçada, en forma de coll allargat sense rostre, amb dos pits o dues ales amb incisió d'un galó o

txeuró; aquesta imatge ens pot semblar poc escaient per a l'aspecte que tractem però el seu valor significatiu queda palès en relacionar-la amb una deessa–ocell de terracota (*Imatge 16*), trobada al jaciment de Sesklo, Tessàlia (Grècia), amb incisions de galons semblants, el coll allargassat i cilíndric coronat amb un acurat tocat i un rostre en forma de bec, amb braços que sostenen els pits. Entre totes dues imatges hi ha una gran diferència de temps: uns 15/14.000 anys separen la peça del collar d'aquesta mena d'híbrid de dona i au trobada a Grècia.



Imatge 16. Bust d'una deessa amb cap d'ocell i coll llarg i cilíndric, còfia o monyo, grans pits i decoració amb zig-zaga en els braços. Sesklo. Megali Vrisi, Tirnavos, Tesàlia, 5900-5700 aC.

La separació cronològica és suficientment important, però la qüestió que se'ns planteja consisteix en la recurrència temàtica i formal de totes dues: procedeixen de la mateixa font? o es repeteixen per espontaneïtat? Podrien ser possibles totes dues explicacions. Ens referirem ara, a partir d'ambdues possibilitats, al concepte *junguià* d'arquetip: podem suposar que la reproducció semblant o aproximada d'imatges, allunyades en el temps i en l'espai, sense comptar amb un transport que ho justifiqués, fou a causa de l'existència d'una mateixa necessitat d'expressar un sentiment semblant i constant de la psique humana: és a dir, perquè tots els humans tenim, innates i heretades, una sèrie de formes simbòliques per percebre i entendre la realitat. L'arquetip

seria, doncs, una mena d'eco o ressonància “compartida”, existent en la ment de cada individu.

L'última referència a la deessa com a font de la vida, metaforitzada sota la imatge d'un ocell, esmenta les figures denominades “de natges” moltes de les quals es van gravar a les parets d'una cova del sud-est francès entre el 30000 i el 10000 aC (paleolític superior). Dins l'espai delimitat de les natges hi ha inserit un ou, aquesta imatge suggereix la fusió de la deessa amb l'ocell que posa l'ou còsmic: el món sortint del cos de la deessa.

1.6.3. La cova, l'úter de la deessa mare.

Com a introducció fora bo tornar a referir-nos a la qüestió etimològica del mot “caos” (*vid. supra* pàg. 5-7), en què s'ha fet palès com semànticament s'entrellacen els termes “cova” i “caos”.

A les cavernes del sud-oest francès es relata, mitjançant l'art (i els rituals que, suposem, van tenir lloc al seu interior i dels quals pot parlar l'antropologia cultural), la història d'una gran deessa primigènia. Es considera que la cova paleolítica era el lloc més sagrat, el santuari de la deessa, el seu habitatge i, per tant, el punt d'on sorgiria la font de la (re)generació. Endinsar-se en una d'aquestes cavernes era com ficar-se dins el món de la deessa, com entrar dins el

cos de la mateixa. La forma buida simbolitzaria el ventre de la deessa que tot ho conté: ventre que porta al món els vius i acull de nou els morts.

Els homes vivien en la part anterior, ocupant el vestíbul de l'entrada; a l'hora de celebrar els ritus religiosos anirien descendint, entre la completa foscor, ajudats amb llums d'oli de greix animal, a través de passatges laberíntics i tortuosos, respirant amb dificultat a causa de l'ambient molt humit, travessant cavitats tan grans com una catedral a la tènue llum de les seves llànties, fins a arribar al fons



Imatge 17. Vista des de l'interior de la cova de Nenkovó (Kurdzhali, Bulgària).

de la cova, al santuari, al lloc sagrat, a uns quants quilòmetres de l'entrada: ens imaginem que aquest era una mena de viatge iniciàtic per al grup cavernícola. Algú ha deixat anar la hipòtesi que l'art escultòric ha pogut sorgir a partir de la visió dins les coves de les allargades estalactites que pegen del sostre i de les arrodonides estalagmites que creixen del terra: hipòtesi no confirmada, però suggerent perquè la foscor de la cova esdevé font d'inspiració.

Després d'analitzar centenars de pintures i escultures d'un munt de coves del paleolític francès, André Leroi-Gourhan³³ ens fa observar com les figures, animals i signes que ell considera "femenins" estaven situats en una posició central respecte a la cova on es trobaven mentre que els "masculins" (animals i signes) o es col·locaven al voltant dels "femenins" o estaven en els túnels del fons de la cova o en els estrets passadissos que portaven al santuari. Aquesta observació fonamenta la connotació femenina de les coves, la qual cosa sempre ha existit al voltant de les cavitats rocoses, sobretot en algunes, l'entrada de les quals ofereix unes formes que remeten sens dubte a una gegantesca vagina.



Imatge 18. Niki de Saint-Phalle (1930-2002), *Hon (Ella)*, 1966. Materials diversos, 600 x 2350 x 1000 cm. Estocolm.

En aquest sentit, parlant de la semblança de les coves amb la vagina, d'ençà que vam saber de la seva existència, sempre ens ha meravellat la sorprenent entrada de la cova de Nenkovó (Kurdzhali, Bulgària), descoberta el 2001 a la part alta d'una muntanya a prop de la vila del mateix nom: el fet que es conegui el lloc com "l'úter de pedra" de Nenkovó aclareix qualsevol tipus de dubte tocant a aquest tema (*Imatge 17*). També es pot al·ludir a *Hon -Ella-* (1966), una gran figura femenina, de 25 m de llargària, obra de l'artista neo-dadaïsta Nikki de Saint Phalle (*Imatge 18*). Es tractava d'una nina monumental ajaguda d'esquena amb les cames obertes, els genolls alçats i les plantes dels peus al terra, de manera que el públic penetrava dins la gran nina per la vagina com si d'una cova es

³³ LEROI-GOURHAN, A. (1971) *Préhistoire de l'Art Occidental*, Paris: Lucien Mazenod [(1986) *Prehistoria del Arte Occidental*, Barcelona: Gustavo Gili]

tractés. La figura pretenia ser un homenatge a la dona nodridora, a més d'una reivindicació del cos massa desconegut de la dona com a seu del plaer tàctil³⁴.

1.6.4. La deessa com a lluna.

Per als éssers del paleolític, un dels fenòmens més enigmàtics probablement va ser la contemplació de la lluna amb les seves diferents cares canviant constantment. A més de proporcionar-los la primera noció de seqüència temporal, l'observació de la lluna canviant va fer possible que es mesuressin per primer cop períodes de temps més llargs que el d'un dia que podia calcular-se pel sol. Però també la lluna s'experimentava com les fases de la vida de la deessa mare mitjançant les fases lunars: identificaven amb la lluna creixent la jove; amb la plena, la dona embarassada, la mare; amb la nova, la dona gran i sàvia que porta amagada dins seu la llum (trinitat de què es parlarà més endavant: la tríada de la filla, la mare i l'àvia).

En les fases rítmiques de la lluna, entre la llum i la foscor, els nostres avantpassats paleolítics hagueren de percebre un patró de creixement i decadència sempre renovat. Podem suposar que en la fase creixent experimentarien com la vida creixia; en la fase minvant, com la vida es retirava i en la lluna nova desitjarien el retorn de la llum confiats en la reaparició de la lluna creixent: és a dir, la foscor era un temps d'espera previ al naixement de la nova vida. Aquesta experiència, associada a la de la mort, els faria pensar que, rere la mort, retornarien a l'obscur ventre matern i tornarien a néixer com ho feia la lluna.

Així, doncs, la foscor no era antagonista de la llum com tampoc ho era la mort de la vida. El fet de discernir, a partir de les tres fases visibles de la lluna, l'existència d'una quarta fase invisible però imaginada ens fa veure com és possible el desenvolupament d'un pensament abstracte que en el paleolític es va definir en l'establiment d'una relació entre l'ordre celest, simbolitzat per la lluna, i el terrestre (les estacions, les aus que emigraven i retornaven, les seqüències de floració i esterilitat dels arbres). Fins a l'edat del bronze totes les mitologies perceben la lluna, amb el seu ritme constant i canviant, amb la seva dualitat de llum i foscor, com una imatge del poder unificador de la mare de tot: ella era el punt o la mesura dels cicles temporals i de les influències entre allò celest i allò terrestre: regia la fecunditat de les dones, les aigües del mar...

Per tant, mitjançant la imatge de la dualitat lunar (la lluna minvant es restablia amb la creixent): imatge de la regeneració intemporal o constant, la qual cosa els faria pensar en la lluna com una poderosíssima presència percebuda com a deessa), la vida i la mort no eren tingudes com a oposades, sinó que es consideraven fases

³⁴ CHAWICK, W. (1992) *Mujer, arte y sociedad* Barcelona: Destino (pàg. 311-317)

que, com les lunars, seguien una a l'altra, sense fi. És per aquest motiu que la mitologia lunar ha precedit a la solar en gairebé totes les parts del món. Potser si ara relacionem la lluna i la serp ens saltem un ordre estipulat en seccions temàtiques (per exemple, la deessa-serpent); no obstant això, creiem que és el moment de fer notar com de l'observació de la muda de la pell de la serp establiren que, a semblança de la lluna, també el rèptil moria i tornava novament a la vida; és així com la serp esdevenia allò que sempre ha estat i encara és: una imatge de renaixement i de transformació. També en l'imaginari artístic ha existit aquesta antiquíssima connexió entre la lluna, la serp i la dona: associem instantàniament el personatge de *Salambó* (1862), de G. Flaubert (1821-80), i el tema del quadre *Die Sünde*³⁵ (1893) del pintor alemany Franz v. Stuck (1863-1928).

1.6.5. La deessa de la mort i del renaixement.

Els enterraments de l'home de Neandertal, fa més de cent mil anys, suggereixen la capacitat d'aquest arcaic *homo sapiens* per reconèixer la mort com un misteri davant del qual s'han de fer una sèrie de rituals en el seu honor. Aquesta consciència del fet de la mort explicaria la col·locació en posició fetal de cossos, alguns de 60000 anys d'antiguitat, així com el fet d'orientar-los en direcció a l'est (per on surt la lluna plena, l'última lluna creixent i el sol) coberts de flors i esquitxats amb mangra que es deixava al voltant del cadàver en un ritus funerari amb el possible objectiu d'assegurar al mort la renovació de la sang i, en conseqüència, la força vital d'una nova vida en un altre món desconegut o en el que havia abandonat i al qual retornaria.



Imatge 19.
Deessa tallada
en ivori de
mamut (ca.
16000-13000
aC). Mal'ta,
Sibèria.

A Sibèria, prop del llac Baikal, es va descobrir un lloc d'enterrament datat entre 16000-13000 aC; es tracta de Mal'ta on s'han trobat, a més d'unes vint figuretes de deesses (fabricades en os de mamut d'una mida entre 3,2 i 13,3 cm (*Imatge 19*), una petita placa d'ivori amb el dibuix d'una espiral en una cara, i el de tres serps semblants a cobres a l'altra. Al costat hi havia un peix de vori que portava en un costat el disseny, mitjançant puntets, d'un laberint o meandre. Fem esment d'aquestes representacions de signes tan aliens als naturalistes que es feien perquè l'elaboració de símbols i d'icones suposen un avanç o progrés quant a la capacitat intel·lectual humana. Aquesta mena de signes poden aparèixer sols o acompanyant dibuixos d'animals i les seves formes van des de les més simples (punts i línies) fins a figures geomètriques més

³⁵ "El pecat", oli/tela (94,5 x 59,5 cm), Neue Pinakothek, Munic.

complexes (triangles, cercles, “relles”, “pintes”, meandres, galons o “txeurons” que poden ser així [VV/VVV] o traçats a l'inrevés [ΛΛ/ΛΛΛ] i que poden referir-se tant a les ondes de les aigües com a les ales dels ocells).

La importància d'aquests signes rau en com possibilitaren, cap al 8.500 aC, la creació de les primeres fitxes de comptabilitat que, mil·lennis després, entre el 3500 i el 3000 aC, configurarien l'origen de les primeres escriptures (Summer, Xina, Índia i Egipte)³⁶. No obstant això, el que aquí ens interessa són les icones abstractes relacionades amb la figura de la deessa: parlem del seu significat simbòlic com a imatges de la connexió del món visible i l'invisible, del dia (vida) i de la nit no seguida de cap altre dia (mort): és a dir, de tornar a entrar a l'úter matern.

L'espiral, el meandre i el laberint s'associen amb l'aigua i la serp; els remolins d'aigua i el cargolament de les serps fan referència simbòlica al camí o als viaranyes de retorn cap a l'interior de la terra; retorn que, a través de l'enterrament en la fondària penumbrosa de les coves, els morts realitzaven de vegades acompanyats d'una estatueta amb malucs i pits maternals, imatge de la mare del més enllà, la gran deessa, que de vegades s'ha trobat al costat del cos arraulit.

1.7. Mitologia paleolítica.

Sembla obvi que els primers símbols i mites prehistòrics s'originessin a partir de l'observació, llarga i pacient, de la natura en què habitaven els éssers humans. És, sens dubte, agosarat parlar de l'existència d'una mitologia en el paleolític de la qual no ha romàs cap vestigi escrit; no obstant això, a partir de la interpretació dels signes que trobem a l'art parietal i al mobiliari, podem suposar com els éssers humans construïren un univers coherent per tal d'exercir un control dels fenòmens naturals que els sobtaven i dels quals, n'eren conscients, en depenia la seva vida. A través de mites explicatius, s'enfrontaren a la realitat per tal de fer-se amb ella. El mite, doncs, és la justificació de la classificació dels fenòmens naturals: les creences mítiques fan raonable i cert el mecanisme de causa-efecte.

Ens hem referit ja a l'aigua que, en les seves diverses manifestacions, consideraven com un element fonamental per a la vida; també hem fet esment de la lluna i el sol com a presències celestes que afectaven el comportament dels éssers vius; els cicles de les estacions; els grans animals de què depèn la supervivència humana, per la carn, la pell (abric i vestimenta) i els ossos (eines i ornaments); el poder misteriós de l'ou que reproduïx la vida; el vol de les aus que encara avui ens meravella; el poder regenerador de la serp; el cicle floral d'arbres i plantes... realitats totes elles que són percebudes com el poder de la deessa que

³⁶ RODRÍGUEZ, P. (2000) *Dios nació mujer*, Barcelona: Suma de letras, p.137

dóna la vida al grup tribal. Aquest divers i complex sistema de símbols i mites es va formar durant l'última fase del paleolític (ca. 35000-9000 aC) i es vincula formalment i iconogràficament amb els referents mítics del neolític: així, per exemple, la serp, l'ocell, el peix o les banyes rauen en el paleolític però els primers agricultors sedentaris els van fer seus. Marija Gimbutas³⁷ agrupa aquests símbols en dues categories: la primera està constituïda per tots aquells relacionats amb l'aigua o la pluja, la serp i l'ocell; la segona, pels associats amb la lluna, el cicle de la vida vegetal, el pas de les estacions, el naixement i el creixement. Els símbols del primer grup són línies paral·leles, la "V", ziga-zagues, "txeurons"/galons [M/VV], meandres i espirals; els del segon inclouen la creu, la creu encerclada, tota derivació de la creu indicant els quatre punts cardinals, la mitja lluna, la banya, l'ou, el peix.

1.8. Coda.

Tota aquesta simbologia prehistòrica referenciada la considerem clau per tal de poder entendre les representacions de la deessa mare les quals, de vegades, van associades a la presència d'algun d'aquests símbols, si no són aquests mateixos els que apareixen representats. Així, doncs, quan ens trobem amb la lluna, la serp, l'ocell o el peix; o amb l'espiral, el meandre i el laberint; o amb animals salvatges com el toro, el bisó, el cérvol, la cabra, llavors estarem en presència d'imatges que representaren la deessa mare, partenogenètica i acollidora dels morts, concebuda com a origen i destí.

³⁷ (1982) *The Goddess and Gods of Old Europe, 6500-3500 B.C.* London: Thames & Hudson [(1991) *Diosas y dioses de la vieja Europa 7000-3500 aC.* Madrid: Istmo, pàg. 100].

2. LA GRAN DEESSA NEOLÍTICA.

2.1. La transformació neolítica.

El neolític, període prehistòric que precedeix a les edats dels metalls (la del bronze i la del ferro), se situa cronològicament a la fi de l'última glaciació, moment en què el clima en essència és idèntic a l'actual. Aquest període es caracteritza fonamentalment per les transformacions socioeconòmiques de les formes de vida humana respecte al període anterior, el paleolític.

Entre aquestes transformacions, sense obviar les molt importants de l'agricultura, la domesticació, la sedentarització i l'organització de societats complexes, focalitzem la nostra atenció en la religió que va esdevenir un sistema més elaborat amb els primers temples i les estatuets de la gran deessa o deessa mare. S'estima que els seus inicis poden situar-se al voltant del 10000 aC i la seva fi, cap al 5500 aC. A continuació ve el calcolític o eneolític que a Europa s'estén des de l'inici del III mil·lenni fins al començament del II mil·lenni aC.³⁸ Aquest període, el neolític, es distingeix clarament de l'anterior pel descobriment de l'agricultura: al llarg d'uns dos milions d'anys els éssers humans havien caçat i recol·lectat fruits, ara és la primera vegada que comencen a conrear la terra, domesticar i criar animals, a teixir i fer recipients on posar el menjar i on poder emmagatzemar-lo. És també la primera vegada que romanen en un mateix lloc i, consegüentment, construeixen cases, temples i vilatges o llogarrets: comencen, doncs, a formar part d'una comunitat.

El relat de la neolitització, és a dir, de la producció d'aliments, s'inicià, segons els primers indicis, el X mil·lenni aC i els seus protagonistes foren algunes comunitats establertes a valls, voltades de muntanyes, del Pròxim Orient. A la fi del VII mil·lenni aC els primers camperols, coneixedors ja de l'activitat agrícola suficient (com l'artiga, el drenatge i la irrigació), es desplaçaren cap a nous espais: a la Mediterrània oriental, especialment a Grècia i als Balcans. D'aquí el nou model de vida, centrat en la nova economia agropecuària, s'estén a poc a poc cap a Occident. Entre el 6000 i el 4500 aC, a zones de la Mediterrània oriental i central, van anar sorgint poblats en què es donava una economia neolítica (conreu de cereals i llegums; cura de ramats de cabres i ovelles, encara que també de porcs i bòvids en certs assentaments) que coincidí amb activitats de recol·lecció i caça: assentaments com els de Çatal Hüyük i Hacilar (a l'Anatòlia), els de Sesklo i Vinca (a Grècia i els Balcans, respectivament), els de Samarra, Hassuna i Halaf (al nord mesopotàmic)³⁹.

³⁸ MENÉNDEZ, M. *et alii*, (2007, 6a ed.) *Diccionario de Prehistoria* Madrid: Alianza.

³⁹ (2000) *Deesses. Imatges femenines de la Mediterrània de la prehistòria al món romà* Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat (Catàleg de l'exposició del mateix títol), pàg. 133, 135.

Aquestes primeres comunitats camperoles s'organitzaven en grups familiars dins o al voltant dels habitatges en què s'han descobert sitges, llocs de rebost, llars i forns. Generalment, els habitatges eren construïts en argila i fusta, i de forma dispersa dins l'espai d'un petit llogarret. Era una pràctica habitual la inhumació dels familiars sota els habitatges o en una zona contigua; això més els diferents tipus de tractaments culturals (com, per exemple, decoracions, fosses de fundació, maquetes d'habitatges, figuretes antropomòrfiques d'argila) integrats dins el context domèstic esmentat, emfatitzen la importància de la casa en la nova forma de vida sedentària.

És en aquest espai domèstic, vinculat amb pràctiques culturals i rituals, on apareixen les representacions femenines. La casa, doncs, esdevingué el centre de l'activitat humana amb múltiple funcionalitat: recer, taller d'estris/instruments, d'objectes simbòlics (figuretes i miniatures), de teixits, lloc de transformació, preparació, emmagatzematge i ingestió d'aliments, etcètera.⁴⁰ El model de casa, segons maquetes trobades, sembla tenir portes, finestres, forats per al fum i decoració plàstica en els murs, possiblement dos pisos, i les parets pintades per dins i per fora. Dins aquesta mena de visualització de l'àmbit domèstic, ens centrem ara en la importància de l'argila, tant crua com cuita, perquè és amb aquest material amb què es fabrica tota mena d'objectes per a la "llar": vasos, sitges, forns, banquetes, tamborets, caixes, barandats i taules; és a dir, atuell, mobiliari, figures antropomòrfiques i maquetes de cases són d'argila. Per aquest fet s'ha pensat en anomenar el neolític com "l'edat de l'argila", un bateig encertat⁴¹.

Les estatuetes femenines han estat descobertes fonamentalment dins de les cases i relacionades amb les activitats fetes a l'entorn dels forns i les llars, ubicats gairebé sempre al fons de l'habitatge, lloc aquest en què se centrava la producció domèstica. En la composició d'algunes figuretes de dones s'han trobat grans de cereals la qual cosa fa pensar que la seva fabricació podria vincular-se o amb el magatzem de gra o amb el lloc on es preparaven els aliments o amb les persones que s'encarregaven de les activitats esmentades; tot i que també es podria deduir dels grans de cereals a les estatuetes que aquestes estaven relacionades amb la fecunditat de la terra i la fertilitat de les dones com a objectes simbòlics i rituals que s'invocarien per tal d'assegurar la continuïtat de la descendència i la fertilitat de la terra.

⁴⁰ MASVIDAL, Cristina (2006) "La imatge de les dones en la Prehistòria a través de les figuretes femenines paleolítiques i neolítiques", *Les dones en la Prehistòria*, València: Museu de Prehistòria.

⁴¹ STEVANOVIC, Marjana (1997) "The age of clay: the social dynamics of house destruction", *Journal of Anthropological Archaeology*, 16 (4), Univ. Michigan, pàg. 334-395.

Tot el que s'ha dit, referent al context domèstic on s'han trobat les esmentades representacions femenines, canvia a la fi del neolític i sobretot en el calcolític (a partir del IV mil·lenni); és llavors quan les figuretes es registren dipositades en tombes a mode d'aixovars funeraris: un canvi de context molt significatiu: es passa d'un de domèstic a un altre de funerari.⁴²

Simultàniament, segons observa Sanahuja⁴³, durant el calcolític a l'àrea balcànica, prolíxa en figuretes femenines al llarg del neolític, en comencen a aparèixer de masculines que mostren o semblen manipular el seu òrgan viril; les representacions a què es refereix són imatges com la d'una figureta, de terracota, masculina itifàlica (*Imatge 20*) asseguda en un tamboret, descoberta a Dímini prop de Volos, Tessàlia (Grècia) i datada a mitjan V mil·lenni aC. i d'una alçada d'uns 50 cm (Museu Nacional d'Atenes); també la d'un home dempeus, sembla que originalment el seu cap tenia dues banyes, que se subjecta el penis amb una mà, fal·lus pintat de vermell, d'una alçada de 8 cm, trobat a Crnokalacka Bara, sud-est de l'antiga Iugoslàvia, possiblement del calcolític, actualment al Museu Nacional de Belgrad.



Imatge 20. Figura itifàlica d'un home assegut. Dímini, prop de Volos, Tessàlia, ca. meitat V mil·lenni aC.

El fet és que, si a les figures itifàliques esmentades s'afegeix el canvi de context de les figures femenines (àmbit mortuori), es pot albirar com paulatinament s'inicien nous referents que acompanyarien un ordre social nou materialitzat de diversos modes: assentaments defensius *ergo* conflictes entre comunitats; llocs específics de culte i de fabricació *ergo* control d'un sector sobre altres; necròpolis prop dels poblats (no sota les cases) *ergo* aixovars rics i pobres⁴⁴. Aquesta jerarquització social pren el seu màxim paradigma en la necròpolis de Varna (a la vora del mar Negre, Bulgària) en què sobta significativament la tomba d'un gran cap a qui l'envolta tota una munió d'objectes d'or: sobretot, adorns personals junt amb un ceptre i una destrat, insígnies totes elles de comandament i jerarquia. Però si l'or i els diferents objectes de l'aixovar funerari no eren suficient mostra de jerarquia, el fet de tenir enfundat el penis en una mena de didal d'or ens indica que, almenys en aquesta part d'Europa i ja en el calcolític, s'està duent a terme un gran canvi dels valors; canvi que va des de la reciprocitat social entre sexes i la consideració del femení fins a valors de contingut misogin.

⁴² MASVIDAL, C. (2006)

⁴³ SANAHUJA, E. (2007) *La cotidaneidad en la prehistoria*, Barcelona: Icaria (Antrazyt, 269) pàg. 84, 143.

⁴⁴ *Ibidem*, pàg. 144.

2.2. Imatges de la gran deessa. 1. Cel, terra, aigües.

Aquest canvi no va ser sobtat, sinó lent i irregular, emmarcat dins altres canvis; així, al llarg del mesolític (entre el 10000 i el 8000 aC), encara que els grups humans eren caçadors i recol·lectors, ja començaven a establir-se i a sembrar llavors de gra. Quant a la imatge de la deessa mare, el seu significat sembla ser més obvi que en el període anterior: els éssers vius, humans i animals, la terra i tota la vida que floreix es perceben com a “fills seus”: l'univers és una totalitat viva, sagrada i orgànica. Així, doncs, apareix com la gran deessa mare que presideix la vida, la mort i la regeneració de tot. Hi ha una identificació entre l'ordre invisible, que regeix les fases lunars, i l'ordre visible terrenal encarnat en l'any agrícola i en les estacions.

A tall d'exemple del que diem farem referència a l'anomenada *Dama de Pazardzik*, Bulgària (*Imatge 21*). És una figura de terracota asseguda en un



Imatge 21. *Dama de Pazardzik*, civilització balcànica oriental (ca. 4500 aC). Terracota, 18,4 cm d'alçada. Karanovo, Bulgària central. Museu d'Història Natural de Viena.

tamboret, té una alçada de 18,4 cm i la seva datació és de ca. 4500 aC. Pertany a la cultura de Karanovo (Bulgària central, civilització balcànica oriental) i va ser trobada en una tomba. Avui se la pot veure en el Museu d'Història Natural de Viena, Àustria. Destaquen les seves amples natges i el molt remarcant triangle púbic, decorats amb espirals i losanges (mot d'heràldica que significa rombes). Sobre el seu úter hi ha marcada una espiral ascendent i descendent que ens indica que es tracta d'una deessa de la vida, de la mort i del renaixement. En el seu ventre l'espiral serpentina que veiem pot indicar-nos l'energia que bull dins seu, a la matriu. Té una incisió romboïdal a les natges, la qual cosa fa pensar en una deessa del creixement perquè el rombe o una forma romboïdal es pintava molt sovint a les figures de deesses embarassades; si el rombe porta al centre un punt

sembla ser una al·lusió a la llavor sembrada en un camp feraç. El seu rostre s'ha resolt abstractament o és interpretable com si estigués cobert per una màscara; sis forats configuren el llavi inferior el significat dels quals no hem sabut trobar; a l'esquena li penja una llarga cabellera: més endavant ens referirem als llargs cabells que cobreixen l'esquena de les deesses i a la interpretació proposada. La figura, de malucs esteatopigis, està asseguda en un tron, posició aquesta en què el centre gravitatori de la figura sembla que sigui atret cap a baix, que el seu úter es confongui amb la terra, que la gravidesa de la figura representi alhora la de la terra d'on prové la vida i a on retorna un cop acabada.

Si en el paleolític la cova havia estat la representació de l'úter fosc de la deessa, en el neolític aquest estava amagat en les profunditats de la terra. L'analogia, establerta pels éssers humans d'aquells temps neolítics, entre la vida d'ells i la de les llavors sembla evident. El patró cíclic, en què la vida invisible de la llavor creixia fins a tornar-se visible i la vida visible dels fruits decreixia fins a fer-se de

nou invisible sota terra, era reconegut en la sembra i la sega; en el paleolític, el patró cíclic era el cicle de la lluna. Així, doncs, d'un cicle mensual es va passar a un altre anual.

Troblem lògica l'associació del cicle de gestació de la lluna amb el de la dona i el de la terra; en cada un d'aquests cicles hi ha un cert ritme i, en el cas de la formació de l'ésser humà dins l'úter femení, aquesta dura deu mesos lunars. A més, com que la dona podia crear la vida, possiblement es pensaria que també podria intervenir, d'una manera màgica o simbòlica, en els cultius per fer-los créixer; en els arbres, perquè donessin fruits i en els animals, per tal que fossin fèrtils. Mircea Eliade, parlant del predicament o poder simbòlic que en aquest



Imatge 22. Deessa entronitzada de Szegvár, cultura Tisza (ca. 5000 aC) 20 cm d'alçada. Sud-est d'Hongria.

període tindrien les dones diu: “des del moment en què les dones prenen part decisiva en el cultiu de les plantes, esdevenen les propietàries dels camps conreats, la qual cosa puja la seva posició social i crea institucions característiques, com, per exemple, la matrillocació, per la qual el marit estava obligat a viure a la casa de sa dona”⁴⁵. En aquesta línia interpretativa, la participació, potser predominant, de les dones en la plantació i collita dels cultius, es vincula amb el fet de ser les dones font nutrícia de la vida; en conseqüència, se suposava que així també ajudarien a la feracitat de la terra conreada⁴⁶. En el terreny de les suposicions d'allò que va poder succeir a l'inici de l'agricultura, hi ha autors, com Robert Briffault,⁴⁷ que arriben a considerar com a activitats inventades per les dones, a més de la sembra i la sega dels cereals, la fabricació

del pa, la cocció d'atuell de fang⁴⁸, la decoració d'aquests, el tenyir la llana i la confecció de teixits, així com la recol·lecció d'herbes amb finalitats curatives. Abundant en aquests aspectes esmentats sobre el paper jugat per les dones en el procés de descoberta de l'agricultura, és molt probable que, en romandre prop de l'habitatge per la cura de les criatures, s'adonessin que les llavors de les herbes salvatges tornaven a aparèixer al cap d'un temps, que arrepleguessin les més fortes i que les cuidessin sembrant-les en llocs arrecerats de manera que la productivitat cada vegada fos major i millor.

De ceràmica és la deessa asseguda, o entronitzada, de Szegvár, sud-est d'Hongria, que avui es troba al Museu József de la ciutat hongaresa de Szentes (Imatge 22). Fa 22 cm d'alçada i pertany a la cultura de Tisza (ca. 5000 aC). L'estatueta sembla portar una vestimenta que, a la manera de pantalons, cobreix

⁴⁵ ELIADE, Mircea (1999) *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Barcelona: Paidós, vol 1, pàg. 68.

⁴⁶ CAMPBELL, Joseph (1976) *The Masks of God: Primitive Mythology* Harmondsworth: Penguin [(1990) *Las Máscaras de Dios, 1: Mitología primitiva*, Madrid: Alianza]

⁴⁷ (1974) *Las Madres*, Buenos Aires: Siglo Veinte, capítol 8è. [1927 (1a edició), Londres: Allen & Unwin]

⁴⁸ Sembla que la ceràmica s'inicià per obra de les dones que feien atuell de fang i els coïen després en el foc de la llar. Aquests atuell no només foren per a ús domèstic i finalitats rituals, sinó que es convertiren en suports de la seva creativitat artística.

també les cames; aquest vestit té incís repetidament, pel davant i pel darrere, el motiu del laberint o meandre⁴⁹ a més de ves (VVV... formant ziga-zagues): símbols tots ells del corrent de l'aigua i de la deessa ocell. La figura fou trobada amb el cap i les cames trencats. El fet de tenir un coll prim i llarg, com el d'un ocell, ens fa pensar en un cap també d'ocell, cosa que reforçaria la interpretació de l'estatueta com la deessa ocell, a més de totes les connotacions relatives a les aigües⁵⁰.

El tema del laberint, al qual se li ha afegit una nova forma simbòlica com és la porta, apareix també en una figura de fang, de 40 cm d'alçada i 28 d'amplada, pertanyent a la cultura neolítica de Vinca⁵¹ (datada ca. 5000-4500 aC) i descoberta a Vadastra, petit poble del sud-oest de Romania. La peça, amb cap d'ocell (restaurat), pot tractar-se d'una mena de sagrari. A més de la decoració de meandres sobresortints, al centre té una porta rectangular de superfície polida el



Imatge 23.
Temple/sagrari amb cap d'ocell. Argila amb decoracions de meandres, ca. 5.000 aC. Sud-oest de Romania.

significat de la qual es relaciona amb el pas de la vida a la mort, amb el punt de trobada entre el món visible i l'invisible: significats vinculats a la gran deessa, senyora de la vida i la mort (*Imatge 23*).

Els motius del laberint, del meandre i de l'espiral, durant el neolític, esdevindran mes complicats quant al disseny; els trobarem gravats en pedra i pintats sobre les superfícies dels atuells utilitzats tant als santuaris com a les llars. Motius decoratius semblants a serps s'enrosquen, formant cabdells, sobre gerros i al voltant de l'úter de figures femenines; o dibuixen ones sobre la corba superfície dels recipients, connotant així la presència de l'aigua que cau de dalt o que brolla de la terra. Les formes d'espitals, relacionades amb el traç esquemàtic del disseny de la serp, junt amb *txeurons* o galons, ziga-zagues, meandres i xarxes configuren, per a M. Gimbutas, un alfabet del metafísic: símbols dels diferents aspectes del poder de la gran deessa i no merament motius decoratius sense cap significat específic⁵².

Quan parlem del neolític, és obligat referir-nos als estudis de l'esmentada Gimbutas⁵³ sobre la cultura neolítica, que va florir entre el 7000 i el 3000 aC, anomenada "la vella Europa". L'espai central d'aquesta, l'ocupen Hongria, l'antiga Iugoslàvia central i meridional, Bulgària, Romania i Àustria oriental. Pel nord, s'estén cap al sud de l'antiga Txecoslovàquia; per l'est, cap a Kiev (Ucrània); pel sud, inclou el sud d'Itàlia, Sicília, Malta, Grècia, Creta, les Cíclades, les Jòniques i les Egees, a més de la regió de la costa occidental turca. L'escultura i la pintura

⁴⁹ Vid. *supra* pàg. 29.

⁵⁰ Vid. *supra* pàg. 23-24: la deessa com a ocell.

⁵¹ La cultura més antiga d'Europa (entre el VI i el III mil·lenni aC) que es desenvolupà al llarg del Danubi.

⁵² (1996) *El lenguaje de la diosa*, Oviedo: Dove, pàg. XV i 1

⁵³ (1991) *Diosas y dioses de la vieja Europa* Madrid: Istmo.

llegades per la vella Europa neolítica s'erigeixen com la prova evident d'una transmissió d'imatges des del paleolític fins a l'edat del bronze.

Per altra part, davant de la creença que fou des d'Egipte i Sumer des d'on s'havia estès la civilització cap a l'oest, M. Gimbutas demostra que la cultura de la vella Europa es va desenvolupar autònomament i paral·lelament a altres del Pròxim Orient i d'Anatòlia entre el setè i el quart mil·lenni aC. La cúspide d'aquesta civilització va arribar en el cinquè mil·lenni aC, però abans la ceràmica junt amb el treball de la pedra i el coure (aquí s'ha d'incloure els inicis d'una escriptura lineal rudimentària ja al VI mil·lenni), d'excel·lents nivells d'elaboració tècnica, s'havien avançat a la civilització sumèria de l'edat del bronze.

Durant el llarg període de transició entre la vida a les coves i el dels assentaments a les valls fluvials, sembla que els pobles van gaudir d'uns 2000 anys de pau i prosperitat, la qual cosa es fonamenta en el fet de no haver-se trobat indicis de canvis sobtats: no es construïen murs de gran gruix i alçada, ni armes per protegir-se de l'enemic, ni s'escollien els llocs elevats com a ciutadelles sinó com a llocs per a santuaris. Altres trets fan incidència en el mateix sentit com, per exemple, el fet que les divinitats no porten llances, ni espases ni llamps⁵⁴. Tampoc s'han trobat tombes de caps militars especialment luxoses, la qual cosa podria suggerir una organització jeràrquica de la societat amb poderosos líders i població submissa. Tampoc hi ha imatges que celebrin la guerra ni que la representin. Així, doncs, sembla que la vida no consistia en la conquesta amb els consegüents saqueigs i pillatges, i que la relació amb la divinitat no era de por obedient⁵⁵.

Quant a com es relacionaven homes i dones, l'arqueologia ens indica que sembla que no hi havia superioritat dels homes i que, en els llocs d'enterraments, es pot veure que la distribució dels béns entre uns i altres era més aviat igualitària. Segons Gimbutas, es tractaria d'una societat matrilineal en què la descendència i l'herència es transmetia a través de la mare i en què les dones eren essencials en els ritus religiosos. Tot aquest panorama va trastornar-se amb la primera invasió indoeuropea (els "kurgans"⁵⁶) cap als volts de 4500 aC.

Les imatges de la gran deessa o deessa mare, molt estilitzades però amb la capacitat de parir molt evident, han estat trobades en totes les valls i illes de la "vella Europa". Les més antigues van ser creades cap al 6000 aC; quant a la seva mida, les més altes arriben fins als 30 cm, però n'hi ha d'altres que són diminutes.

⁵⁴ EISLER, Riane (1993, 4a ed.) *El cáliz y la espada: nuestra historia, nuestro futuro*, Santiago de Chile: Cuatro Vientos, p. 19.

⁵⁵ *Ibidem*, pàg. 21.

⁵⁶ "Kurgan", mot rus que vol dir "túmulo" i amb què s'al·ludeix als túmuls funeraris de les estepes ucraïnianes i russes; també serveix per referir-se a diferents pobles establerts entre el llac Baikal i el riu Dnieper amb els quals s'ha vinculat l'origen de l'indoeuropeu: llenguatge que van estendre, mitjançant els seus cavalls, pel centre i el nord d'Europa, a més de la ceràmica cordada i la destal de combat. No obstant això, aquest plantejament està en qüestió (MENÉNDEZ, M. *et alii* (1997) *Diccionario de Prehistoria*, Madrid: Alianza).

Per regla general, tenen cap i coll en forma de pilar com la deessa embarassada amb coll de columna de Cernavoda, Romania (ca. 5000 aC) (*Imatge 24*), o poden tenir els braços creuats damunt dels pits, com les paleolítiques de Willendorf o de Lespugue. També, de vegades, es troben amb el triangle púbic incís molt marcadament com, per exemple, les deesses de les Cíclades. Els materials en què han estat realitzades són fang, marbre blanc, os i també or. Durant uns 4000 anys variaran lleugerament fins a arribar a les més conegudes figures ciclàdiques del tercer mil·lenni aC.



Imatge 24. Deessa embarassada amb cap de columna (ca. 5000 aC). Cementiri de Cernavoda. Romania.

S'acostumaven a col·locar aquestes figures de deesses a les tombes, el nombre de les quals difereix: de vegades, només és una. La interpretació del fet d'enterrar-les junt amb els morts tendeix a veure la figura de la deessa com la divinitat que porta la vida i la mort, concebant totes dues com una unitat, com si la mort fos el pas cap al renaixement en una altra dimensió; és a dir, experimentant la mort no com a pèrdua sinó com a transformació. Quant a la distinció entre la deessa o les divinitats de la vida i les de la mort, com a entitats diferents, tant en el paleolític com en el neolític ambdues realitats són una unitat: tot és el mateix sota forma diferent; això canviarà a l'edat del bronze on hi ha una divinitat per a la vida i una altra per a la mort: dues realitats totalment diferents. Per altra

banda, el fet d'haver-se trobat junt amb les estatuetses discs que es feien servir com a fusos, ha fet pensar en una possible concepció de la deessa de la vida i la mort com a filadora en el mateix sentit en què després la mitologia grega parlarà de les tres moires (dites parques pels romans), Àtropos, Cloto i Làquesis que, un cop teixits la trama i l'ordit del destí, el tallen inexorablement.

Aquesta possible interpretació de la deessa com la que va entreteixint la teranyina de la vida ens remet a un mite *hopi* (indis establerts a l'estat nord-americà d'Arizona) que explica com els primers éssers humans van ser creats amb fang per la Dona Aranya, divinitat creadora; també a zones disperses de l'oest nord-americà el relat sobre la creació narra que l'Aranya teixí una tela que acabà formant la terra⁵⁷. A la Micronèsia, a l'illa de Nauru, el mite cosmogònic parla d'Aerop-enap, l'aranya primordial la intervenció de la qual va fer que hi hagués cel, sol, mar i lluna⁵⁸. La imatge de l'aranya (*Imatge 25*), la prendrà l'artista nord-americana, d'origen francès, Louise Bourgeois (1911) com un dels seus *leitmotifs*, inspirat en la figura materna. La primera aranya, d'acer, a gran escala la va exposar el 1993 al Brooklyn Museum (N.Y.). L'aranya, per a L. Bourgeois, s'identifica amb la maternitat protectora, però també és un animal que teixeix, que fabrica o repara



Imatge 25. Louise Bourgeois (1911), *Mama* (1999). Acer, 10 m d'alçada. Exterior del Museu Guggenheim de Bilbao.

⁵⁷ WILLIS, Roy (1994) *Mitologia, mites del món*, Madrid: Debate, pàg. 22 i 222

⁵⁸ *Ibidem*, pàg. 290.

una tela no entesa com a trampa perillosa sinó com un teixit protector, signe de la figura de la mare. Des de 2001 el museu Guggenheim de Bilbao té exposada, a l'exterior, una de les monumentals aranyes que L. Bourgeois realitzà el 1999 per a diversos museus, com la nova *Tate* londinenca. Aquesta escultura de 10 m d'alçada, amb un títol tan expressiu com "Mamà" representa, malgrat l'amenaçadora llargària de les seves potes i la seva descomunal grandària, la



Imatge 26. Remedios Varo Uranga (1908-1963), *Bordando el manto terrestre* –panell central del tríptic- (1961). Oli sobre masonite, 1 x 1,23 m. Col·lecció particular. Mèxic.

mare protectora. La referència al *leitmotif* del fet de teixir com a creació del no-res ha estat esmentada *supra* (Vid. nota de pàgina núm. 7); aquest *leitmotif* també es troba repetidament a l'obra pictòrica de Remedios Varo (Anglès, Girona, 1908 – Mèxic, 1963). El títol dels quadres no deixa cap dubte sobre la temàtica representada i la iconografia palesada: *La tejedora de Verona* (1956), *Bordando el manto terrestre* (1961) (Imatge 26).

En el sud-oest de Romania, pertanyent a la cultura de Vinca (o Vinça), tenim la deessa bicèfala, ca. 5000-4800 aC: aquesta imatge és el cos d'una deessa amb dos caps amb cara o màscara d'ocell, a més està marcada amb meandres i galons o "txeurons" (Imatge 27). Quant al significat del meandre, hem de veure'l com l'estilització de la serp i també simbolitza el laberint, entès aquest com el signe del misteri; si es col·loca o és dibuixat damunt del ventre de la estatueta femenina, la deessa, ens està assenyalant el misteri central, el del naixement. La iconografia



Imatge 27. Deessa bicèfala (cultura de Vinca primerenca, ca. 5000-4800 aC) Sud-oest de Romania. Museu Arqueològic Nacional de Bucarest.

del rostre d'ocell es tractarà en línies properes. També se l'anomena la deessa dual, pels dos caps, però, sovint, s'interpreta com la mare i la filla: la que va donar vida i la que porta dins seu la vida venidora. Aquest significat es vincula amb la vivència del fet lunar: la lluna plena i la creixent; i també es relaciona amb el mite grec, milers d'anys després, de Demèter i sa filla Persèfone. Una altra associació parla, més que de mare i filla, de dues germanes la imatge de les quals representaria la vida i la mort. Relacionat amb les fases creixent i minvant de la lluna, la mitologia mesopotàmica parla de les germanes Inanna i

Ereskigal; així també, a l'egípcia es fa esment d'Isis i Neftis, deesses de la llum i de la foscor, complementàries. En aquest sentit, la història de l'art ens ofereix moltes representacions de maternitats, fetes per dones artistes⁵⁹, en què l'acostumada representació cristiana de la mare i el fill està feminitzada: la mare sosté als seus braços una filla.

⁵⁹ Cal recordar, per exemple, les pintades per Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1847), Berthe Morisot (1841-1895), Sigrid Hjerten (1885-1948), María Blanchard (1881-1932), Mary Cassatt (1844-1926) i Lluïsa Vidal Puig (1876-1918), entre d'altres.

2.2.2. La deessa ocell, senyora de les aigües superiors.

Sembla que sigui obvi que, per als éssers humans, tant d'avui com de la prehistòria, la ruptura d'aigües de l'úter és el pas previ al naixement d'una criatura. A més, a partir dels relats mítics dels pobles antics i dels primitius contemporanis, es pot deduir que, en tot el món, hi ha hagut la creença que la vida sorgeix de l'aigua: suposició que ens fa relacionar l'aparició de la vida en el planeta Terra amb el que ens diu la ciència: en el període precambrià, fa uns 3500 milions d'anys, es va originar la vida dins les aigües dels mars. El fet és que, per aquells atents observadors del que succeïa al seu voltant, l'aigua i la humitat era l'únic element que escindia allò que era viu del que estava mort. Advertien com la vida vegetal naixia al costat dels rius, dels llacs, de les tolles; com s'hi aplegaven els animals, com en les zones àrides succeïa tot el contrari, com la pluja esperonava el creixement vegetal, com la sequera escampava la mort i com dels humits úters i dins de bosses plenes d'aigua sortia la vida.

Anteriorment hem esmentat que, en les iconografies paleolítiques, els signes que simbolitzen el poder generador de l'aigua són les ziga-zagues, l'*eme* (M) o línies ondulades: signes que, sovint, es vinculen amb aus aquàtiques i amb peixos. Símbols d'aquesta mena revesteixen el cos de les figures de les deesses i dels atuell rituals. A causa del seu evident simbolisme, la iconografia neolítica també continuarà fent ús dels mateixos signes aquàtics.

Retornant al simbolisme de l'aigua, és comú a totes les cosmologies més antigues el fet de descriure l'emergència del món a partir de les aigües sobre les quals va romandre surant tot el que havia sorgit de les mateixes. No és irrellevant que totes les civilitzacions més destacades van sorgir en les conques dels rius, com ara el Nil, el Tigris, l'Èufrates, el Danubi, l'Indus, el Ganges, etcètera. Sovint aquest riu vivificant rep el nom de "la mare". Incidint en el mateix sentit, el riu amb la seva capacitat vivificadora (crescudes i reg) i també mortífera (inundacions) representa el poder de la deessa de la vida i de la mort⁶⁰.

Segurament, durant el neolític, es va pensar que l'origen de l'aigua seria una divinitat, un ésser que feia caure del cel l'aigua com a pluja i també la feia brollar, de sota la terra, mitjançant deus, rius i llacs. Era l'aigua tan necessària per a la vida humana, animal i vegetal, que possiblement la van associar a la mateixa força generadora que s'encarnava en la deessa mare. Així, per exemple, molts recipients apareixen amb pits i decorats amb meandres i ziga-zagues, motius geomètrics vinculats amb els moviments de l'aigua i els dibuixos que aquesta forma.

De finals del VI mil·lenni aC, trobat en el nord-est d'Hongria, és un atuell de terrissa antropomòrfic amb una màscara i uns pits, marcat amb línies verticals fent

⁶⁰ RODRÍGUEZ, P. (2000) *Dios nació mujer*, Barcelona: Suma de letras (Punto de lectura, 34) pàg. 239-243.

ziga-zagues en què es pot albirar l'aigua de la pluja caient. Gerros pintats i decorats amb pits s'han trobat en abundància a la Creta de l'edat del bronze. En aquest context dels recipients com a imatges de la deessa de la pluja, font de la vida, és rellevant observar com a Egipte un gerro d'aigua era el jeroglífic de la deessa del cel, la deessa Nut.

També el gerro amb les aigües de la vida i de la fertilitat és el motiu central de la estàtua de la deessa mesopotàmica Istar que sosté a les mans l'esmentat gerro. És coneguda com la *Deessa del vas brollador* (del segle XVIII aC); descoberta al palau de Mari (actual Tell Hariri, Síria), avui es troba al Museu Arqueològic d'Alepo, Síria. Va ser modelada amb absoluta simetria en pedra calcària (*Imatge 28*). L'estàtua, d'una alçada de 149 cm, duu un curiós vestit de farbalans lleugerament insinuats, té les celles molt marcades i les conques/òrbites dels ulls, ara buides, tindrien incrustacions de conxa amb betum, a la manera d'altres escultures mesopotàmiques del mateix període. El més important iconogràficament es refereix a l'atuell que sosté a les mans del qual possiblement brollaria, mitjançant un canal fet a l'interior del cos, aigua que baixaria fent suaus ondulacions per sobre del vestit talar. Aquest, a més dels farbalans, té incises verticalment, des de la cintura fins als peus, línies també ondulades que augmentarien l'efecte de la caiguda de l'aigua; per a arrodonir aquesta imatge de l'aigua com a vida que brolla, la faldilla du tallada una filera de peixos en moviment ascendent que, sota la làmina d'aigua caient, semblarien nedar a contracorrent: imatge, doncs, de la vida immanent a la mateixa deessa que aboca el vas.



Imatge 28. *Deessa del vas que mana*. Segle XVIII aC. Pedra blanca, 149 cm. Prové de Mari. Museu d'Alepo.

Sens dubte, es pot establir una associació directa entre els gerros esmentats, petjades de la gran deessa, i algunes de les lletanies lauretanes dedicades a Maria, la Mare de Déu; ens referim a la triple advocació mariana sota la imatge també de gerro en contemplar-la com un vas: "*vas spirituale, vas honorabile, vas insigne devotionis*". La vinculació establerta no pot ser casual perquè, des d'una perspectiva objectiva, no enfrontada amb la creença del fidel, les petjades de la gran deessa primitiva són fàcilment trobables a les religions oficials i, en concret, al cristianisme amb el seu especial culte a la Mare de Déu⁶¹.

També ens trobem amb representacions de figura de dona i rostre d'ocell, imatge híbrida de la creadora primordial, anomenada deessa ocell, que des del paleolític –altres consideren que fou des del magdalenianà (ca. 15000 aC) que s'inicià

⁶¹ Sembla que la figura de la Mare de Déu sigui la d'una deessa totalment sotmesa a la figura del déu-fill; en el cas de moltes imatges de la Mare de Déu, aquesta sembla haver pres la forma del tron on apareix assegut el petit Nen Déu. Abundant en semblant iconografia, la deessa egípcia Isis apareix com a tron dels reis d'Egipte: asseguda en un tron, Isis sosté sobre la seva falda el faraó Seti I, a qui li dóna el pit. El cos de la deessa i el tron d'Egipte són el mateix. Les imatges on apareix Isis com a tron de Seti I es troben al temple de Seti I a Abidos i pertanyen a la XIX dinastia, ca. 1300 aC.

l'esmentada forma híbrida— perdura fins al V mil·lenni aC, i inclús en èpoques posteriors (per exemple, a Creta i Beòcia). El cap d'aquesta figura híbrida té els trets d'una au aquàtica, en concret un ànec dels molts que creuarien els cels seguint els seus costums migratoris. És aquí on ens aturem per poder relacionar l'ocell amb la deessa de la regeneració a través del simbolisme de l'aigua.

Les aus aquàtiques —amb els seus vols de gran alçada sobre la terra i els seus estatges al costat de tolles, maresmes, llacs— podien representar el nexa d'unió entre la terra i el cel. Aquest seria concebut com un món totalment aquàtic perquè d'ell procedia la pluja, i concebut també com el destí dels viatges migratoris perquè en ell es perdien quan, arribat el moment, marxaven cap al sud o cap al nord. En efecte, després d'observar com l'arribada de les aus migratòries anticipava una millora del clima i el conseqüent esclat de la vida animal i vegetal, i com el viatge de tornada es donava abans que tota la vida comencés a paralitzar-se, es veurien aquests mateixos ocells com a representacions, epifanies o missatgeres de la divinitat de la generació i regeneració de la vida, la gran deessa dispensadora de la humitat vital necessària. La deessa ocell es manifesta en les figuretes trobades amb les següents característiques: la màscara o rostre amb bec d'au, pits, braços en forma d'ales i incisions o gravacions de significat aquàtic o púbic (en concret, les marques en forma de ve [V] ens remeten al triangle púbic; per altra banda, aquest signe repetit, els anomenats “txeurons” [VV o VVV], s'ha vinculat amb les aus aquàtiques, per semblar aus volant per l'aire, i també amb les ones de les aigües).

Una de les imatges de la deessa ocell més representativa és una terracota de ca. 6000 aC, trobada a Sesklo, Tessàlia, que representa l'híbrid dona/ocell a través d'un bust d'una deessa amb cap d'ocell, acuradament cofat, i un llarg coll cilíndric,

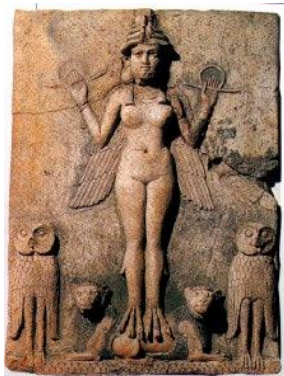


Imatge 29. Cap de deessa ocell (ca. 6000 aC) 6,1 cm d'alçada. Aquileion, Tessàlia.

grans pits sostinguts pels braços decorats amb incisions de zigzagues (*Imatge 16*). El fet que aquestes figures tinguin, a més del rostre d'ocell, grans pits es relaciona amb la idea que els pits es perceben com a fonts divines de la humitat vital. També s'inclouria en aquest grup el cap d'una deessa ocell, descoberta el 1973 per M. Gimbutas a Aquileion (Tessàlia), de ca. 6000 aC i de 6,1 cm d'alçada, de terracota (*Imatge 29*); només es va trobar el cap, hi manca, doncs, el més representatiu: els pits de la humitat vital. No obstant això, els trets del rostre, amb el cap cofat i l'inici del coll que s'endevina llarg, són gairebé idèntics als de la figura anteriorment esmentada.

La vinculació de la deessa i les aus es pot resseguir mitjançant les petges que aquesta associació ha deixat a Sumer, a Egipte, a Creta i a Grècia. Així, per exemple, a Egipte, a Heliòpolis (actual Tell Hisn) es venerava l'ocell Benu com la primera deïtat que va adoptar la forma d'un agró roig; els grecs la identificaren amb el fènix que renaixia un cop mort. Així mateix Isis i la seva germana Neftis protegeixen el sarcòfag del faraó com si fossin dos ocells d'amples ales. Per a la

deessa sumèria Inanna i l'egípcia Isis l'oreneta i el colom són sagrats; el cigne és l'au d'Afrodita. En una placa de terracota (49,5 cm d'alçada i 37 cm d'amplada, ca. 2300-2000 aC),



Imatge 30. Relleu de Burney, (ca. 2.300-2.000 aC). Placa de terracota d'Inanna-Istar amb lleons, mussols i la vara i la corda de mesurar, 49,5 cm d'alçada x 37 cm d'amplada. Col·lecció privada cedida al British Museum.

coneguda com el relleu de Burney, que es troba en el British Museum de Londres, apareixen els mussols flanquejant la deessa sumèria-babilònica Inanna-Istar com a deessa que porta la mort i també la regeneració⁶² (Imatge 30). L'òliba⁶³, l'ocell d'Atena, amb els seus ulls mira fixament com assenyalant quelcom, molt important,

relacionat amb la vida o la mort de què és així observat.

En relació amb el doble sentit de vida i mort que els mussols representen a la placa de Burney, també la deessa ocell, a més d'atorgar-se-li la capacitat de portar o donar la vida, és considerada com la deessa de la mort quan aquesta prenia la forma d'un ocell de presa (voltor o mussol, i també corb o falcó). Quant a la representació de la deessa ocell com una au mortuòria, és en el santuari del voltor, descobert en el jaciment anatòlic de Çatal Hüyük (Anatòlia, Turquia, ca. VII mil·lenni aC; assentament neolític de què es parla més endavant), on la deessa de la mort i de la regeneració pren la seva imatge més impressionant de tota la iconografia neolítica (Imatge 31). Dins aquest santuari es troben les pintures de voltors més antigues (ca. 6100 aC): són set grans voltors de color roig sang sobre un fons rosa que planegen sobre éssers humans sense cap amb les seves imponents ales, gairebé reproduïdes a mida natural. El voltor, que menja carronya, transforma el que ja està mort retornant-ho a la vida: enceta, doncs, un nou cicle en assimilar el final de l'antic. Aquesta iconografia ens remet a la pràctica tibetana de deixar els cadàvers sobre una roca per tal que els voltors, que voltegen molt a prop esperant, mengin la carn del difunt: ritual molt semblant al que potser es practicava a Çatal Hüyük. Així, doncs, la deessa de la mort/voltor i la deessa de l'infantament⁶⁴ són la mateixa deessa.



Imatge 31. Dibuix de Robin Baring de les pintures de voltors més antigues (ca. 6100 aC). Paret nord i est del santuari VII.8. Çatal Hüyük.

⁶² Vid. *infra* pàgines 84-86.

⁶³ Aquestes imatges de deesses amb rostre d'ocell ens tornen a remetre a una de les obres de la pintora Remedios Varo, *Creación de las aves* (1957), en la qual una majestuosa òliba, sota la forma de dona, dibuixa ocells que, a l'instant, prenen vida i vol. La interpretació del tema pictòric es relaciona molt intensament amb la temàtica de què es tracta.

⁶⁴ Vid. *infra* pàg. 51 on es fa esment de la importància donada al part en el Santuari Roig.

2.2.3. L'ou primordial.

Al mateix temps, dins la mitologia i la iconografia de la deessa ocell, hi ha d'haver una explicitació sobre la manifestació d'aquesta sota la forma d'ou: l'ou i el ventre amb forma d'ou són representacions del començament de la vida. Recipients amb forma d'ocell, neolítics i d'èpoques posteriors, mantenen possiblement un lligam



Imatge 32. Escultura en forma d'ou amb un gravat de vulva. Pedra. Lepenski Vir, nord de l'antiga Iugoslàvia, principi del VI mil·lenni aC.

amb els mites posteriors de l'ou còsmic que, es creia, va ser post per un ocell també còsmic. Dins els mites cosmogònics, la idea de l'ou primigeni va ser tan predominant com la de l'aigua i la de l'ocell aquàtic. Aquesta idea de l'ou primordial, la trobem a l'escultura: a Lepenski Vir, nord de l'exIugoslàvia, a la vora del Danubi, es van descobrir 54 grans escultures de gres oviformes; entre aquestes n'hi ha que tenen gravada una vulva (*Imatge 32*), altres tenen forma mig humana mig de peix (*Imatge 33*), totes pertanyents a l'inici del VI mil·lenni aC. Esmentarem a causa de la



Imatge 33. Deessa peix antropomòrfica amb cap, braços i pit cisellats. La boca i els ulls són de peix però el nas és humà. Pedra. Lepenski Vir II. Principis del VI mil·lenni aC.

seva petitesse i antiguitat, en el context de les representacions del poder generador de la deessa sota forma ovoide, l'estatueta de 4,4 cm d'alçada, de carbó (*Imatge 34*) acuradament esculpida i polida -gairebé sembla que es tracti d'una peça d'eben-, de ca. 14000 aC, trobada en una cova de Petersfels, Alemanya. Porta un petit forat a la part superior per poder passar-hi una tira de cuir i així poder penjar-la al coll. Es tracta, doncs, d'una figura de les denominades "de natges" que van ser gravades a les parets de la cova de Fontales, sud francès, entre el 18000 i el 14000 aC. En el cas de l'estatueta de carbó esmentada, les natges tenen forma d'ou o, si es vol dir altrament, són tan rodones que podrien portar en el seu interior un ou. El dibuix d'un ocell amb un gran ou dins seu que es troba pintat en un gerro minoic, d'una alçada de 37 cm, del segle XVI aC, descobert al palau de Cnossos (Creta) vincula totes dues iconografies: l'ocell i l'ou com a epifanies de la gran deessa, origen de la vida.



Imatge 34. Dibuix d'A. Baring: estatueta amb natges en forma d'ou (ca. 14000 aC) 4,4 cm d'alçada. Petersfels, Alemanya.

No són aquests els únics exemples de les imatges de l'ou que suggereixen una fusió de la deessa amb l'ocell que pon un ou còsmic d'on surt, com si fos un pollet, el món. Altres mites cosmogònics han fet servir el tema de l'ou primordial o còsmic: a l'illa de Pasqua (Polinèsia) es va trobar una pintura rupestre on apareix representada una figura humana amb cap d'ocell dotat d'un fort bec que sosté a la mà l'ou que conté el món (*Imatge 35*). A l'antic Egipte, una



Imatge 35. Pintura rupestre amb figura d'un ocell antropomòrfic portant l'ou que conté el món. Illa de Pasqua (Polinèsia).

oca (sota la seva forma sembla amagar-se Amon) va pondre l'ou còsmic de què sorgí la vida; segons un altre mite, una serp (també metamorfosi d'Amon) va fertilitzar l'ou còsmic format per la resta de membres de l'Ogdoada, les forces del caos. A la literatura vèdica, hi ha freqüents al·lusions a l'ou del món que sura sobre les aigües primigènies del caos. El relat xinès més important sobre la creació explica que de les dues forces vitals de l'univers, el *yīng* i el *yang*⁶⁵, va néixer un ésser que vivia dins l'enorme ou primordial fins que es va trencar: amb les diferents parts de l'ou es van formar el cel i la terra. Entre els *dogons* de Mali i els *lungus* de Zàmbia, tan allunyats geogràficament uns dels altres, hi ha una mateixa concepció de l'origen del món: a partir d'unes vibracions (set només, segons els *dogons*) l'ou es va obrir i va sorgir l'esperit creador. Aquesta idea de l'ou originari està molt estesa entre els mites cosmogònics africans. L'analogia del pollet que ve al món dins l'ou també la van fer els *iban*, un dels pobles de l'ètnia *dayak* del Borneo indonesi: segons els *iban*, dos esperits amb forma d'ocells suraven sobre una immensa superfície d'aigua de la qual van recollir dos enormes ous: d'un formaren el cel i de l'altre, la terra. Així, doncs, es pot dir que la nostra antiga i vella Europa paleolítica ha anat conformant el seu imaginari mític al voltant d'aquestes quatre i inseparables imatges: la deessa, l'ou, l'ocell i la serp de què tot seguit parlem.

2.2.4. Epifanies serpentiformes.

Sota l'epifania o advocació de serp, la gran deessa assegura que la vida prossegueix i que la vida esgotada pugui regenerar-se. L'analogia establerta



Imatge 36. Segell cilíndric babilònic on es representa la mort de Tiamat, l'oceà d'aigua salada. Ca. segles IX-VIII aC.

entre la serp i la continuïtat de l'energia vital parteix probablement de la creença que les serps són immortals; creença motivada perquè, després de la hibernació, les serps a la primavera es renoven a si mateixes mitjançant la muda de la pell. El fet és que en moltes cosmogonies mítiques la serp apareix com la font creadora de l'univers: així, per exemple, a la mitologia sumèria, la gran deessa serp de l'abisme, Nammu, infantia la terra i el cel; l'ideograma per

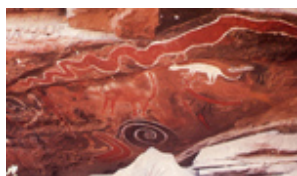
aquesta deessa serp era el mar d'on, segons creien els sumeris, havia emergit tota la creació.

En un segell cilíndric babilònic (ca. IX-VIII aC), es representa la mort de Tiamat, l'oceà d'aigua salada, el caos primordial simbolitzat per un monstre femení amb forma de serp gegantina (*Imatge 36*). Aquesta idea de matar el caos, imaginat sota la forma d'una serp, és una idea molt estesa que adopta versions diferents: per exemple, per a la mitologia vikinga la Serp del Món, el monstre del caos, que

⁶⁵ La representació d'ambdues forces s'assembla a un ou amb dos embrions gestant-se.

viu a les profunditats marines, és el pitjor enemic del déu Tor en el moment de la creació. Entre els pobles africans també està molt estesa la imatge d'una gran serp, sovint identificada amb l'arc de Sant Martí, com a origen del cosmos: a l'Àfrica central i meridional, la serp primigènia la imaginem com una pitó gegantesca i, al nord, es creu que el primer ésser creat fou un enorme ofidi amb el cos del qual es feren el món i totes les formes de la vida.

A la costa septentrional d'Austràlia s'atribueixen els orígens a una gran inundació la responsable de la qual fou una gran serp, la gegantesca serp de la inundació. En una pintura rupestre de la regió d'Arnhem Land (districte Riu Victòria, nord d'Austràlia), hi ha representada una serp, possiblement la de la gran inundació



Imatge 37. Pintura rupestre de la regió d'Arnhem Land, nord d'Austràlia.

(*Imatge 37*). Les pintures rupestres es van realitzar fa mil·lennis, la qual cosa ens parla de l'antiguitat dels mites aborígens. A la mitologia índia les serps, generalment cobres, tenen un paper fonamental; entre totes elles sobresurt la serp còsmica, Ananta (mot sànscrit que vol dir "sense fi, la infinita, la interminable") sobre els anells de la qual reposa Visnú, el déu protector del món.

Entre els *dayak*, habitants indígenes no musulmans de l'interior de Borneo, s'explica que a l'època primordial hi havia una poderosa serp, anomenada la Serp d'Aigua enroscada, a la boca tancada de la qual hi era tot, els mons superior i inferior. A partir de la imatge de la boca tancada que tot ho conté, vinculem el fet de la creació amb la paraula (*in principio erat verbum*, Jn 1,1): és clar que, per a nosaltres, es tracta d'una associació metafòrica però el cert és que els éssers humans prehistòrics van concebre el món des dels mots: és a dir, des de la boca que s'obre per emetre els mots que anomenen el món.

Hem vist com aquest animal apareix en molt diverses mitologies com a font generadora de l'univers vinculada amb les aigües, no les superiors o del cel sinó de les que es troben envoltant la terra, les aigües inferiors: el cercle tancat que forma el *uròboros*⁶⁶, la serp amb la seva cua dins la boca, a més de representar la repetició cíclica o l'etern retorn, en moltes cultures fa referència a les aigües primordials que encerclen la terra. Realment, la imatge serpentiforme és per arreu; esmentar-ne algunes ens pot contextualitzar la gran importància que va tenir el seu simbolisme: per exemple, el serpenteig dels rius, el cordó umbilical amb la seva forma de dues serps entrelaçades, els remolins d'aigua i els originats pels forts vents, l'arc de San Martí, el nus.

Els dibuixos de meandres, d'espitals, cercles i de laberints són formes estilitzades de representar el poder regenerador de la deessa, sobretot el poder de tornar els morts a la vida: en efecte, la repetició del cicle d'hibernació evocaria el despertar del somni de la mort com ho fa la serp un cop mudada la pell. És cert que estem

⁶⁶ Mot del grec οὐρά "cua" i de βορός, -ά, -όν "voraç, golafre"

veient la serp com una criatura benèvola, però posteriorment ha simbolitzat poders malignes com ha succeït a les mitologies indoeuropees i del Pròxim Orient on els herois i déus guerrers maten serps i dracs (una altra variant de la serp)



Imatge 38. Deessa serp del Neolític (5500-4500 aC). Terracota, 14,5 cm d'alçària. Kato Ierapetra, Creta. Col·lecció Dr. Giamalakís.

amb gran complaença, sense oblidar la malèvola presència de l'ofidi a l'edènic jardí del *Gènesi*: emblemàtica figuració del mal associat a la dona dins aquesta nostra civilització cristiana i patriarcal. La simbologia de la serp és molt complexa i variada; no obstant això, el nostre punt de vista es focalitza en la iconografia de la serp com a manifestació de la deessa de la creació.

Una de les primeres representacions de la deessa serp més antiga, pertanyent al neolític (ca. 5500 aC; altres datacions la fixen mil anys després), és una terracota, de 14,5 cm d'alçària, descoberta a la costa sud cretenca (*Imatge 38*), a Kato Ierapetra, que avui s'exhibeix al Museu d'Herakleion (Creta). La imatge és la d'una figura híbrida dona-serp asseguda i coronada, amb rostre i cos humans i cames serpentiformes la posició de les quals sembla la d'algú que estigués fent ioga i com si de l'espiral dels anells de la serp sorgís el cos femení: iconografia que ens remet a la imatge de Buda assegut sobre els anells de Mucalinda, la gran deessa serp de la mitologia índia (*Imatge 39*). La dignitat que transmet la seva postura i actitud i el seu petit format ens fan suposar que se li devia retre culte, possiblement en llocs privats o domèstics, per tal de garantir la continuïtat de la vida.

En aquest sentit fem referència a una de les primeres imatges de la deessa serp (IV mil·lenni aC, jaciment de Sesklo, Tessàlia; actualment, es pot veure al Museu Nacional d'Atenes): es tracta



Imatge 40. Deessa entronitzada amb una criatura: deessa serp per la decoració amb què es presenta. Terracota pintada, 16 cm d'alçada. Sesklo. Tessàlia. Neolític ca. 3700-3200 aC. Atenes, Museu Arqueològic Nacional.

d'una figureta de terracota d'una dona, amb el cap trencat, asseguda en un tamboret amb un nen als braços (*Imatge 40*). Està decorada amb franges i espirals de color marró, sobre el fons crema del cos; aquestes es poden interpretar com a serps enroscades al voltant del cos. Se la coneix com a deessa entronitzada sostenint al seu fill i envoltada de serps.

Al museu de Bagdad (Irak) es conserva una estatueta de terracota de la deessa serp (ca. IV mil·lenni aC), suposem que a bon resguard a causa de la situació de guerra gairebé civil que pateix el país arran de l'ocupació militar comandada pel govern nord-americà des de l'any 2003. Aquesta figureta fa 14 cm d'alçària i procedeix de la ciutat sumèria d'Ur a prop de l'Èufrates; té una sèrie d'importants característiques com són tenir el cap d'ofidi,



Imatge 39. Buda assegut sobre els anells de la gran deessa serp Mucalinda i protegit amb la caputxa dels seus caps (període Srivijaya, ca. segle XIII dC). Tailàndia. Museu Nacional de Bagdad.

estar alletant una criatura i mostrar el triangle púbic molt remarcats: totes elles denoten la seva funció de deessa regeneradora sota el doble aspecte, ja esmentat, de ser el principi de la vida i la seva concreció o realització⁶⁷ (*Imatge 41*).



Imatge 41.
Deessa amb cap de serp i nen als braços.
Terracota, 14 cm d'alçada. Ur. IV mil·lenni aC.
Museu d'Irak. Bagdad.

Molt semblant quant a la iconografia esmentada i pertanyent al V mil·lenni aC, tenim una figura femenina dreta, realitzada en terracota, descoberta al jaciment de Medvednjak, centre de Iugoslàvia, al sud-est de Belgrad (*Imatge 42*). Té uns 16 cm d'alçada; el cap i un braç, trencats. Damunt del seu ventre apareix el dibuix ben traçat, mitjançant incisió, d'una serp que s'enrosca, i a l'esquena té gravats meandres (recordem que el meandre es pot veure com una serp estilitzada). A més, és molt interessant i significatiu el fet que tant les bandes de la serp com les dels meandres van ser pintades de vermell. El color roig va ser utilitzat en rituals funeraris abans de l'aparició de l'*homo sapiens* (concretament, en els enterraments dels neandertals, ca. 90000 aC); aquest ús de la mangra (òxid de ferro, de color roig) es vincula amb la vida mitjançant la identificació del seu color amb la sang, associada a la vida. Ambdós elements, serp i color roig, són símbols de l'energia vital que mai s'esgota, a més del fet de ser el ventre femení el suport o lloc on estan inscrits.



Imatge 42. Deessa prenyada vestida i amb una serp incisa que s'enrotlla per sobre del ventre. Medvednjak. Jaciment Vinca. V mil·lenni aC.

De la mateixa època ens trobem amb l'anomenada *Dama de Sitagroi*, figureta de terracota assegada de la qual només resta la meitat inferior: està trencada per la cintura i per les cames (*Imatge 43*). No obstant això, s'aprecia l'abdomen molt accentuat, els malucs són amples i el ventre és el d'una embarassada; es podria considerar també com una deessa de la fertilitat tant dels camps com del grup humà que la creà. Allò important, al nostre parer, consisteix en la doble espiral que es retorça damunt del ventre prenent i que representa dues serps protectores i afavoridores de la gestació: imatges, doncs, del poder renovador de la deessa.



Imatge 43. *Dama grossa de Sitagroi*, amb doble espiral, com dues serps, figurada sobre el ventre. Macedònia. Civilització dels Balcans Orientals, ca. 4000 aC.

També s'observa com en el que resta de cames s'hi veuen gravades unes línies diagonals que suggereixen dues serps que pugen per les cuixes cap al triangle púbic, l'origen del món (com així ho va denominar el pintor francès Courbet en el famós quadre *L'origen del món*) (*Imatge 44*); altres, però,



Imatge 44. Gustave Courbet (1819-1877), *L'origen du monde* (1866). Oli sobre tela, 55 x 46 cm. Musée d'Orsay. París.

⁶⁷ Ambdós aspectes de la vida copsats mitjançant dos mots grecs que fan referència al mateix concepte entès des de perspectives complementàries: ζωή : font/origen i βίος: manifestació/materialització.

interpreten les línies gravades sobre les cuixes com a possibles corretges a manera de pantalons ajustats. Malgrat que aquesta última interpretació no pot ser menystinguda, hi ha moltes estatuetses amb una decoració semblant de línies gravades per tot el cos que semblen simbolitzar-lo més que vestir-lo. La figureta va ser descoberta a Sitagroi, Macedònia, nord-est de Grècia, datada al voltant de 4000 aC, té 3,5 cm d'alçada i una amplada màxima de 3,1 cm, actualment es troba al Museu de la ciutat de Filipos.

2.2.5. La gran deessa embarassada (les *venus* gràvides)

Hem esmentat fa poc la imatge de la fertilitat dels camps, de la vegetació quan ens referíem a la Dama de Sitagroi perquè durant el neolític va sorgir una nova imatge de la deessa com la protectora de les llavors i guardiana de la sembra i la collita, a la qual se li oferien els primers fruits recol·lectats. La deessa prenyada o embarassada pertany al panteó neolític, però el seu simbolisme no amaga una connexió amb la gran deessa de l'època preagrícola. Es pensa que el ventre d'una embarassada, als inicis de l'agricultura, podia assemblar-se a la fertilitat



Imatge 45. Dona prenyada. Kalekovets, prop de Bulgària. Ca. 4500 aC.

dels camps; d'aquí sorgiria el poder de les embarassades a l'hora d'influir en la vida vegetal, influència màgica sobre el gra de la llavor de la mateixa manera que la dona prenyada fa que germini i creixi el gra que porta dins seu. En aquest sentit, encara avui dia una dona embarassada pot influir en la nostra "fertilitat" monetària: ens referim a la creença de tocar el ventre prenyat per tal que ens toqui la loteria o porti la bona sort. La característica més important de la imatge de la deessa de la vegetació és el rombe amb un punt enmig gravat o pintat en el ventre voluminós, cuixes, braços: aquest símbol ens fa pensar en un camp conreat i el punt representaria el gra de la llavor.

Al centre de Bulgària, a Selo Kalekovets, es va descobrir una figureta de terracota que es presenta asseguda en una mena de cadira o tron (trobad a en un altre jaciment proper geogràficament i cronològicament, ca. 4500 aC). La figureta, d'uns 10 cm d'alçada, representa una embarassada amb molts rombes concèntrics, gravats amb incisió al damunt de l'arrodonit abdomen. Un punt es troba col·locat al bell mig d'aquest com si fos el melic, indicatiu o senyal del gra que va gestant-se dins el camp que és el seu ventre (*Imatge 45*).



Imatge 46. Figureta de Cucuteni Clàssica. Cucuteni, nord de Moldàvia. Finals del V mil·lenni aC.

A Moldàvia, nord-est de Romania, al jaciment de Cucuteni, es va trobar una figureta de finals del V mil·lenni aC (*Imatge 46*). Es tracta d'una estatueta femenina dempeus, de 15 cm d'alçada, de terracota, que té tot el cos amb incisions de línies i dels signes de què tractem: en el mateix centre de la part davantera, hi ha un rombe partit en

quatre seccions amb un punt en cada una d'elles. Damunt del rombe, al pit, hi ha dibuixada una serp. Efectivament, porta el signe de la vegetació, però li manquen dos trets definidors com són el ventre prominent i els pits, almenys indicats.

Els diferents aspectes dels poders de la deessa es poden també percebre a les

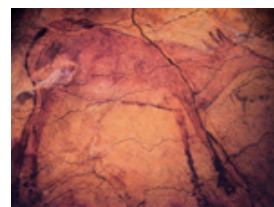


Imatge 47. Deessa amb un nen als braços, els dos amb màscara. Falos II. Kosovska Mitrovica. Antiga Iugoslàvia. Cultura Vinca.

imatges d'animals els caps dels quals de vegades coronen cossos femenins: parlem, doncs, de l'epifania o manifestació de la gran deessa esmentant dos dels animals que, al nostre parer, poden simbolitzar millor el principi generador de la vida, és a dir, la vinculació entre aquests i la divinitat femenina: aquesta vinculació es va establir perquè, segurament, els animals es percebien com a realitats immanents de la mateixa deessa, còpsades per la presència divina. En aquest sentit, es fa servir el terme "deessa dels animals" i també "senyora de les bèsties"⁶⁸ per anomenar la imatge de la deessa envoltada d'animals en actitud submissa.

L'ós potser sigui l'animal sagrat més antic: els neandertals disposaven acuradament els cranis dels plantígrads dins les coves ja al voltant del 75000 aC. La figura d'una óssa amb el seu osset o cadell agafat en braços, a més de poder constituir la imatge més antiga de la mare amb el seu fill, s'erigeix en una mena de maternitat en què es vinculen els mons animal i humà. Ens referim a una estatueta, de 5,7 cm d'alçària, de terracota d'una óssa o una dona amb màscara d'ós asseguda sostenint un cadell d'ós (*Imatge 47*), trobada a Kosovska Mitrovica, ex Iugoslàvia, datada ca. 4500 aC. Realment, contemplant la femella amb la seva cria, ens queda ben palès el simbolisme dual que conté tota figuració de la maternitat, sigui aquesta prehistòrica o més propera: la gran deessa mare com a font de la vida i com a allò que prové d'aquesta font, la criatura que renovarà cíclicament la vida.

Un altre dels animals associats a la manifestació de la deessa com a mare de la vida és la cérvola (*Imatge 48*). El seu tret sagrat pot procedir del fet que tant el cérvol com el ren constituïen una de les més importants fonts d'alimentació al paleolític. Una altra de les motivacions per considerar aquests animals de cornamenta com a epifanies de la gran mare de l'univers rau en el fet del ràpid creixement d'aquella; així, doncs, el cérvol, com el brau, simbolitzaria la fase creixent de la lluna. Pobles caçadors del remot nord siberià tenen, entre les seves imatges de la creadora de l'univers, una amb forma de femella d'ant (l'anta) o de ren; la seva arcaica mitologia parla d'embarassades amb la cornamenta d'un ren damunt del cap.



Imatge 48. Gran cérvola. Pintura polícroma, 2,2 m. Sostre de la sala gran. Altamira. Cantàbria, Espanya.

⁶⁸ Traducció literal de l'advocació grega πόντια θερών.

2.3. Çatal Hüyük.

Fins ara ens hem situat a la vella Europa, la civilització de la qual va florir al llarg de dos mil anys, entre el 6500 i el 4500 aC, fins que l'arribada de pobles nòmades de l'est, denominats indoeuropeus o aris (denominació que indueix a l'equívoc perquè ni eren indis ni europeus) va canviar-la. S'ha establert que aquests portaven una vida nòmada, muntaven a cavall que havien domesticat cap al 5000 aC, la qual cosa els feia recórrer distàncies en un curt temps. Ara bé no podem obviar el que passava a prop, a l'Anatòlia, durant el mateix període del neolític. Ens fixem en aquesta regió perquè, des de 1957 en què es va descobrir, hi trobem l'emplaçament neolític més gran del Pròxim Orient que ocupa 13 hectàrees de les que només s'ha excavat al voltant d'una vintena part. El nom d'aquest lloc és Çatal Hüyük, ubicat a la plana de Konya, sud d'Anatòlia (Turquia). La cultura que s'hi va desenvolupar és tan antiga com la de la vella Europa i en ella, com en aquesta, tot girava al voltant de la figura de la gran deessa mare. Entre el 7000 i el 5000 aC va ser pròspera i, a partir d'aquest moment, el lloc va ser abandonat sense que fins ara se'n sàpiga la causa. Es creu que cap al setè mil·lenni aC, és a dir, uns 3000 anys abans que Sumer conegués el seu màxim ascens, Çatal Hüyük acollia una població el treball de la qual era molt especialitzat: la talla de la pedra, teixir, tenyir les peces teixides, la terrisseria, la cistelleria, filar, el cultiu de les collites, la construcció d'edificis (cases i santuaris)... Per a James Mellaart, l'arqueòleg que la va descobrir, l'exemple màxim de la prosperitat i desenvolupament d'aquest emplaçament neolític és el fet que, pels volts del 6400 aC, sabien fondre coure i plom, molt més abans que es descobrís el coure en el calcolític.

En aquesta cultura la imatge central era la deessa mare que apareix sota tres aspectes: el de dona jove, el de mare parint i el de dona gran. Les representacions i estatuetes de la deessa sobrepassen en gran quantitat les del déu, que era representat com un toro (bucranis, caps gegants, relleus de guix i pintures). De la gairebé total absència d'estatuetes masculines en el culte, J.Mellaart pretén deduir l'augment de poder de les dones en una societat agrícol·la, en què l'ocupació immemorial de la caça ja no té el gran predicament anterior. Aquest triomf de l'agricultura va esdevenir durant el període que va del 5800 al 5700 aC⁶⁹.

La imatge més emblemàtica de Çatal Hüyük (ca. 6000-5800 aC) és una escultura de terracota, de gairebé 12 cm d'alçada, que avui es troba al Museu de la Civilització d'Anatòlia, Ankara. Es tracta de la deessa mare, entre lleons o lleopards, en el just moment de parir, tal com es pot deduir pel cap que surt entre les seves cames. La deessa està asseguda en un tron que sembla una roca, les seves mans reposen sobre els caps dels animals salvatges que li fan companyia

⁶⁹ MELLAART, James (1967) *Çatal Hüyük, a Neolithic Town in Anatolia*. Londres: Thames & Hudson.

(*Imatge 49*). La figura té un cap voluminós i gruixuts malucs i cames. Només fa gairebé 12 cm d'alçada, es va trobar en un graner la qual cosa ens fa relacionar l'acte de parir amb el "naixement" dels cultius. Es pot veure aquesta deessa, escoltada per lleons, com l'antecessora de les grans deesses de l'edat del bronze: així, per exemple, Inanna-Istar mesopotàmica, Isis i Sekhmet egípcies, i la deessa minoica que marxa entre de lleons. A l'edat del ferro, d'Anatòlia i Roma, condueix si fos la directa descendent Hüyük.



Imatge 49. Deessa parint (ca. 6000 aC). Argila, 11,8 cm d'alçada. Procedent de Çatal Hüyük (Anatòlia, Turquia). Museu de la Civilització d'Anatòlia, Ankara. Turquia.

Per a l'arqueòleg descobridor Mellaart, l'acte de parir va ser habitants de Çatal Hüyük del nivell VIII.31 anomenat Santuari Roig. Aquest color, predominant: el terra enlluït parets, plataformes i bancs més, els símbols representats part⁷⁰. Aquesta mena de santuaris nats molt segurament formen part d'una tradició mil·lenària de la qual el "Santuari Roig" (també anomenat l'"habitació de l'infantament") sigui el més antic dels fins ara descoberts en ser datat al VII mil·lenni aC.

de l'assentament anatòlic, J. molt important per als com ho demostra el santuari pel mateix arqueòleg el el color de la vida, era el de fang brunyit en vermell; pintats totalment de roig. A semblen relacionats amb el

Encarna Sanahuja parla de com l'embaràs, el part i el postpart suposen un grau de risc per a la mare, per a la criatura que ve i per al grup domèstic en què està inserida. L'autora afirma que les dones no infanten soles, que acostumen a ser ajudades per altres dones, sovint més grans i experimentades en aquesta tasca per tal d'evitar el patiment de la mare. S'ha d'erradicar, ens diu, la idea generalitzada que les dones infanten soles i sense cap dificultat i que, tan bon punt acaba el part, tornen amb tota la normalitat a les seves feines habituals. Així, doncs, el fet d'infantar, segons aquesta idea, no és res, com si tots ho poguessin fer: és més aviat per no poder fer-ho perquè es desvaloritza. A més, el part és molt perillós per la qual cosa la majoria de les societats determinen com i on es farà el procés d'infantament; són molts els diferents aspectes a tenir en compte, així, per exemple, la posició adoptada per parir, la presència de les persones amb experiència en tot el procés, els remeis per evitar el dolor, a més de les manipulacions/accions rituals o simbòliques que puguin acompanyar el fet de la generació de la vida. És en aquest context del naixement on podem parlar de llocs

⁷⁰CAMERON, Dorothy O. (1981) *Symbols of Birth and Death in the neolithic Era*. Londres: Kenyon Deane.

concrets i exclusius per als infantaments als quals possiblement només hi accedien les dones⁷¹.

A partir del fet que és en aquest assentament on s'han trobat moltes imatges del moment del part, mentre que a la vella Europa aquestes són escasses, es pot deduir que el naixement, i totes les expressions religioses que comporta (la creença en una deessa del part i de la vida), fou el motiu central al voltant del qual girà el gran ascendent femení. Sembla que el més important a Çatal Hüyük va ser generar vida i no treure-la: la potència femenina de la reproducció enfront de la masculina de la guerra, és a dir, d'una -diguem-ne- filosofia de la mort. Però, haurà de transcórrer un temps d'uns cinc mil·lennis fins que s'instauri la potència de la mort, la mort produïda mitjançant la guerra per qui no pot donar la vida sinó treure-la malgrat que, en aquest acte, perdi la pròpia⁷².



Imatge 50. Figura de la deessa dual. Marbre blanc. Çatal Hüyük. Museu de la Civilització d'Anatòlia.

2.4. Deesses duals.

Al Museu de la Civilització d'Anatòlia (Ankara, Turquia), hi ha una altra escultura, en marbre blanc, que té dos caps, dos parells de pits i només dos braços que semblen compartir-los (*Imatge 50*). L'estatueta, de 17,2 cm d'alçada, representa la deessa dual, per l'existència de dos caps, considerada com antecessora de les gregues Demèter i Persèfone⁷³. Ens trobem amb la figura de la gran deessa sota el doble aspecte de font potencial de vida i de manifestació factual de la mateixa. La importància d'aquesta figureta, el tipus de la qual M. Gimbutas cataloga dins de "deesses amb dos caps: mare i filla"⁷⁴, rau en què és l'exemplar conegut més antic (primera meitat del VI mil·lenni aC) de l'epifania dual de la gran deessa.

Una altra representació de les dues deesses, encara que no pertany al jaciment de Çatal Hüyük, correspon a la cultura Vinca i és més tardana que l'esmentada anteriorment (ca. 5000-4800 aC): es tracta de la deessa bicèfala de Rastu, lloc proper al Danubi, al sud de Romania, on fou descoberta. El fet que un dels caps sigui lleugerament major que l'altre es repeteix en la majoria d'aquest tipus de figures duals (*Imatge 26*). Només ens ha arribat la part superior on es veuen perforacions a les espatlles i *txeurons* o meandres incisos sota el pit. Sembla que

⁷¹ SANAHUJA, M.E. (2007) *La cotidianeidad en la prehistoria*. Barcelona: Icaria (Antrazyt, 269).

⁷² CAVARERO, Adriana (1994), "Ermeneutica della differenza sessuale", *Feminismo, filosofía y ciencia*, vol II, Valencia: Universitat de Valencia; citada per Sanahuja (2007, 147).

⁷³ El mite grec de Demèter i Persèfone tracta del tema de la pèrdua d'aquesta dualitat, el rapte de la filla; l'actitud de la deessa Demèter, durant la recerca de la filla, en enfrontar-se amb els déus i deturar la vida dels cultius amb el consegüent perill per a la vida dels humans, simbolitzaria la forta oposició davant la nova concepció cosmogònica en què els déus s'han erigit com a únics generadors de la vida.

⁷⁴ (1996) *El lenguaje de la diosa*. Oviedo: Dove, pàg. 171.

originalment tenia prominents celles semicirculars i nassos en forma de becs, cosa que ens fa pensar en rostres amb màscares d'ocel i en una conseqüent vinculació amb la deessa ocell ja esmentada. Hi ha traços de pintura vermella per tota l'estatueta que només fa 4,5 cm d'alçada. Es conserva al Museu Nacional d'Arqueologia de Bucarest.

2.5. Coda.

La figura de la gran deessa apareix com a senyora de la vida, de la mort i de la regeneració (humana, animal i vegetal), la qual cosa s'explicita amb els símbols de l'aigua, les representacions de serps, d'ocells, d'ous, de certs animals, de l'embaràs i del part. També, durant tot el neolític i el calcolític, ens trobarem amb figures bicèfales interpretables com a mare i filla, com a dues germanes⁷⁵ o com els dos aspectes de la mateixa deessa, font i manifestació (ζοή/βίος); el fet és que a l'Anatòlia i a l'Egeu les figueretes de doble cap perduren fins al període arcaic de Grècia.

Si en el neolític la majoria de les petites estàtues s'han trobat en el context domèstic, a la fi del període, es trobaran en un àmbit funerari, cosa que reflecteix un canvi de valors.

⁷⁵ *Vid. supra* pàg. 38 on s'ha fet esment de la iconografia de les germanes la imatge de les quals representaria la vida i la mort en relacionar-les amb les fases creixent i minvant de la Lluna: així, per exemple, les germanes mesopotàmiques Inanna i Ereskigal, i les egípcies Isis i Neftis, deesses complementàries de la llum i de la foscor.

3. LA GRAN DEESSA MINOICA.

3.1. Creta, enmig de les ones.

Homer descriu l'illa cretenca dient que és bella, fèrtil i envoltada d'ones⁷⁶. La descripció sembla, doncs, la d'una deessa els atributs de la qual, en precisa concisió, fan referència a la seva esplendor, a la seva fecunditat i a la seva cabdal intervenció en l'origen de tot (les aigües primigènies de què s'ha parlat). Encara que sovint s'ha afirmat que Creta fou el bressol del culte a la gran deessa o deessa-mare, sembla que aquest degué sorgir al lloc culminant de la cultura de Halaf⁷⁷, a Arpachiyah (prop de Nínive) mil anys abans d'introduir-se a l'Egeu⁷⁸.

En aquest sentit, un dels objectes emblemàtics de l'illa, la destrat de doble tall, que va simbolitzar la gran deessa, en realitat no va ser una creació pròpiament cretenca sinó que, durant el calcolític, en molts llocs de l'antic Orient Mitjà, la destrat era un objecte ritual que, junt amb el colom, simbolitzava la mateixa gran deessa. Així, doncs, sembla que és des d'Àsia Menor d'on procedeix el simbolisme associat a la gran deessa-mare; de la mateixa manera s'estima que Creta va rebre cap al 4000 aC les primeres influències neolítiques també procedents d'Àsia Menor. Ara bé, és a partir de 2000 aC (Minoic mitjà: 2000-1600 aC) quan la gran deessa és venerada com a protectora dels arbres i de les muntanyes i senyora de les feres, *πότνια θηρών*. Posteriorment la Grècia continental adjudicaria aquests atributs a altres divinitats: així, per exemple, Atena, antiga divinitat de la terra, s'apropia de la serp i de l'ocell⁷⁹; Artemisa pren com a seves les bèsties, els boscos i els rius; Afrodita adopta el colom com animal emblemàtic. Entenem aquesta dispersió de símbols com a petjades de la gran deessa en les quals es va desfent el poder del femení quan aquest es va distribuint entre les divinitats del nou ordre patriarcal.



Imatge 51. *La deessa de les serps*.
Ceràmica de faiança,
29,5 cm d'alçada.
Palau Knossos, Creta.
Minoic Mitjà III (ca.
1600 aC) Museu
Arqueològic
d'Herakleion. Creta.

La deessa de la vida, de la mort i de la regeneració va habitar en aquesta illa segons moltes de les manifestacions de l'art minoic que encara avui és possible apreciar. La deessa (*Imatge 51*) és esculpida amb serps que envolten el seu cos o

⁷⁶ "Creta és una terra en el mig de les ones vinoses,/ bella i grassa, banyada tota ella entorn..." (*Odissea*, XIX, 173; traducció de Carles Riba, 1993, Barcelona: La Magrana (L'esperarver llegir, 43).

⁷⁷ Cultura del Neolític de Mesopotàmia, anomenada així pel jaciment de Tell Halaf (Síria), datada a cavall del VI i V mil·lenis aC. A més de la seva ceràmica, són característiques les estatuets femenines (MENÉNDEZ, M., *op. cit.*).

⁷⁸ JAMES, E.O. (1973) *La religión del hombre prehistórico*. Madrid: Guadarrama (pàg. 217 i ss.).

⁷⁹ Com una deessa salvatge, coronada de serps i agafant fermament el cap dret d'una serp, fou representada Atena lluitant contra un gegant; ens referim a la gran escultura de la deessa, integrant del grup escultòric la Gigantomàquia (s. VI aC) del frontó del Temple Vell, antecessor del Partenó. Avui es troba al Museu de l'Acròpolis, barri de Makrygiani, Atenes.

que s'alcen dels seus braços; és dibuixada agafant la doble destal; de vegades damunt del seu cap hi ha colomes o roselles. Als segells apareix la figura de la deessa dreta sobre una muntanya amb lleons, o alçant els braços o asseguda sota l'arbre de la vida. Es presenta, doncs, com a gran mare en qui rau la vida, la mort i la regeneració i com a deessa dels animals (*πότνια θηρών*), senyora del mar i dels fruits de la terra. A més, Creta va ser, segons la concepció grega del passat remot que ens va transmetre Homer, el lloc on van nàixer molts dels seus déus i deesses.



Imatge 52. Griu de l'anomenat saló del tron del Palau de Cnossos. Ca. 1450 aC.

Entre 1600 i 1450 aC Creta va arribar al cim de la seva cultura; fou llavors quan els micènics, d'origen ari, entraren en contacte amb l'illa la cultura de la qual adoptaren com a pròpia. Una altra onada d'invasors, els doris, cap al 1150 aC, acabà amb aquesta civilització. Anteriorment, Creta havia gaudit d'una evolució sense trastorns perquè durant 1500 anys (del 3000 al 1500 aC) es va deslliurar de tota mena d'invasions que van patir moltes de les cultures del seu entorn. Així, doncs, ens trobem amb una societat que, situada al centre de les rutes marines que la connectaven amb totes les altres cultures del moment (la vella Europa, al nord; Anatòlia, Síria i Sumer, a l'est; Egipte, al sud; Malta i Sicília, a l'oest), fou l'hereva directa de la cultura neolítica de la vella Europa⁸⁰. Per altra part, en tenir una escriptura no desxifrada encara, només hem de comptar amb les seves imatges per tal de poder interpretar el món simbòlic en què vivien.

Com a petges de la seva relació amb la cultura neolítica ens trobem amb la imatge de la deessa flanquejada per lleons, amb grius dibuixats a les parets del palau de Cnossos (*Imatge 52*), les banyes del toro i la serp; tot això ens fa pensar en l'antiga deessa mare neolítica: així, per exemple, el griu o grifó, la imatge del qual es compon d'un cap d'ocell, d'un cos de lleó i d'una cua de serp, conté els tres àmbits en què la gran deessa del neolític europeu és present: el cel, la terra i les aigües subterrànies (l'inframón).



Imatge 53. Figura de deessa amb serps, ca. 1600-1500 aC. Vori i or, 16,5 cm d'alçada. Cnossos. Museum of Fine Arts. Boston.

3.2. Les deesses de les serps.

La deessa serp de la vella Europa torna a aparèixer a Creta encara que sigui d'una forma diferent a la ja referida. S'han descobert moltes figures de deessa amb serps, entre aquestes ens fixarem en només uns exemples tots diversos en la forma, però idèntics quant al seu sentit. Comencem amb una d'or i vori (*Imatge 53*), de 16,5 cm d'alçada, ca.1600-1500 aC, procedent de Cnossos. La deessa

⁸⁰ GIMBUTAS, M. (1991) *Diosas y Dioses de la vieja Europa*, Madrid: Istmo.

sosté en cada mà una serp i les serps enrotllen amb els seus anells els avantbraços com si fossin braçalets. Els caps dels ofidis es representen alçats amb gran vivesa i moviment, la qual cosa contrasta amb l'actitud gairebé hieràtica



Imatge 54.
Figura de
deessa amb
serps. Faiança,
ca. 1600 aC, 34
cm d'alçada.
Cnossos. Museu
d'Herakleion.
Creta.

de la figura femenina amb les acampanades faldilles que s'allarguen fins als talons, vestidura talar duta per totes les deesses-serp cretenques. Aquesta gestualitat continguda ens fa entreveure la importància del seu paper com a deessa o sacerdotessa de la regeneració.

Molt més conegudes són dues estatuetes, semblants a l'esmentada quant a aspecte, actitud i significat, pertanyents també al mateix període, ca. 1600 aC, ambdues de faiança, descobertes a Cnossos i que avui s'exhibeixen al Museu d'Herakleion (Creta). Totes dues van ser trobades juntes en un pou existent a la cambra subterrània del tresor del santuari central de Cnossos. La primera de què tractem (*Imatge 54*), d'una alçada de 34 cm, té representades, al voltant del seu cos, nombroses serps: els braços, estesos en actitud oferent, els recorre una serp el cap i la cua de la qual estan subjectades per la mà dreta i la mà esquerra respectivament; el cos de l'ofidi passa per

l'espatlla i l'esquena. Unes altres gruixudes serps s'entrellacen envoltant la seva cintura, mentre que una d'elles encercla, en espiral, l'alt barret de la deessa, per damunt del qual sobresurt com si fos l'*uraeus*⁸¹ del pentinat de les divinitats egípcies. Porta un cosset obert que realça els pits nus en una ambigua actitud d'oferir l'aliment de la vida o d'exposar-se a la mirada del desig; al mateix temps, les serps ens assenyalen, amb el seu verí i la força dels seus anells, que poden portar la mort: la vida i la mort congregades en una imatge femenina plena de suggeriments.

L'altra figura esmentada (*Imatge 55*), amb una alçada de 29,5 cm, té els braços estesos en un gest ritual d'afirmació, propi d'una sacerdotessa representant de la deessa. En cada mà sosté una petita serp en viu i simètric moviment. Els rostres de les dues deesses de les serps que comentem són semblants als d'una màscara encara que l'expressió dels ulls ens fa entreveure un cert grau de concentració en allò que mostren mitjançant la presència dels ofidis. Assegut impassible damunt del cap hi ha un felí (gat o cadell de lleó) que ens remet al lleó adult guardià que acompanya sempre la senyora dels animals d'Anatòlia, de Sumer o d'Egipte.



Imatge 55. La deessa de
les serps. Ceràmica de
faiança, 29,5 cm d'alçada.
Palau Knossos, Creta.
Minoic Mitjà III (ca. 1600
aC). Museu Arqueològic
d'Herakleion. Creta.

⁸¹ Mot llatinitzat derivat de l'adjectiu grec *οὐραῖος* ("referent a la cua de la cobra")

Aquesta figureta té també els pits nus que surten del cosset obert, en actitud idèntica a l'anterior figura comentada. Porta una mena de davantal, peça que també es perllonga pel darrere, amb un disseny de xarxa la qual cosa ens suggereix la figura de la deessa teixidora de la xarxa de la vida que ja aparegué al paleolític i al neolític. Possiblement el fet que la faldilla talar i ben ajustada a la cintura tingui set farbalans o capes pot vincular-se amb el nombre de dies de què es componen les quatre fases del cicle lunar. La peça superposada damunt de la faldilla a mode de davantal, que porten les dues figures que comentem, es podria relacionar amb el ventre matern de la deessa a on tornem quan el temps acaba:



Imatge 56. Imatge de la Doble destrat partida horitzontalment. Representació de les banyes creixents de la Lluna. Palau de Cnossos. Creta.

indicaria, doncs, el no-temps, una vida més enllà. A més, no deixa de ser significatiu el fet que, en una de les figures, aquest espai matern estigui ocupat per serps i per una decoració de motius serpentiformes i que, a l'altra, tingui el dibuix, d'ascendència mil·lenària, del motiu de la xarxa ja comentat. Podríem així mateix interpretar la deessa que sosté a cada mà una serp com la resolució de l'oposició o de la dualitat, com la reconciliació dels contraris (vida i mort; l'u i el múltiple, el temps i el no-temps); som conscients que toquem aspectes de la creença o



Imatge 57. Ritó d'esteatita en forma de cap de toro. Cnossos. Museu d'Herakleion. Creta.

metarealitat: sens dubte, aquestes estatuetes no són meres peces d'art, sinó que, en el seu moment, ho varen ser de culte.

3.3. La doble destrat i l'arbre.

La deessa de les dues serps ens pot servir per parlar d'una altra de les diverses imatges dobles amb què ens hem trobat i trobarem; ens referim a la doble destrat (grec, *λάβρυς*) (*Imatge 56*). Aquestes imatges dobles pretenen plasmar una experiència d'unitat, no de dualitat, com esmentàvem en parlar de la deessa de les dues serps. Una imatge semblant és la de les banyes del toro (*Imatge 57*). No és la primera vegada que la destrat doble apareix: també va ser trobada a la cova paleolítica de Niaux, sud-oest francès, així com a l'esmentat jaciment neolític de Tell Halaf,⁸²



Imatge 58. Deessa de la doble destrat, II mil·lenni aC. Palau de Cnossos. Creta.

A Creta, se suposa que hi havia alçades, a cada costat de l'altar consagrat a la deessa, destrats de doble tall (*Imatge 58*), de bronze i amb llargs mànecs, de fins a 2 metres d'alçada. Les sacerdotesses possiblement sostindrien aquestes

⁸² Vid. LEVY, Gertrude R. (1948) *The gate of Horn*, Londres: Faber & Faber 1948 (assaig sobre les concepcions religioses a la prehistòria i la seva influència en el pensament europeu); ELIADE, Mircea (1999) *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Barcelona: Paidós (vol 1, pàg. 77 i 180)

destrals rituals a les mans o damunt dels seus caps. Podem entendre o interpretar les dues destrals que sostenen a cada mà, semblantment al que s'ha albirat en la deessa de les dues serps, com a símbols del gran poder o domini sobre els àmbits relacionats amb la vida i la mort. Indubtablement, la destral fou l'instrument fonamental en el ritus del sacrifici del toro, encarnació dins el culte del poder regenerador de la deessa; hi havia la creença que el sacrifici de l'animal mascle, el toro esdevingut en símbol de la fertilitat, renovava el cicle vital. Més endavant es parlarà de la deessa i el toro, tema associat a la hierogàmia i al mite del minotaure.

A més a Creta, així com a Egipte, l'arbre fou venerat com a imatge de la deessa; vinculat amb el que acabem de dir, tenim el concepte religiós de l'arbre de la vida de què es parlarà més endavant i, a la Bíblia, hi apareix l'arbre de la ciència del bé i del mal situat al bell mig del Paradís. Dèiem s'havia de talar un arbre, en què la destral era per a fer-ho. Per altra apareix sostinguda a les sempre és portada per destral a Creta no té les aris van establir entre la guerra. Això no ens ha de mateix instrument pot mort segons quina sigui la cultura que el faci servir. Conseqüentment, el significat de l'eina és la societat significada.



Imatge 59. Segell micènic, ca. 1500 aC. Deessa amb la doble destral junt a l'arbre de la vida. Museu Nacional d'Atenes, MN 992.

Quant als dos temes esmentats, la destral i l'arbre, ens aturarem per tal de comentar una petita però molt suggeridora escena gravada en un segell-anell micènic de ca. 1500 aC.⁸³ (*Imatge 59*). La imatge representa una seqüència narrativa el centre de la qual l'ocupa la doble destral. Aquesta separa i uneix el que es relata a cada costat dels seus talls. A l'esquerra es representa l'aspecte mortífer del sacrifici: hi ha sis caps d'animal i, damunt aquests, una petita figura de guerrer amb l'escut en forma de "vuit" (8). A la dreta, ens trobem el contrapunt: l'aspecte de la deessa que dona vida, asseguda junt a un arbre ple de fruits fins als quals sembla enlairar-se una jove o nena per poder gaudir-ne. Sembla que l'arbre sigui una figuera perquè les figueres eren considerades els arbres més

⁸³ Quant al fet d'aportar una peça micènica en tractar de la cultura minoica, s'hauria d'assenyalar que Micenes, durant el període anomenat Micènic Recent (1450-1150 aC), en què es realitzaren les incursions sobre Creta, fou impregnada totalment de la cultura minoica; a més, el domini minoic sobre la mar Egea i la Mediterrània oriental al llarg de la primera meitat del II mil·lenni aC, conegut com la talassocràcia cretenca, va fer que la cultura minoica fos assimilada pels pobles riberencs. Matrimonis entre cases senyorials, arquitectes i pintors cretencs en palaus del continent, artesans i comerciants establerts fora de l'illa... són tot un seguit de fets que avalen una similitud entre totes dues cultures.

vells i, sobretot, perquè els seus fruits contenen una mena de suc lletós identificat amb la llet, la qual cosa constitueix una connexió entre aquest arbre i la mare fecunda i nutricia. Admesa la vinculació “figuera/gran deessa”, resulta sorprenent llegir als evangelis [Marc, 11, 12-14; Mateu, 21, 18-19] com el fill de déu, arravatat sense raó explicable, llevat que la gana ho sigui, llança una mortífera maledicció contra aquest arbre en concret, com si volgués arrancar de soca-rel la identificació entre l’arbre i la divinitat femenina. Arribats en aquest punt, la iconografia de l’arbre se’ns imposa, per això considerem necessari obrir una glossa sobre les seves connotacions.

La primitiva civilització de l’Índia associa la deessa nua amb el *figus religiosa* (nom antic de la figuera); algunes representacions mostren com la planta de la figuera surt dels genitals de la deessa. La figuera apareix, a mitjan del III mil·lenni aC, en un segell trobat a la ciutat de Mohenjo-Daro, una de les més grans ciutats de l’edat del bronze, situada a la vall de l’Índus i que avui pertany a l’actual província de Sind, Pakistan. En aquest segell la figuera representa l’arbre còsmic, l’arbre del món i de la vida, i es troba al centre de la *Trimurti* (“la qui té tres aspectes”), la tríada hinduista formada per Brahma, Viṣṇu i Śiva –la divinitat sota el triple aspecte de creadora, conservadora i destructora que, iconogràficament, es representa amb un únic cos amb tres caps i sis braços⁸⁴.

Moltes mitologies han establert també aquesta associació de l’arbre de la vida amb la gran deessa. A Egipte, Hathor es representa en un arbre celeste alimentant l’ànima del difunt. A Mesopotàmia, l’heroi Gilgamesh troba en un jardí un arbre miraculós i prop d’ell la deessa Siduri. A la Bíblia, es parla del jardí terrenal, l’Edèn, en què hi ha un arbre o dos, segons la versió; o és l’arbre del bé i del mal o és aquest més l’arbre de la vida. Per altra part, a totes les tradicions, un griu o un monstre fa guàrdia junt a l’arbre de la vida: a la mitologia clàssica, Hèracles, per tal d’aconseguir les pomes d’or del jardí de les Hespèrides, ha de matar el drac/serp o adormir-lo; Jàson, per poder fer-se amb el velló d’or penjat a les branques d’un arbre, ha de matar el drac/serp que el guarda. També, al bíblic Paradís edènic, l’arbre està acompanyat per la serp. D’aquestes breus referències a l’arbre i a la serp es pot interpretar que la serp, símbol i presència de la deessa, és present a tot allò que envolta la vida (l’arbre de la vida) com a guardiana i protectora; algú podria albirar en els combats a mort entre els herois i els dracs/serps una mitificació del poder victoriós dels homes/mascles sobre la influència dels valors femenins en les societats on s’originaren els relats mítics.

L’arbre, en general, pot tenir diverses significacions: com a pilar/columna i suport del cel, i també, primordialment, com a signe de fecunditat, com a senyal de la regeneració periòdica de la vida a causa del seu poder de reverdir. Aquesta significació, vinculada, sens dubte, amb el poder de la presència de la gran

⁸⁴ Vid. ZERVOS, Christian (1956) *L’art de Crète, néolithique et minoïque*, Paris: Cahiers d’Art, pàg. 44-47.

deessa, apareix en un fragment d'un vas de ceràmica trobat a l'antiga Mússian (planes de Luristan, oest d'Iran); al fragment es veu representat un arbre esquematitzat envoltat de rombes que simbolitzen, ja des de l'art magdalenià, la fecunditat⁸⁵. Ja ens hem referit als hindús que tenen, com altres pobles, la idea que existeix un *axis mundi*, eix còsmic, que és representat per un pilar o un arbre (l'arbre de la vida) situat en el centre de l'univers.

De la mateixa forma, per als homes prehistòrics, l'arbre fou un objecte que s'utilitzava com el pilar fonamental que sostenia la tenda o cabana; és a dir, aquest pal alçat aguantava, com un eix ben fincat a la terra, el cel (del sostre) i, segons la seva mitologia, feia convergir els tres mons que constituïen el cosmos: el món dels déus, el dels vius i els dels morts. L'epítom d'aquesta idea podria representar-se mitjançant el freixe del món, anomenat Yggdrasil, el qual, segons els poemes mitològics islandesos, acull al seu cimall una àliga mentre que una serp habita entre les seves arrels: l'ocell i la serp, novament ens trobem amb dos animals que simbolitzen la presència de la gran deessa.

Ara bé, la idea de l'àliga i la serp enfrontades ens remet a les mitologies meso-americanes i africanes (simbolisme plasmat a l'escut nacional mexicà). També l'arbre còsmic o del món ha estat imitat mitjançant construccions com ara els obeliscs egipcis i els *stupa* indis; aquests últims participen tant de la simbologia de la muntanya com de la del pal alçat o pilar, tots dos símbols de la gran deessa⁸⁶. Fins aquí arribaria aquesta interpolació sobre el significat de l'arbre⁸⁷ que podria haver estat més extensa. Ara continuem amb l'anàlisi iconogràfica del segell-anell iniciada línies amunt.

Sota l'arbre, l'arbre de la vida amb el seu poder nutrici (idèntic simbolisme que a Mesopotàmia i a Egipte), apareix asseguda la figura d'una dona que ofereix el seu pit també nutrici sostingut amb la seva mà esquerra. Aquesta dona rep altres dues dones amb faldilles, pits nus i pentinats coronats amb l'*uraeus*, semblants als seus i també als de les estatuets de faiança comentades. La manera de rebre-les és oferint-les tres càpsules de roselles plenes de llavors; les roselles en càpsules sortiran més d'una vegada en altres imatges a causa de ser la flor de la transformació, potser pels seus efectes psicotròpics. Sota el mànec de la dstral de doble tall o fil (*λάβρυς*), enmig de la deessa asseguda i les altres dones, sacerdotesses potser, sembla sorgir una petita figura femenina que emergeix de la terra llaurada com a la nova vida nascuda des de la mort, assenyalada aquesta per l'acció de la dstral que talla l'arbre i mata l'animal sacrificial.

⁸⁵ ELIADE, M. (1981) *Tratado de Historia de las religiones*, México: Cristiandad, pàg. 403.

⁸⁶ Vid. BEIGBEDER, Olivier (1971) *La simbología*, Vilassar de Mar: oikos-tau (qué sé, 17)

⁸⁷ Vid. l'assaig de QUANCE, ROBERTA ANN (2000) "Mujer o árbol: las mujeres, objetos y sujetos poéticos" al seu llibre *Mujer o árbol (Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo)*, Madrid: A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 112)

La doble destral, com si d'un *Janus* romà es tractés, separa la vida concentrada al voltant de la deessa asseguda, en actitud d'espera sota l'arbre de la vida ple de fruits i oferint l'aliment del seu pit, de la mort simbolitzada mitjançant el guerrier armat, els caps sacrificats, els lliris marcits i per la lluna minvant que presideix l'esfera de la mort, mentre que el sol brillant amb els seus raigs pertany al costat oposat.

Si la lectura iconogràfica es fa a partir del segell i no de la seva imatge impresa sobre una superfície tova, la deessa se situa a la dreta de la doble destral, l'esfera de la vida, el lloc del bé, el dels elegits com en la tradició cristiana. Ara bé, la seqüència narrativa s'ha de llegir de dreta a esquerra. Això, potser, estaria en relació amb la forma d'escriptura, que anava de dreta a esquerra: les inscripcions més arcaïques així ho mostren com, per exemple, la del gerro, d'estil geomètric, trobat a la necròpolis de Dídyplon (Atenes) amb data de ca. 750 aC, o la incisa en un *escif* (σκύφος), conegut com "la copa de Nèstor", també d'estil geomètric i de finals del segle VIII aC, trobat a l'illa d'Ísquia (prop de Nàpols).

Així, doncs, la línia conceptual del temps aniria cap a l'esquerra, al contrari de com imaginem aquesta en la nostra cultura. Potser aquestes consideracions sobre el sentit de la seqüència no tinguin gaire fonament, però pensem que la



Imatge 60. Deessa sorgint de la terra. Segell, ca. 1500 aC. Tisbe. Beòcia. Ashmolean Museum, Oxford.

composició de la imatge no hauria d'haver estat arbitrària i, consegüentment, mereixia alguna mena de justificació que potser estigui en la direcció de l'escriptura. Una altra qüestió hauria estat si el tipus d'escriptura de l'època fos la bustrofèdica en què s'alternen els sentits de l'escriptura: una línia en un sentit i l'altra en el contrari; aquest tipus d'escriptura va ser posterior a l'anteriorment esmentat.⁸⁸

Llavors també ens trobaríem amb una concepció cíclica del temps molt propera a la que ens suggeriria l'escriptura en espiral del famós disc de Phaistos (Festos), sud de Creta, de ca. 1700 aC, avui al Museu d'Herakleion.

Centrant-nos en la petita figura de la jove que sorgeix de la terra, figura situada sota la doble destral, aquesta jove amb una branca florida a la mà suggereix el mite de la primavera com a retorn de la deessa. El mite prendrà la seva forma clàssica en la faula de Persèfone, filla de Demèter, deessa dels cereals que viu durant l'hivern a l'inframón i que retorna a la primavera per estar amb la seva mare. Hi ha un segell d'or molt petit (*Imatge 60*), de ca. 1500 aC, trobat a Tisbe (Beòcia) i avui al museu Ashmolean d'Oxford (Anglaterra), en què apareix la deessa brotant de la terra al mateix temps que dues plantes situades a cada costat; la deessa emergent sosté en una mà les mateixes tres càpsules de rosella

⁸⁸ El mot "bustrofedo", amb què es denomina aquest tipus d'escriptura, prové del fet d'escriure la primera línia d'esquerra a dreta, i la següent ratlla a l'inrevés (de dreta a esquerra) sense solució de continuïtat, imitant així el tornar dels bous quan llauen [< grec *βούς*, bou + *στρέφω*, tornar]

que porta la deessa del segell micènic ja comentat. Iconogràficament sembla repetir el mateix tema d'aquest últim segell però afegint a la composició una figura masculina en actitud de recollir els fruits produïts per la deessa a qui sembla rebre



Imatge 61. Pintura sobre gerro on es representa el naixement d'Erichoni (Gea, deessa de la terra, sorgeix d'aquesta amb un nen). Ca. s. V aC. Gliptoteca de Munic.

amb gest de reverència cultural i d'agraïment. La mitologia clàssica situa algunes històries referents a Demèter a Creta; és, doncs, probable que aquest mite de la mare i la filla s'originés a l'illa cretenca.

En el mateix sentit hem d'esmentar una pintura que decora un gerro, un *stamnos* àtic de figures rojes, ca. 470-460 aC en què la deessa Gea, deessa de la terra, s'alça del subsòl oferint un nen a una figura de dona (segons el mite, es tracta d'Atena) que es disposa a agafar-lo (*Imatge 61*); encara que el tema tractat és el mite clàssic del naixement d'Erichoni, l'escena pintada simbolitza la nova vida de la vegetació, el nen, nascuda i gestada al món del subsòl (les forces ctòniques). El gerro, de 39 cm d'alt i 19,3 d'ample, avui es troba a l'*Staatliche Antikensammlungen* de

Munic.

3.4. La deessa de Gazi.

Les càpsules de rosella també estan presents en una estatueta de terracota (ca. 1400/1300 aC), descoberta al santuari de Gazi, prop d'Herakleion, Creta, i avui exposada en el Museu Arqueològic d'Herakleion (*Imatge 62*). Aquesta figureta apareix coronada amb les càpsules citades i amb el gest característic de salutació, els braços alçats, davant els devots que acudeixen a ella. Possiblement la rosella, conreada en grans quantitats a Creta, es faria servir als temples o altars de la deessa per induir l'experiència visionària; sens dubte, amb la planta esmentada, les epifanies de la deessa estaven assegurades. Així, doncs, l'estatueta de la deessa de Gazi coronada de roselles seria una forma d'epifania, de mostrar-se la deessa sota l'advocació de les roselles, altrament dit, mitjançant els seus efectes psicotròpics⁸⁹. Quant a les càpsules de rosella, a l'art minoic i micènic ens trobem amb escenes en què s'inclouen imatges del cascall (*Papaver somniferum*) i en què sempre aquesta planta va associada amb algun personatge femení que podem interpretar com a deessa. En aquest sentit la dita deessa de Gazi constitueix el més evident dels exemples; per la qual cosa també és coneguda com a la deessa dels



Imatge 62. Deessa amb corona de llavors de rosella, ca. 1400-1300 aC. Terracota. Museu Herakleion. Creta.

⁸⁹ Hem d'al·ludir necessàriament als misteris d'Eleusis en què es feien servir agents enteogènics (clavíceps de l'ordi o del sègol) per preparar el beuratge eleusí, de què parla l'*Himne a Demèter*, anomenat *kykeón*. Vid. WASSON, R.G. et alii (1994) *El camino a Eleusis*. Madrid: Fondo Cultura Económica (Breviarios, 305).

cascall (*adormidores*). Sobre el tema que comentem, la droga als temps antics, som deutors de les aportacions de Elisa Guerra⁹⁰. La deessa dels cascals de Gazi va ser trobada junt amb altres figures de divinitats en un recinte subterrani en què es van recuperar restes de carbons, la qual cosa fa pensar que dins aquesta estança s'inhalarien els vapors o bafes de la combustió de l'opi que es cremaria en el transcurs d'alguna cerimònia ritual presidida potser per una imatge semblant a la que és objecte de comentari. El fet de representar-la amb els ulls clucs tal vegada sigui una al·lusió als efectes de la droga⁹¹.

Vinculant les propietats narcòtiques de les càpsules del cascall amb la figura de la gran deessa, vinculació que explicaria la relació entre la planta i la deessa, els minoics consideraven la planta esmentada com a símbol de la immortalitat. Altrament dit, la divinitat femenina que duia al cap o a les mans el cascall esdevé la deessa de la mort per als humans als quals adorm, amb les substàncies narcòtiques contingudes a les càpsules, un cop arribada la fi dels seus dies abans de portar-los sota la terra. Però també és la deessa de la vida perquè, quan arribi el moment, els despertarà per a iniciar-los a una nova existència.

La relació amb allò diví per part dels pobles antics sovint ha estat potenciada o vehiculitzada mitjançant les drogues; això és obvi per a l'etnologia que sempre ens aporta exemples del que diem, com és ara el cas dels taïnos (poble indígena extingit de les Antilles *descobert* pels conqueridors espanyols). Segons el religiós català, fra Ramon Pané (que va estudiar, entre 1494 i 1498, els costums i les creences d'aquests indígenes del Carib), els taïnos establien el diàleg amb les seves divinitats en una cerimònia en què intervenia fonamentalment la *cohoba*, una planta al·lucinògena. Les llavors es picolaven i s'aspiraven a través d'unes petites canyes fetes d'ossos d'ocells. L'efecte de la droga ingerida feia que els petits ídols de fusta (*zemis*) adoptessin/prenguessin una mida humana; potser sigui per això que per als taïnos les icones divines eren en sí mateixes divinitats, no imatges substituïdores.⁹²

3.5. La *pótnia therôn*, la deessa-ocell i el nus sagrat.

La *πότνια θηρών*, la senyora de les bèsties, divinitat a la qual ens hem referit anteriorment, potser fou la deessa de la caça en el paleolític. A Creta, tots els animals, els salvatges i els domesticats, es consideraven consagrats a la deessa. Al Museu Arqueològic d'Herakleion hi ha un segell, trobat a Cnossos, Creta, de ca. 1500 aC, on la *πότνια θηρών* apareix damunt d'una muntanya, la seva

⁹⁰ (2006) *Las drogas en la Prehistoria*, Barcelona: Bellaterra/Arqueologia.

⁹¹ KRITIKOS, P.G. i PAPADAKI, S.P. (1967), "The history of the poppy and of opium in antiquity in the eastern mediterranean area", *Bulletin of Narcotics*, XIX, citats per GUERRA, E. (2006).

⁹² Exposició "El Carib precolombí. Fra Ramón Pané i l'univers taíno" al Museu Barbier-Mueller d'art precolombí, carrer Montcada de Barcelona (6/6/2008 – 28/9/2008).

mntanya del món, com si acabés d'emergir d'ella; dos lleons s'alcen a cada costat com els seus guardians en actitud rampant, posició totalment semblant a la dels lleons que protegeixen, flanquejant-la, la columna central de la Porta de Micenes (*Imatge 63*). La columna o el pilar simbolitzarien la presència de la deessa o la mateixa deessa: en instantània associació d'imatges, se'ns acudeix el pilar damunt el qual se situa la verge Maria sota l'advocació de la "verge del pilar"⁹³.



Imatge 63. Segell on es representa la deessa sobre una muntanya amb lleons i un adorador, ca. 1500 aC. Cnossos, Creta. Museu arqueològic d'Herakleion.

A la composició apareix també una figura masculina dreta mirant de cara la deessa vers al qual aquesta estén el cepte, el bastó de comandament, insígnia del seu poder i autoritat, que sosté a la mà en actitud de ser reconeguda; reconeixement que sembla acceptar l'home a causa del seu gest en aixecar la seva mà fins al cap o, potser, fins als seus ulls per tal de protegir-se del poder que emana la presència de la deessa. El que, sens dubte, la figura masculina ens està dient, és que hi ha un cert tipus de relació ritual amb la deessa.

La petjada de la deessa-ocell del neolític es troba també en les deesses-ocell minoiques i micèniques; les ales i els caps amb bec en comptes de nas esdevindran respectivament braços alçats i rostres humans. En efecte, aquesta associació de l'ocell amb la divinitat femenina, la trobem a l'*Odissea* en què veiem



Imatge 64. Figura micènica de tipus Y. Argila, 12 x 6,5 cm. Micenes, Grècia. Hel·làdic recent III (ca. 1400-1200 aC). National Archaeological Museum, Atenes. Núm. d'inv. EAM 2661.

com Atena es manifesta manta vegades com a diferents ocells; aquest reconeixement com a deessa sota diferents formes d'ocell possiblement hauria estat quelcom habitual a la Creta minoica. L'ocell apareix gairebé des de l'invisible dins la vasta extensió del cel i amb ell arribava el bon temps, la vida de la natura primaveral, la fi de la mort hivernal. Aquesta mena d'arquetip de la divinitat per als humans prehistòrics la van heretar els minoics, i altres pobles, per imaginar l'epifania de la gran deessa immanent a la vida.

Al museu del Louvre es troba una terracota d'una deessa-ocell, ca. 1400-1200 aC, procedent de Tirint, prop de Micenes (*Imatge 64*), amb les ales alçades semblants al gest de salutació d'una altra estatueta de terracota, amb la mateixa datació que l'anterior, procedent de Cnossos, Creta, avui a l'Arqueològic



Imatge 65. Deessa amb corona de coloms i banyes de toro (ca. 1400-1200 aC). Cnossos, Creta. Museu Arqueològic d'Herakleion.

d'Herakleion (*Imatge 65*). A més del gest simbòlic dels braços alçats, el que caracteritza aquesta figura és el fet d'estar coronada amb dues petites

⁹³ Quant a simbologies, *vid.* REVILLA, F. (1990) *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra; BIEDERMANN, H. (1993) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós; CIRLOT, J-E. (1985) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

banyes, el disseny de les quals es relaciona directament amb les grans banyes arquitectòniques dels palaus cretencs; a cada costat de les banyetes hi ha un colom. El colom fou una imatge molt rellevant de la deessa a tota la cultura minoica: moltes representacions de coloms en argila s'han trobat com a ofrena votiva a nombroses coves de l'illa.



Imatge 66.
Nus sagrat
(ca. 1500
aC)
Cnossos.
Creta. Foto
presa del
llibre d'
Arthur
Evans, *The
Palace of
Minos*.

També es podrien establir referències a imatges d'abelles i de papallones, bestioles associades a la gran deessa de la regeneració. No ens estendrem tampoc fent referència a la iconografia del nus sagrat (*Imatge 66*) que, amb el seu llaç, pot assemblar-se als coneguts llaços de testimoniatge i solidaritat que avui en dia es porten a la solapa. Només direm que, a l'entrada dels santuaris un nus penjat era senyal de la presència de la deessa i que també es podien dur al damunt com apareix en el famós fragment del fresc d'una sacerdotessa minoica conegut com "la parisenca" (procedent del palau de Cnossos i avui al Museu Arqueològic d'Herakleion;



Imatge 67. Figura
femenina
anomenada "La
Parisenca".
Pintura al fresc.
Museu
d'Herakleion.
Creta.

ca. 1450 aC i de 32 cm d'alçada) (*Imatge 67*). La figura porta prop del clatell el llaç sagrat la qual cosa probablement ens assenyala la seva important funció als ritus



Imatge 68. Feix
de joncs com a
"llaç" d'Innana
(ca. 3000 aC).
Sumer. Dibuix,
làmina 9, de
Gertrude Levy,
*The Gate of
Horn*.

de la deessa junt amb altres dones. Trobem una gran semblança entre el nus minoic i el feix de joncs corb, associat amb la deessa sumèria Innanna (*Imatge 68*); a més, l'*ankh* (la creu ansata), símbol egipci de l'eternitat, que déus i deesses sostenen com a signe de la seva divinitat i poder, té també una forma molt semblant al llaç o nus cretenc (*Imatge 69*).



Imatge 69. Atuell egipci amb
figura en forma d'*ankh*.
Museu Egipci de Berlín.

3.6. L'anell de Nèstor.

Moltes de les imatges de la gran deessa, que es troben separades, es van reunir en un petit espai com és un segell-anell d'or, conegut com l'"anell de Nèstor". Aquesta petita peça (ca.1450 aC) es va descobrir, com altres segells, en un



Imatge 70. Anell segell de
Nèstor, ca. 1450 aC. Or.
Ashmolean Museum. Oxford.

aixovar funerari, concretament en una tomba de Pilos (Peloponès) i avui es troba l'Ashmolean Museum d'Oxford (Anglaterra). Sembla que els artistes micènics van "renunciar" a l'escultura de gran format i van plasmar en objectes petits els temes que els preocupaven, com així també va passar a la cultura minoica (*Imatge 70*).

En aquest anell d'or pot estar representat el que tant els minoics com els micènics pogueren imaginar quant a la vida d'ultratomba. A les diverses escenes gravades sobre l'anell hi ha molts motius iconogràfics referents a la gran deessa, com ara

l'arbre de la vida, el lleó, la papallona, l'ocell, el gos, el griu... El segell es divideix en quatre parts mitjançant el nodós i retorçat arbre de la vida que s'arrela en un petit turó en el centre de l'escena i que estén les seves dues branques lateralment. Aquestes separen la part inferior de la superior, el món de la vida de l'ultramón.

Comencem per l'escena de la part inferior esquerra tal com es contempla un cop impresa la imatge gravada. En aquest quart es veu una sacerdotessa amb cap d'ocell que impedeix el pas a un intrús, els braços alçats davant aquest suggereixen que no pot passar per tractar-se possiblement d'un profà, d'un no iniciat. Una altra sacerdotessa també amb cap d'ocell, des de l'altre costat de l'arbre, fa senyals a una parella de joves agafats de la mà perquè s'apropin cap al seu costat, a l'altra banda del tronc. Seguint l'ordre de les figures, se n'observen dues de femenines amb els braços alçats i cap d'ocell que reten culte a un griu assegut en una mena de tron que es troba davant de la deessa. El braç dret de la deessa apunta cap al griu i l'esquerre cap amunt, cap a l'escena del registre superior, com significant que només ella pot traspasar aquest món terrenal i ascendir a l'altre.

La seqüència es desenvolupa sota les dues branques i recorda les sales del judici final egipci en què un seguici processional acompanya el difunt davant Osiris. Durant la cerimònia egípcia, Thot, que té el cap d'ocell amb bec llarg, l'ibis, va prenent nota del resultat de la pesada del cor del mort a la balança. Al segell els assistents es dirigeixen al griu que també té cap d'ocell i aspecte d'esfinx darrere del qual es troba la deessa, posició semblant a la d'Isis que se situa darrere d'Osiris assegut.

El gos junt a l'arrel de l'arbre recorda el xacal Anubis, el guia de les ànimes dels morts, precursor del ca Cèrber que pertany a Hècate, deessa grega de l'inframón. Envoltant el tronc hi ha unes formes oblongues que podrien ser brots de noves plantes, símbols de la nova vida que es prepara, la del més enllà.

A la part superior del segell, arribats al món d'ultratomba, ens trobem amb el desproporcionadament immens lleó, símbol del poder de la gran deessa; el lleó reposa vigilant damunt d'una superfície sostinguda per dues figures femenines. Prop del cap del lleó, de l'arbre creixen en espiral i sempre verdes branques d'heura, símbol de la immortalitat i candidata a ser la virgiliana "branca daurada" amb què Eneas va poder baixar a l'Àvern i retornar del món que no té tornada (*Aen.* VI, 136-148)⁹⁴. Sembla ser que la branca daurada es refereix al vosc que floreix a l'hivern quan la resta de plantes són objecte de la mort; és per aquesta

⁹⁴ Possiblement *l'aureus ramus* sigui un mite cèltic que, segons E. Norden [citat per Gilbert HIGHET (1954) *La tradición clásica (Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. II, p.317], Virgili va introduir per primera vegada en la literatura; E. Norden afirma també que a la poesia virgiliana s'albiren elements cèltics, potser per haver nascut a la Itàlia septentrional.

raó per la qual el vesc esdevé símbol de la vida dins el món de la mort. Quant a l'heura, els minoics la tenien com la planta sagrada per excel·lència; així apareix en moltes pintures murals i altres objectes trobats a Palaikastro. El culte a l'heura fou reprès, posteriorment, pels grecs i l'heura va esdevenir símbol de Dionís⁹⁵. Ara bé, no és l'única planta venerada com a epifania de la gran deessa; també en la murta, que molt després va ser consagrada a la deessa Venus pels romans, fou venerada la gran deessa. La vinculació entre aquesta i les plantes es deu al fet que el poder de la deessa per mantenir la vida vegetal contínuament en vigor té el seu equivalent a les plantes de fullam sempre verd.

A l'altre costat del tronc reapareix la parella de joves en actitud de goig davant la nova vida d'ultratomba junt a la deessa que conversa amb una altra figura mentre dues papallones, sortides de les seves crisàlides, les sobrevolen. El que finalment es contempla és la reunió gràcies al poder de la deessa, simbolitzat per les crisàlides i les papallones, d'una jove parella possiblement separada per la mort⁹⁶.

Cap imatge de déu pertanyent a la Creta neolítica ha trobat fins ara l'arqueologia. No obstant això, la deessa, en la seva androgínia, mostrava el seu aspecte masculí mitjançant la forma de lluna creixent de les banyes dels toros o a través



Imatge 71. Anell minoic amb la deessa i un jove déu (ca. 1450 aC). Dibuix pres d'Arthur Evans, *The Palace of Minos*.

d'un animal mascle com ara el mateix toro o el cérvol o el moltó. Ara bé, serà durant l'època minoica quan el masculí sembla que comenci a dissociar-se del femení i, llavors, aquesta mena de relació, encara no independent, entre els dos aspectes o principis, prendrà forma iconogràfica en les figures d'una gran deessa i d'un jove déu que comentarem tot seguit en referir-nos a escenes representades en anells-segells.

3.7. La gran deessa i el jove déu.

En un anell d'or minoic⁹⁷, ca.1450 aC, un empetitit jove déu amb un bàcul a la mà sembla descendir de dalt, possiblement del cel (*Imatge 71*). El jove es troba suspès a l'aire davant una alta columna, símbol ja esmentat de la deessa; a l'extrem esquerre apareix un santuari on es veu l'arbre de la vida. La deessa, darrere de la qual hi ha motius vegetals, sembla rebre el jove com si aquest fos la representació de la nova vida que prové del cel, potser sota la forma de pluja. La doble proporció del cos de la deessa respecte al del jove déu és la manera de mostrar-nos el poder de la gran deessa. Semblant cratofania, la trobem en una altra representació que tot seguit comentem.

⁹⁵ ZERVOS, Ch. (1956) *L'art de Crète néolithique et minoenne*, Paris: Cahiers d'Art, pàg. 44-47.

⁹⁶ EVANS, A. (1930) *The Palace of Minos at Knossos*, Londres: Macmillan, vol. III, pàg. 145-46.

⁹⁷ La seva reproducció es troba a *The Palace of Minos at Knossos*, vol. I, pàg. 160.

En un altre segell micènic, ca.1500 aC, la cratofania de la deessa rau també en la imponent grandària de la seva figura (*Imatge 72*), asseguda en el seu tron davant d'una vegetació que podria representar l'arbre de la vida; un esvelt jove o déu,



Imatge 72. Segell micènic amb deessa asseguda i jove déu (ca. 1500 aC).

que porta en una mà una mena de llança, es troba a peu dret davant de la cratofànica deessa. La mà lliure del jove apunta vers la deessa, mentre que la deessa dirigeix també la seva mà cap al jove assenyalant-lo; les dues mans s'encreuen en una imatge d'unió que vincula la deessa amb el seu fill-amant, unió hierogàmica: tema mitològic sumeri (i egipci) de l'edat del bronze que en el seu moment esmentarem; ara bé, en aquesta relació de deessa i jove déu, és possible observar com, encara que

el grossor de les figures indiqui la prevalença de la deessa sobre el déu, el jove, amb la seva actitud eixerida inclinant-se lleugerament cap enrere ("traient pit") i amb la llança a la mà, sembla disputar-li el poder a la deessa. No obstant això, el gest, la proporció i la posició de la deessa entronitzada no deixa cap dubte sobre el predicament d'aquesta.

Al Museu Nacional d'Atenes hi ha un segell d'or (ca. 1600 aC), també micènic, en què es representa el plor per la mort del déu-arbre (*Imatge 73*). Al centre, ens trobem amb la deessa, a peu dret, que es dóna cops a les cuixes, forma tradicional de dol; en un costat una sacerdotessa plora recolzada sobre un altar mentre que a l'altre costat el jove déu sembla arrencar de soca-rel l'arbre del santuari de la deessa. La composició de la imatge del jove déu té simultàniament dues lectures: els seus braços arrenquen l'arbre traient-lo del santuari, però el cap i la flexió de les cames fan pensar que el mateix déu en el seu acte d'esforç també s'està arrencant a si mateix. Es tractaria de la mortífera hierogàmia del fill-amant que, a la fi del seu cicle com l'arbre que el personifica, també serà arrencat d'arrel per tal que el principi de creixement persisteixi. La mort del fill-amant, del jove déu, com la mort anual de la vegetació, explicarien les lamentacions de la deessa i de la sacerdotessa. En un altre lloc ja ens hem referit a aquesta associació del fill-amant amb l'arbre; quan s'ha parlat de la destralt de doble fil s'ha fet al·lusió al ritual de la tala de l'arbre, entesa aquesta com la mateixa mort del fill-amant, també considerat com a déu de l'any.



Imatge 73. Segell d'or on es representa la deessa, un déu jove i una sacerdotessa prop de l'arbre de la vida. Ca. 1600 aC. Museu Nacional d'Atenes. MN3179

3.8. El mite del minotaure: mite lunar i solar.

En aquest punt, i per acabar amb el tema de la gran deessa i la seva presència a les troballes arqueològiques cretenques, ens referirem al famós mite clàssic grec

de Teseu i el minotaure, la primera història que ens ha arribat sobre Creta i que fou narrada uns mil anys després del major apogeu minoic (segle XVII aC). Aquesta coneguda història mítica es va recrear des d'una cultura diferent intentant rememorar l'anterior. Des del segle VIII aC el mite va inspirar escenes pintades en peces de ceràmica gregues, així com les primeres referències literàries dels poetes Homer i Hesíode.

Si no tinguessin cap notícia sobre Creta, el mite del minotaure seria un conte d'un heroi que mata un monstre alliberant així el seu poble. Ara bé, hi ha una altra història més antiga i complexa: la celebració ritual de la hierogàmia entre la reina sacerdotessa de Cnossos amb el rei sacerdot, ritual en què la sacerdotessa portava la màscara banyuda de la vaca i el rei la del toro⁹⁸.

Els minoics consideraven el toro, la imatge del qual és predominant en el mite del minotaure, com la concreció sagrada de la força vital que el rei personificava com a fill-amant de la deessa. Segons J.G. Frazer, a la fi d'un cicle de regnat s'havia de renovar el poder del rei: la renovació, en algun moment i en certs llocs, pogué significar el sacrifici literal del monarca, però, en el període minoic, aquest havia estat substituït per un toro⁹⁹. Aquest sacrifici ritual assegurava la fertilitat, tant humana com animal i vegetal, perquè així l'afebliment, que comporta l'exercici del poder durant el cicle estipulat, no afectés homes, bèsties ni plantes; el toro sacrificat encarnava, doncs, l'antic cicle i, conseqüentment, el començament del nou. Possiblement durant la matança se celebraria la hierogàmia entre la reina sacerdotessa i el rei sacerdot, casament que transformava ella en deessa i ell en el seu fill-amant; mitjançant aquesta unió es renovava o regenerava la terra: podem parlar, doncs, d'un ritual de regeneració.

El toro, abans d'establir-se la seva relació amb el poder vital del sol, havia estat vinculat amb la lluna, principi generador, a causa de la forma de lluna creixent de les seves banyes. El toro, doncs, com a epifania o forma masculina de la deessa lunar, era considerat l'encarnació del principi fertilitzador de la deessa andrògina perquè, segons creien, la rosada de la lluna era la que, renovada cada nit, feia fructificar els camps mentre que el sol no hi tenia res a veure¹⁰⁰. Ara bé, iconogràficament, el toro ha simbolitzat la potència genèsica i ha estat relacionat amb el sol com a font de vida. El camí que va recórrer el toro des de la personificació o epifania de la lluna fins a la del sol és el procés d'independència del poder masculí generador que se separa de la gran deessa, concebuda com a unitat andrògina. Aquesta part masculina, imaginada com un animal amb banyes i, més tard, com el fill de la deessa, també és imaginat com el seu amant. Un cop

⁹⁸ Molts mites foren revisats reinterpretant la cultura del període Minoic Mitjà que ens ha estat transmesa pels micènics: és a dir, tot allò significativament relacionat amb la deessa fou modificat orientant-ho cap al panteó masculí grec.

⁹⁹ FRAZER, J.G. (1997) *La rama dorada*. Madrid: Fondo Cultura Económica (edició resumida).

¹⁰⁰ CAMPBELL, J. (1992) *Las máscaras de Dios, 3. Mitología occidental*. Madrid: Alianza.

consumat el matrimoni sagrat, l'amant ha de ser sacrificat per tal de poder renéixer de la deessa com el seu fill en un cicle constant de renovació. El ritual de la matança del toro simbolitzaria aquest sacrifici del fill-amant i, a més, en realitzar-se durant la fase obscura de la lluna, asseguraria el retorn de la llum al cel i la fertilitat de la terra.

La hierogàmia és, doncs, el sentit subjacent del mite del minotaure; significat que també és present al simbolisme dels noms. Al llarg de tota la llegenda del fill de Pasífae es dona tot un seguit de matrimonis entre el sol, sota l'epifania del toro, i la lluna, sota la figura de la sacerdotessa o princesa: Zeus, el toro, amb Europa; Minos, fill del toro (Zeus), amb Pasífae; el toro de Posidó amb Pasífae; Teseu, fill de Posidó (relacionat amb el toro blanc del qual s'enamora furiosament Pasífae), amb Ariadna; Dionís, el toro (segons algunes versions, és fill de Zeus i de Io, la vaca), amb Ariadna.

No s'han comprovat a fons els significats etimològics dels noms femenins del mite cretenc, però ens atrau la càrrega de possibles connotacions lunars que es poden derivar de l'etimologia (rostre ample, blanc, lluminós, amb ulls observadors: rostre ocult), encara que algunes semblin forçades; així, per exemple, Europa vol dir "la de grans ulls/cara [ὤψ, ὠπρός:ull,cara]", filla de Telefaassa, "la que brilla de lluny", o d'Argíope, "la de blanca cara"; Pasífae "la que brilla per a tots"; Ariadna, derivació de l'original Ariagne "la més pura", i aquest de l'adjectiu ἄγνή ("casta, neta", com la llum o la superfície de la lluna), d'on prové Hagné, nom amb què Persèfone és invocada com a senyora de les ombres.

3.9. Coda.

A l'hora de finalitzar aquest capítol, hem de fer les següents consideracions: (a) Creta fou l'hereva directa de la visió neolítica de la vida en què la natura és experimentada com a una gran deessa; (b) aquesta manera d'entendre la vida i la natura, tanmateix, s'anirà esvaint davant dels nous déus tribals del tro i del foc, comandats pel seu representant a la terra, el rei dels guerrers; (c) de la mateixa manera, al Pròxim Orient, succeirà quelcom semblant: aquella visió neolítica anirà declinant gradualment durant l'edat del bronze i s'extingirà gairebé totalment al llarg de l'edat del ferro.

4. LA GRAN DEESSA A MESOPOTÀMIA.

4.1. L'edat del bronze.

A mode d'introducció d'aquest període, el començament del qual s'estableix al voltant del 3500 aC i el seu final cap al 1250 aC (xifres que varien segons autors), direm que el descobriment fonamental no fou l'aliatge de coure i estany, encara que la seva tecnologia i els conseqüents avantatges foren molt importants, sinó l'escriptura. Columnes, parets, tauletes d'argila i tires de papir es cobreixen d'imatges i de signes gràfics on es poden llegir històries sobre deesses i déus amb els seus noms i epítets; i entre les moltes llegendes que es narren n'hi ha una que sempre hi és present: la deessa perd l'ésser més estimat, el qual cau en la foscor de l'inframón. Aquesta pèrdua es reflecteix en la natura que resta mancada de llum i fertilitat; llavors la deessa descendeix a l'inframón per tal de rescatar de la foscor l'ésser estimat, perquè pugui retornar a la llum i la vida pugui prosseguir.

Aquest argument apareix a diverses mitologies de l'Orient Mitjà¹⁰¹. En farem, doncs, un breu epítom. A la mitologia sumèria, la deessa Inanna baixa a l'ultramón per tal de rescatar de les ombres la seva germana, Ereshkigal, substituïda pel seu consort Dumuzi, el senyor de l'abisme. A Babilònia, la deessa Istar cada any viatja al món subterrani per despertar el seu fill-amant, Tammuz, del somni de la foscor i portar-lo cap a la llum. A Egipte, la deessa Isis perd el seu marit, Osiris, i llavors la terra esdevé erma fins que la deessa recompon el cos desmembrat d'Osiris. A la mitologia cananea se'ns parla de la deessa Anath que baixa al món de la mort per poder donar sepultura al cos del seu germà Baal. A Grècia, el dol de Demèter per la pèrdua de la seva filla, Persèfone, "la de blancs braços", raptada pel déu de l'inframón, provoca que la terra esdevingui estèril, sense aliments. Quan aconsegueix que torni, Demèter fa que la terra sigui de nou fructífera, a més de donar als humans les llavors dels cereals.

Tot aquest seguit de llegendes mítiques tenen continuïtat durant l'edat del ferro en què trobem històries similars com ara la de Cíbele i Atis, o la d'Afrodita i Adonis. A la primera història, la deessa Cíbele estima un jove pastor que, al seu torn, està enamorat d'una nimfa. Atis s'emascula portat per la bogeria, que li provoca la gelosa Cíbele, i mor. La deessa el plora i les llàgrimes fan florir del seu cos inert un pi i, de la sang, flors. A la segona llegenda, la deessa perd el seu amant Adonis durant una cacera i gràcies als seus precs davant Zeus aconsegueix que aquest li torni la vida però només durant l'època fèrtil de la terra, de la primavera

¹⁰¹ Sobre mites del Pròxim Orient, *vid.*: KRAMER, S.N. (1972) *Sumerian Mythology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press; DALLEY, S. (1989) *Myths from Mesopotamia*. Oxford: Oxford University Press; GRAY, J. (1982) *Near Eastern Mythology*. Londres: Hamlyn; HOOKE, S.H. (1963) *Middle Eastern Mythology*. Londres: Penguín; BOTTERO, J.(ed.) (2004) *Cuando los dioses hacían de hombres*, Madrid: Akal (Oriente).

a la tardor. Dins aquest mateix argument mític s'encabiria la història de Jesús, fill d'una mare verge (mare partenogenètica com la dels mífics Ròmul i Rem), que també mor i descendeix a l'infern durant tres dies. Serà rescatat, ressuscitat, pel seu pare, el senyor del cel. La victòria sobre les ombres de la mort coincideix també amb l'inici de la primavera¹⁰².

Si durant el paleolític la lluna establia la seqüència de creixement, plenitud i foscó de la seva llum, seqüència percebuda com a eterna; si durant el neolític les fases i els cicles lunars es reflectien a les fases fèrtils i estèrils de la terra, a l'edat del bronze les fases de la lluna es dramatitzen per mitjà del mite, concretament del gran mite en què el *tot*, personificat en la gran deessa mare, es relaciona amb la *part*, encarnat com el seu fill-amant o la seva filla. Com a lluna creixent infanta un fill, com a lluna plena es casa amb ell, com a lluna minvant el perd a la foscúria, com a lluna nova el va a buscar i, novament, com a lluna creixent el rescata, el porta a la llum, el dona a llum. Al mite grec, però, la filla (Persèfone) es casa amb un déu, que personifica la fase obscura de la lluna (Hades): és a dir, casament i pèrdua són la mateixa fase; així, doncs, es pot observar que hi ha una alteració en la seqüència repetida fins aleshores.

El lèxic grec té dues paraules, derivades de la mateixa arrel indoeuropea, per significar la vida entesa com a *tot* o com a *part*; ambdues designen el mateix amb connotacions diferents. Els mots *ζοή* i *βίος* volen dir "vida", però el primer terme es refereix al principi vital en sí mateix, exclouent la dimensió del temps i el segon connota la duració, la finitud, l'existència individual. Carl Kerényi¹⁰³ imagina la distinció entre els dos mots fent ús de la imatge d'un collar de perles: *ζοή*, doncs, representaria el fil, un fil infinit, en què anirien enfilades les diferents, individuals i transitòries perles, representades per tots i cada un dels *βίοι* (plural de *βίος*, -ου).

Cap a la meitat de l'edat del bronze, els déus pares inicien el seu i definitiu protagonisme, mentre que la gran deessa mare passa a un insignificant segon terme; i nous mites sobre l'origen del món, en què el déu pare té el rol fonamental, ocupen el lloc dels antics que resten a l'ombra, obviats. Podem dir que els fonaments de les creences en els déus del període següent s'estan ara assentant. Així, per exemple, Sumer ens aporta les primeres proves escrites en què es parla ja de la separació entre el cel i la terra: Nammu, deessa de les aigües primigènies, porta al món la muntanya còsmica anomenada An Ki (cel/terra) de la qual neix un fill, Enlil (déu de l'alè), el qual separarà el cel de la terra i es casarà amb aquesta, sa mare.

A Egipte sembla que el mite sigui el mateix i que només es canviïn els noms. Segons el mite de la creació, al principi tot era Nun, les aigües primigènies, i Nun

¹⁰² La Pasqua de Resurrecció es celebra el diumenge següent a la primera lluna després de l'equinocci de primavera.

¹⁰³ KERÉNYI, C. (1998) *Dionisos, raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.

ho era tot, d'ella es va alçar una petita muntanya, Atum, que creà el baró Shu i la dona Tefnut del quals neixen Nut (el cel) i Geb (la terra). Shu separarà els germans subjectant Nut en les altures per tal d'allunyar-los el més possible.

Per altra part, durant l'edat del bronze, es fa una distinció funcional de la imatge d'unitat que representa la gran deessa. Aquesta, generadora de vida als morts (altrament dit: la vida i la mort entrelaçades, complementàries, inclusives), comença a ser contemplada com a dues realitats mútuament excloents: per una banda, hi és la figura que dóna la vida i, per l'altra, la que la treu. La raó última d'aquesta transformació fou la terrible i amarga vivència de la guerra que fou portada a Mesopotàmia per tribus migratòries d'aris i de semites a partir del IV mil·lenni aC. És molt significatiu com canvia el significat d'un mateix element mitològic: així, per exemple, les aigües subterrànies, que amb el seu poder generador (vida) havien estat epifanies de la deessa, ara es convertien en el riu de la mort que transcorre per l'inframón estèril, obscur i espantós. A més de la "deessa de la mort (pròpia)" apareix una nova deïtat derivada d'aquesta, la deessa de la mort dels altres, dels enemics: la deessa de la guerra. Hi ha hagut, doncs, una mena de degeneració de la gran deessa que passa de ser la que sosté la vida, creant-la des de la mort, a ser la destructora de la mateixa: si abans es considerava com a mare, ara se la invoca com la més cruel de les guerreres, com a sanguinària lleona.

4.2. La deessa Inanna.

Un cop esbossada una bàsica introducció sobre la transformació de l'antiga cultura de la deessa lunar, comencem el nostre recorregut a través de l'edat del bronze per una de les tres grans deesses d'aquest període: la sumèria Inanna (a Babilònia es coneixia com a Istar). Aquesta junt amb Isis, l'egípcia, i Cíbele, l'anatòlica, esdevenen petjades de la figura de la gran deessa prehistòrica.

Sumer, baula de connexió entre la deessa del neolític i l'Eva bíblica, és també la font de moltes històries i imatges de l'Antic Testament: per exemple, la del jardí de l'Edèn, el diluvi, la literatura sapiencial, la poètica de l'amor (el *Càntic dels Càntics*). Simultàniament, la imatge d'Inanna-Istar, els seus epítets i atributs es poden fàcilment relacionar amb Maria, la verge mare de Déu, nostre Senyor. En efecte, Maria és saludada, com les deesses mesopotàmiques, sota l'advocació de "estrella matutina", "reina del cel" i un dels seus atributs és la lluna creixent damunt de la qual és representada. També les històries de Maria i d'Istar són, estructuralment, les mateixes: ambdues tenen un fill que serà sacrificat, que descendirà a l'inframón i que ressuscitarà: el mite lunar de la deessa dolguda i el déu agonitzant. Hi ha detalls que no poden ser obviats, com ara l'estrella resplendent que il·luminà el lloc del naixement del fill de déu a Betlem; també a un

segell cilíndric¹⁰⁴, datat al període accadí, ca. 2330-2150 a.C., es veu una mare entronitzada presentant a altres figures el seu fill assegut a la seva falda. L'escena està presidida per l'estrella de vuit puntes i per una lluna creixent; aquests dos signes ens assenyalen que la mare entronitzada és Inanna-Istar (*Imatge 74*).

Les similituds esmentades, amb una diferència d'uns 3000 anys, fan pensar en una adaptació hebrea de la llegenda mesopotàmica; no és desgavellat, doncs, fer palesa aquesta influència sumèria perquè el captiveri dels hebreus a Babilònia (586-538 aC) va posar en contacte ambdues cultures.



Imatge 74. La deessa sumèria i el seu fill. (període Acadí, ca. 2330-2150 aC) Dibuix a mà d'un segell cilíndric a W.H.Ward, *The Seal Cylinders of Western Asia*, pàg. 153.

Al Museu Nacional de Bagdad es troba un cap d'alabastre, descobert a l'antiga Uruk (Erech bíblica i actual ciutat de Tall al Warka, Irak) dins del recinte d'un temple, conegut com la "casa del cel" (Eanna) i consagrat a la deessa sumèria Inanna. Aquesta excel·lent obra de l'art sumeri, coneguda com la *Dama de Warka* (*Imatge 75*), encara que tingui els ulls sense les incrustacions i el nas trencat a cops de martell (gairebé totes les estatuetses de la zona del golf Pèrsic tenen el nas trencat, el motiu pot ser la seva accidentada vida al llarg de tant de temps o el costum musulmà de trencar el nas en la seva lluita iconoclasta), segueix mirant-nos impenetrablement des dels seus ametllats forats cecs com si volgués obrir els seus llavis i comunicar-nos el que veu des de la seva posició de deessa. El cap, de 20 cm d'alçada i ca. 3000 aC, podria ser la imatge de la mateixa Inanna a la qual està consagrat el temple. La seva imatge, doncs, ens serveix per explicar la seva llegenda mítica que té abans dos noms de deesses tan importants com ella. Ens referim, en primer lloc, a la deessa del mar primordial, Nammu amb la qual es vincula Tiamat, la deessa mare babilònica, perquè també aquesta representa les aigües primigènies; i, en segon lloc, a la deessa Ninhursag, també anomenada Ki-Ninhursag.



Imatge 75. *Dama de Warka*, ca. 3000 aC. Pedra, 20 cm. Warka. Museu de Bagdad.

4.2.1. El mite d'Inanna.

4.2.1.1. Nammu.

Els sumeris creien que el mar era la font de què emergí tota la creació. Possiblement, Nammu fou representada al principi com a deessa serp, imatge ja

¹⁰⁴ Només tenim el dibuix, fet a mà alçada, que és una de les més de 1300 petites il·lustracions del llibre del clergue americà i director de l'expedició arqueològica a Babilònia de 1884-85, WARD, W.H. (1910) *The seal cylinders of western Asia*. Nueva York: J.P. Morgan Library-AMS Press.

comentada en parlar de les deesses sota aquesta epifania serpentiforme (*vide supra* 2.5. pàg.39-42). També ha estat comparada amb la deessa hindú Ananta (“la infinita, la que no té fi”), la gran serp de l’abisme còsmic. La imatge de la deessa com una gran serp torna a aparèixer en el budisme *mahayana*, una de les dues branques principals del mateix: es tracta de la deessa serp Mucalinda, que es converteix en tron protector de Buda (*Imatge 40*) de manera semblant a com els anells d’Ananta serveixen de llit de repòs a Visnú. Segons el mite cosmogònic sumeri, Nammu infanta An Ki (cel i terra), la muntanya còsmica. De la mateixa muntanya, que conté els principis masculí i femení en la figura de fill i filla, sorgeix al món Enlil, l’aire/l’alè, que separarà els seus pares i es casarà, un cop raptada, amb la seva mare. Fàcilment es pot establir una associació amb el mite clàssic d’Èdip, vist com una remota petja del matrimoni sagrat entre la deessa –locasta– i el seu fill-amant –Èdip–. La resta de déus són producte de la unió entre la terra i l’alè. Sembla que el fill no només esdevé consort de la deessa sinó que, a més de raptar la seva mare, li arrabassa la iniciativa creadora, pròpia fins ara de la gran deessa primordial.

Ens trobem per primera vegada amb una inicial formulació de la idea de la “trinitat” quan ens adonem de la presència, dins el mite, de la mare, del pare i del fill. No obstant això, abans ja s’ha esmentat la triple imatge de la gran deessa sota l’epifania, visualització, de les fases de la lluna: la filla o jove, la mare i la vella, totes tres, com la trinitat, sorgeixen d’una font primigènia.

A més del déu Enlil, hi ha una forta divinitat masculina anomenada Enki, “senyor terra”, (els accadis l’anomenen Ea) la genealogia del qual és difícil d’establir; la causa potser ragui en la rivalitat entre els déus de diferents ciutats de Sumer, déus que volen intervenir com a causants directes de la creació. Va ser designat com a fill de Nammu i segurament fou el seu marit o consort; i també pogué haver estat fill i consort de Ki, la deessa de la terra. El fet és que personificà la saviesa que va heretar com a fill de Nammu; per aquesta raó esdevindrà l’element o el poder organitzador dins la tríada divina masculina del panteó sumeri. Tornem a esmentar el concepte de trinitat divina perquè es pot establir una similitud entre la tríada sumèria i la *Trimurta* hindú: An (el cel), Enlil (l’alè) i Enki (la saviesa) respectivament es corresponen amb Brama, Siva i Visnú. Hi ha, doncs, tot un seguit de correspondències entre el panteó mític sumeri i el de l’Índia (hinduistes i budistes) que, en un futur, poden ser objecte d’estudi i anàlisi.

4.2.1.2. Ki/Ninhursag.

La filla de Nammu, Ki (la terra), que prendrà amb el pas del temps el nom de Ninhursag i, entre els accadis del nord, el d’Aruru, era venerada com la gran mare d’un poble agricultor i artesà; això es dedueix a partir de les advocacions dirigides

a la seva figura¹⁰⁵. Aquesta deessa creadora, anterior a les intervencions dels déus An, Enlil i Enki, iconogràficament s'apropa molt a la representació de la gran deessa neolítica. Ens referim a la seva imatge en relleu reproduïda en un bol d'esteatita (*Imatge 76*), datat a la primera meitat del III mil·lenni aC (ca. 2700-2500). El bol, descobert a la ciutat de Khafaje (nord-est de Bagdad) i avui al Museu Britànic (Londres), mostra d'esquerra a dreta les següents imatges: una deessa sosté a cada mà un torrent d'aigua que cau a la terra erma de Sumer, possiblement es tracti de la figuració del Tigris i l'Eufrates (hi ha més estatuetes femenines d'aquest període representades amb aigua brollant de les seves mans en dos copiosos dolls, per la qual cosa es pensa que es pugui tractar de la deessa Inanna, encara que aquesta compartia la iconografia de Ninhursag); a cada costat té un toro de llom geperut, no habituals a Mesopotàmia, i a la seva esquerra apareixen la lluna creixent i una estrella, "l'estrella matutina i vespertina" (Venus); darrere es veuen espigues i formes vegetals regades per les aigües que brollen de les seves mans.



Imatge 76. Bol d'esteatita amb relleus que mostren la deessa de les serpents i la deessa de la regeneració. (Ca. 2700-2500 aC) Kafaje, Iraq. Museu Nacional de Bagdad.

A continuació, després d'aquest grup iconogràfic i repetint la composició, apareix la mateixa deessa que, amb una faldilla semblant decorada amb un disseny en forma de xarxa, subjecta una gruixuda serp a cada mà; dues lleones de cua alçada reposen als seus peus; torna a aparèixer el motiu de l'estrella a la mateixa posició que en el grup esmentat anteriorment. Acaba la seqüència amb l'escena d'un lleó i un voltor atacant feroçment un toro gairebé vençut. Tot el seguit d'imatges descrites s'insereixen dins la mitologia de la regeneració encarnada en la figura de la gran deessa neolítica, la qual és considerada per les creences dels pobles mesopotàmics, la mare de tots els éssers vivents: dels déus i dels humans, de la terra i dels cultius que hi broten, dels animals salvatges i dels ramats¹⁰⁶. El bol possiblement va tenir una finalitat ritual dins el culte a Ki.

A Mari (al nord de Sumer), així com en certs emplaçaments al voltant del golf Pèrsic i en llocs tan llunyans com la vall de l'Indus, s'han trobat còpies d'aquest bol; la qual cosa ens indicaria que el mite d'aquesta deessa havia arribat molt lluny¹⁰⁷. Per altra part, si ens fixem en el motiu iconogràfic més recurrent, els animals, ens hem de retrotreure fins a la gran deessa de Çatal Hüyük, asseguda

¹⁰⁵ Vid. els mites de Babilònia i la seva relació amb la tradició hebrea a KING, L.W. (1918) *Legends of Babylonia*, Londres: Oxford U.P., citat a BARING, A./CASHFORD, J. (1991), *The Mith of the Goddess*, Londres: Penguin (pàg. 224-25).

¹⁰⁶ FRANKFORT, H. (1998) *Reyes y dioses: estudio de la religión del Próximo Oriente*. Madrid: Alianza.

¹⁰⁷ LLOYD, S. (1978) *The Archeology of Mesopotamia from the Old Stone Age to the Persian Conquest*. Londres: Thames & Hudson (pàg. 117-18).

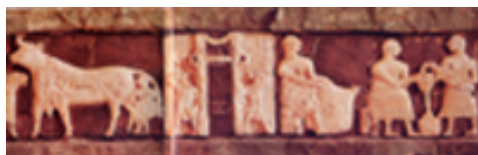
entre lleopards o lleons, i fins a la deessa cretenca, que sostenia també una serp a cada mà en semblant actitud de potestat i autoritat: sens dubte, aquestes prerrogatives queden realçades pel palesat domini sobre les feres.

Una altra epifania de la deessa Ninhursag, la “constructora de tot el que té alè”, que la vincula amb la neolítica deïtat femenina dels animals i de la deessa ocell, és la que apareix a la llinda, es creu que decorava la porta principal, del seu temple construït damunt d’un turó a el-Obeid, prop d’Ur. Avui es troba al British Museum (Londres). En aquest majestuós relleu de coure, de més de 2 m de llarg per 1 m d’ample, de la primera meitat del III mil·lenni aC, es veu una àliga lleonicèfala que estén les seves ales sobre dos cèrvols (*Imatge 77*).



Imatge 77. L'àguila lleonicèfala d'Indugud sobre dos cèrvols. Coure, 2,735 m. de llargària. El-Obeid, primera meitat del III mil·lenni. Londres, Museu Britànic.

Els murs del temple estaven decorats amb dos frisos (ca. 2450 aC); un d'ells (avui al Museu de Bagdad), de 23 cm d'alçada (*Imatge 78*), reproduïx les activitats de munyiment i recollida de llet en gerros; per aquesta raó es coneix com el “fris de la lletaria”. Aquesta denominació frivolitza la nostra interpretació perquè possiblement no es tracti d'un establiment d'aquesta mena sinó d'un estable proper al temple, encara que es podria tractar del mateix temple. Ho fonamentem en el fet que la deessa Ninhursag era representada com la gran vaca que donava la seva llet a tot el poble. En aquest sentit, també les deesses egípcies Isis, Hathor i Nut prenen



Imatge 78. Detall del Fris de la lletaria. Conquilla sobre betum, 23 cm d'alçada. Temple de Ninhursag, El-Obeid. I dinastia d'Ur, ca. 2450 aC. Iraq. Museu de Bagdad.

atributs i figuracions pròpies de les vaques i, a l'Índia, també la gran deessa mare era una vaca (això explicaria el caràcter sagrat d'aquests animals per als hinduïstes) perquè ens ofereix la seva llet com a aliment sense esperar res a canvi com una abnegada mare davant els seus fills.

Relacionat amb el fet de ser la mare de tot, és curiós constatar que l'ideograma de la deessa Ninhursag era $\cap$, una mena de porta o forat obert que ens remet al significat últim del terme *cháos*¹⁰⁸; ideograma que simbolitzava el lloc del naixement, l'úter, l'estable on arribava la nova vida¹⁰⁹. Però no només representava la vida, també l'úter de la gran deessa era el món subterrani, el lloc dels morts als quals, com a gran mare de la vida i de la mort, els donava vida.

¹⁰⁸ Vid. *supra* pàg. 5-7.

¹⁰⁹ L'ideograma $\cap$ l'associem amb l'estable/pessebre de Betlem on, segons la creença cristiana, va néixer el fill de Déu; constatem la subordinació del relat evangèlic al mite mesopotàmic, més de 3000 anys anterior.

4.2.2. Iconografia d'Inanna.

Hem fet esment que el rol de la deessa Ki-Ninhursag ha estat assumit per la posterior deessa sumèria Inanna, anomenada Istar pels accadis (hel·lenitzat com a Astarte). Així, doncs, al·ludirem a aquesta deessa mesopotàmica indistintament amb un dels dos noms esmentats: Inanna o Istar. El seu tractament com a “reina de cel i terra” reflecteix el fet que sigui, sobretot, una deessa lunar. Se l'associa amb la lluna i amb el planeta Venus. La seva importància dins el panteó sumeri la relaciona amb la gran deessa neolítica de la vida i la mort, protectora de la fecunditat de la terra i dels humans.

Inanna, com a lluna creixent, dona la vida i, com a lluna minvant, l'arrabassa. El seu pentinat o capell amb banyes en forma de lluna creixent la relaciona amb la lluna; de vegades, se la representa amb altres símbols de poder com el caduceu (les dues serps entrelaçades indiquen que si el verí d'una pot ser mortal, a dosis elevades, el de l'altra pot salvar) i la destrat de doble fil (com a Creta, aquesta destrat pot atorgar o arrabassar la vida).

Una de les imatges d'Inanna com a “reina de cel i terra” la trobem en un segell cilíndric de pedra (*imatge 79*) que



Imatge 79. Segell cilíndric de pedra. Període accadi, ca. 2254-2193 aC. 4,2 x 2,5 cm. Oriental Institute de la Universitat de Chicago.

avui es conserva a l'Oriental Institute de la Universitat de Chicago. La deessa porta un capell banyut i un vestit de serrells i franges, molt característic de les deesses sumèries.

A prop d'ella apareix una estrella de vuit puntes, el planeta Venus; té el seu peu dret sobre l'esquena d'un rugent lleó que sembla subjectar amb una corretja. L'altra mà porta una mena de ceptre o destrat, en què sembla recolzar-se en actitud relaxada, i a l'esquena alada carrega el que es podria considerar com a maces o armes. El fet de posar majestuosa el peu sobre el lleó ens la mostra com a totpoderosa; de vegades, apareix damunt de lleons. Totes dues iconografies assenyalen el seu poder. Les armes de l'esquena suggereixen que seria ja invocada com a deessa de la guerra; així, doncs, hem d'entendre que el caràcter regenerador de la deessa ha canviat, ara és invocada com a deessa de la mort dels enemics.

Els temples consagrats a Inanna es decoraven amb grans banyes en forma de lluna creixent que també connotaven la imatge de la vaca que, com una mare, alimentava els seus fills amb la blanca llet, com blanca és la lluna. Durant la nit, segons pensaven els sumeris, la lluna deixava caure, sobre la terra recremada pel sol diürn, els seus raigs de rosada fertilitzant; en efecte, entre les invocacions laudatòries, dirigides a ella, figurava la de “plena de rosada”, que ens remet a una altra de semblant emprada pels devots marians de la *Virgen del Rocío* (ermita del

Rocío, Almonte, Huelva), a la qual saluden com a “*rocío de la mañana*” en les seves salves *rocieras*.

Moltes mitologies han associat l'aigua, el semen, la pluja, la rosada i també la llet amb el cel la reina del qual és, a la mitologia sumèria, Inanna. Per aquest motiu es representa el cel com una deessa els pits de la qual serien els núvols plens de



Imatge 80. Nut com a vaca celestial, sostinguda per Shu, portant la barca del sol (XIX dinastia, ca. 1300 aC). Tomba de Seti I, vall dels Reis, Tebes.

pluja, semblants a les mamelles d'una vaca: iconografia que també faran servir els egipcis a l'hora de representar la deessa del cel Nut com a vaca celeste (*Imatge 80*).

Com a reina de la terra, Inanna és la deessa de la fertilitat vegetal i la pastora de tots els animals, domesticats i salvatges; ens trobem de nou amb la deessa neolítica dels animals que és representada amb lleons sota els seus peus o sota el seu tron com a prova del seu poder en tenir sotmès aquest símbol de la força bruta: també hi ha connotacions d'ordre i de jerarquia en aquesta visió del món natural domesticat, als peus de la deessa.

4.2.3. El vas d'ofrenes.

La importància del culte a Inanna com a deessa de la terra fou reflectida en una



Imatge 81. Dibuix del Vas d'ofrenes on es poden veure els quatre frisos. Alabastre, 105 cm d'alçada. Uruk. IV-III mil·lenni aC. Bagdad. Museu d'Iraq.

obra fonamental de l'art mesopotàmic: el vas ritual d'ofrenes d'Uruk (*Imatges 81 i 82*). Aquest vas, d'alabastre i de 105 cm d'alçada, ha estat datat entre el IV i el III mil·lenni aC i, dissortadament, és una de les peces que van desaparèixer del Museu d'Irak (Bagdad) amb la invasió nord-americana. Fou descobert al temple de la deessa de la ciutat d'Uruk (actual Warka); la deessa Inanna es trobava representada al fris superior mitjançant dues columnes de joncs estilitzades amb els extrems superiors corbats. Aquesta imatge es pot relacionar amb el nus sagrat cretenc; ambdós símbols van significar el mateix: la presència o epifania de la gran deessa¹¹⁰. Els feixos o gavelles de joncs es ficaven drets a cada costat de l'entrada del temple, també apareixen entre els ramats de la pastora Inanna i en la seva barca de joncs amb forma de lluna creixent. A més, en estar relacionada amb els joncs, utilitzats per fabricar els estils amb què els escribes sumeris imprimien els caràcters cuneïformes sobre les tauletes de fang tou, la deessa, de vegades, substituïa la deessa Nidaba, la deïtat de l'escriptura.

¹¹⁰ Vid. *supra* pàg. 65.

Aquest vas, un dels recipients rituals de pedra més antics, presenta una processó de les celebrades durant les cerimònies de l'any nou, en què s'anava al temple d'Inanna a portar-li en ofrena les primícies del camp i dels ramats. Mitjançant aquestes cerimònies es rememoraven les sagrades núpcies de la parella divina la qual cosa assegurava la fertilitat de la natura i la prosperitat de les persones per a l'any que s'iniciava. La iconografia representada s'estructura en tres frisos d'imatges. Al fris inferior apareixen, sobre unes línies ondulades (símbol de l'aigua sense la qual no hi ha vida), plantes i animals: espigues d'ordi, palmeres datileres i un ramat d'ovelles. Recordem que tot el que produïa la terra era la substància mateixa de la deessa, per tant Inanna s'està manifestant en les plantes i els animals. A més de l'epifania de la deessa, la iconografia que comentem representa la natura domesticada de què s'alimenten els éssers humans.



Imatge 82. Detall del Vas d'ofrenes.
Alabastre, 105 cm d'alçada. Uruk. IV-III
mil·lenni aC. Bagdad. Museu d'Iraq.

El fris següent, situat al mig del vas, mostra una processó d'homes, camí del temple, carregats amb grans gerros amb les primícies, nus i afaitats per tal de poder establir contacte amb la divinitat: l'home és considerat el servidor dels déus davant dels quals sempre s'ha de trobar nu de tot signe de supèrbia i superioritat. Finalment, al fris principal, de mida major i situat al vorell del vas, apareix la deessa, simbolitzada pels dos feixos de joncs que simultàniament assenyalen el lloc de la porta del temple. Davant dels joncs hi ha una sacerdotessa amb un vestit talar, la qual està rebent de part del cap dels processionals, nu i afaitat, un recipient amb els fruits de la terra. Sembla que darrere d'aquest hi havia la figura d'un home, potser un rei o gran sacerdot.

Els tres frisos d'aquest vas ritual han estat relacionats amb el zigurat d'Uruk que té tres plataformes escalonades. Segons J.A. Roche¹¹¹, tant en el vas com en el zigurat el paper atribuït als éssers humans és el de servidors de la divinitat: en el vas, la seva nuesa i el gest oferent portant els gerros plens de fruits manifesten la seva condició servil davant els déus; i en el zigurat, les seves pronunciades i nombroses escales que s'han de pujar per poder establir contacte amb la divinitat confirmen el mateix paper de servidors: el cos esgotat després de pujar tants esglaons no denotarà cap superioritat ni supèrbia, ans al contrari, feblesa i parvitat. En el mateix sentit, l'accés a la deessa Inanna només és privilegi de la sacerdotessa i del rei, úniques persones que poden accedir al més alt del zigurat. De tot això es pot despendre la visió ordenada i jeràrquica que sobre els tres móns (diví, humà i animal) tenien els sumeris.

¹¹¹ J.A. ROCHE, J.A. (2004) "Del soberano al monarca divino. Del zigurat a la piràmide", *Huelva arqueológica*, núm. 19, Diputación de Huelva, pàg. 59-85 [Actas III Congreso español de Antiguo Oriente Próximo. Huelva, 30/09/2003 - 3/10/2003]

Al llarg del comentari sobre el vas ha sortit en diverses ocasions la xifra 3 el significat de la qual es vincula amb el fet de l'existència de 3 capes socials a Sumer: la dels lliures (dirigents, cos sacerdotal, funcionariat i els *gurush* o massa dels treballadors), la dels semilliures (*muskenum*) i la dels esclaus¹¹². També el 3 apareix en el poema babilònic *Atrahasis*, datat a la segona meitat del XVII a.C. (entre 1646 i 1626 a.C.) en què el cosmos és concebut en 3 parts (Anu, el déu del cel; Enlil, el déu del temps atmosfèric i Enki, el déu de l'aigua). Igualment, l'autor esmenta 3 catàstrofes que assolen la terra, com ara l'epidèmia, la fam i el diluvi.

Quant als rituals d'ofrenes a la deessa Inanna, és molt suggeridor esmentar com als seus altars s'enfornaven una mena de pastissos, símbols de la mateixa deessa que sota aquesta forma s'oferia com a aliment als seus fills, els humans. Així, els fidels, en menjar-los, assimilaven el "cos" de la deessa. Hem dit suggeridor perquè el ritual dels pastissos sagrats d'Inanna es vincula amb un dels principals ritus cristians, l'eucaristia, en què es dona, als fidels, a menjar el cos de Déu (sota l'advocació del seu fill, Crist): vinculació de ritus semblants, però de cronologies molt separades (gairebé uns 3000 anys de diferència entre el de la deessa i el del fill de Déu).

4.2.4. L'exaltació d'Inanna (Nin-me-sara): Enheduanna.

El poema, el títol del qual encapçala aquest apartat, és l'obra literària més antiga de la literatura universal (153 versos/línies conservats) i la seva autoria ens remet al primer nom d'escriptora conegut: Enheduanna; aquest més que un nom propi és un títol que reflecteix la seva alta condició de summa sacerdotessa. Al llarg de les primeres 65 línies trobem la primera representació escrita d'una deessa a base d'epítets forjats a partir de la comparació entre Inanna, la deessa sumèria del cel i de la fertilitat que també es pot transformar en dea de la destrucció, i An, el déu suprem del panteó sumeri. La resta del poema tracta, en primera persona, de la relació de l'autora amb la divinitat femenina de la qual és sacerdotessa¹¹³. Els primers versicles es refereixen a un altre aspecte sota el qual és invocada i venerada la gran deessa Inanna: encarnació de la justícia. Tant la justícia com l'assenyada organització social procedien, segons creien els sumeris, de la gran deessa que, com a deessa lunar, ordenava tota mena de vida. A diversos himnes on se l'exalta hi ha repetides al·lusions a Inanna com la posseïdora dels *me's* (*me* significa llei, o decret sagrat sumeri, i també tauleta on s'inscriuen); de la possessió dels *me's* deriva també el fet de considerar-la com a posseïdora de la saviesa i, conseqüentment, identificada amb aquesta. Així, doncs, es pot establir una estreta relació entre el que diem sobre Inanna i l'advocació mariana de les

¹¹² Vid. LARA PEINADO, F. (1989) *La Civilización sumeria*, Madrid: Historia 16 (Biblioteca de Historia, 9).

¹¹³ <http://womenshistory.about.com/od/womenwritersancientworld/p/enheduanna.htm> (02/07/2008)

lletanies quan la Mare de Déu és nomenada “seu de la saviesa” (*sedes sapientiae*).

En concret, al començament de *L'exaltació d'Inanna* (*Nin-me-sara*, traduït com “reina de tots els poders còsmics”), aquesta és saludada com a “Senyora de tots els *me's*” i, a continuació, es diu: “la teva mà ha aconseguit (tots) els sis *me's*, ets la guardiana de tots els grans *mes*, Tu has fet la collita dels *me's*, Tu sostens els *me's* a la mà, Tu has ajuntat els *me's*; Tu has guardat els *me's* al teu si” (Enheduanna, *Exaltació d'Inanna*, I, vv.1-8)¹¹⁴. La idea que Inanna és la que té les lleis sagrades està també molt vinculada a una altra invocació de la mare de Déu quan a les lletanies lauretanes és anomenada “arca de l'aliança” (*foederis arca*). Aquesta arca [Èxode, 25, 10-22] fou un cofre de fusta (les mides aproximades són 125 cm de llargària, 75 cm d'amplària i també 75 cm d'alçària) que els israelites seminòmades portaven enmig d'una gran veneració perquè, segons la seva creença, era el tron on Yahvé anava assegut entre els querubins col·locats damunt l'arca o el lloc des d'on parlava al seu poble; a més de servir de tron del seu déu, en ella es guardaven les dues taules de pedra en què estaven inscrits els deu manaments, la Llei que Yahvé havia entregat a Moisès [Deuteronomi, 10, 1-2]. Així, doncs, totes dues figures femenines (la deessa Inanna mesopotàmica i la Verge Maria dels catòlics) s'identifiquen sota aquest aspecte de posseïdores i guardianes de la Llei.

Quant a l'autoria de l'himne, la seva creadora fou una dona princesa, sacerdotessa i poetessa. El seu nom era Enheduanna [*en-hedu-anna*: “summa sacerdotessa-ornament-del cel”], filla del rei Sargon d'Accad (2371-2316 aC), fundador del regne i de la dinastia accadis. Sembla ser que va néixer una mica abans del 2300 aC i que fou gran sacerdotessa d'Inanna. Quan Lugalzagissi d'Umma va usurpar el tron a Sargon, va ser desposseïda de les seves funcions religioses i desterrada. En triomfar la reacció de Sargon contra l'ocupant, Enheduanna torna a exercir de gran sacerdotessa. No obstant això, Enheduanna hauria



Imatge 83. Disc d'Enheduanna, ca.1900 aC. Alabastre 25,6 cm de diàmetre. Museu de la Universitat de Pennsylvania, Filadèlfia.

desaparegut com tantes ombres del passat si no s'haguessin recuperat certes restes a Ur (entre d'altres el disc on apareix presidint un ritual d'ofrenes a Nanna, déu de la lluna) i, específicament, els seus himnes i poemes (en les seves versions sumèries i accàdies).

El 1927 una missió arqueològica de la universitat de Pennsylvania va descobrir un disc on es veu Enheduanna representada i anomenada (*Imatge 83*). El disc va ser trobat fragmentat dins les habitacions de la summa sacerdotessa (“giparu”) del

¹¹⁴ GARCÍA MORALES, F. *Enheduanna. Traducció del “Descenso de Inanna” y de la “Exaltació de Inanna”* <http://www.geocities.com/fegarc/Enheduanna.html> (03/05/2008)

temple d'Ur (actual Tall Al-muqayyar, Irak); actualment, un cop reconstruït en gran part, s'exhibeix al Museu de la Universitat de Pennsylvania, Filadèlfia. Aquesta peça, ca. 1900 aC, és d'alabastre translúcid, està tallantada i té un diàmetre de 25,6 cm i un gruix de 7,1 cm. Es representen quatre figures, una de les quals és Enheduanna, en el moment de realitzar una ofrena al déu de la lluna. Enheduanna és la segona figura de l'esquerra, darrera d'un sacerdot nu, i és seguida per dos assistents. El sacerdot nu que està vessant la libació i la gran sacerdotessa Enheduanna ocupen el centre del disc. Aquesta du un llarg vestit de farbalans i porta un turbant o barret, l'aga, al·ludit en *L'exaltació d'Inanna* com "la legítima corona (peça de vestir pròpia) de la summa sacerdotessa". Al revers del disc, hi ha una inscripció que identifica Enheduanna com "l'esposa de Nanna (el déu sumeri de la lluna) i filla de Sargon"¹¹⁵.

Suposant que la reconstrucció del disc sigui la més propera a la realitat, observem com el cap d'Enheduanna arriba a tocar el fris superior trencant així la isocefàlia de la resta de figures, la qual cosa subratlla la posició dominant de la sacerdotessa. Ara bé, del fet d'encapçalar l'ofrena a Nanna, déu de la lluna, es pot pensar que la deessa Inanna era, per a la sacerdotessa, una figura secundària. No obstant això, l'obra més important d'Enheduanna fou l'himne *L'exaltació d'Inanna* la qual cosa indica la seva passió de fidel vers la deessa, encara que el seu títol oficial sembla que era el de gran sacerdotessa [en] del déu Nanna.

Per altra part, es tracta de la primera obra d'autoria reconeguda que, amb molta probabilitat (i això és molt interessant dins els obviats referents femenins de la civilització occidental que aquest estudi pretén assenyalar), pertany a una dona: ens referim a la primera escriptora que signa amb el seu nom. En efecte, fa uns 4300 anys, una dona creava, en caràcters cuneïformes, l'obra literària més antiga de la literatura mundial. Fins que el nom d'Enheduanna no va ser conegut, la història de la literatura feta per dones començava amb la també poetessa Safo (ca. 650-ca. 580).

Una de les funcions de l'alt càrrec exercit per Enheduanna era assumir el paper de la deessa durant el ritual de la hierogàmia en què el rei representava el paper de consort personificant el fill-amant de la deessa. En efecte, la summa sacerdotessa esdevenia hieròdula, esclava sagrada, però al mateix temps era la seva hierofanta, l'encarnació de la deessa. Potser aquestes unions sexuals dins el recinte sagrat del temple entre la hierofanta i el rei van ser l'origen de la creença que els fills de les summes sacerdotesses eren mig divins i mig humans, com era el cas de Gilgamesh. També el rei Sargon fou fill d'una suma sacerdotessa i d'un desconegut que va anar al temple d'Inanna, com molts altres, a participar del ritual

¹¹⁵ www.angelfire.com/mi/enheduanna/museum.html, i també www.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/ACADIOS/ESHEDUANNA_1.html (consultats 30/04/2008).

de la fertilitat. L'origen d'aquest rei suggereix que els reis sumeris eren fills, consorts i pares de les summes sacerdotesses, personificacions de la deessa (hierofantes).

En els primers temps de Sumer, Inanna com a deessa del cel també podia representar la vessant fosca i negativa d'aquest i llavors era la deessa de la tempesta. Si el cel era identificat amb les forces nutrícies i donadores de vida, quan el tro anunciava la tempesta amb les consegüents inundacions que podien portar la destrucció de camps, collites, animals i habitatges, a més de la vida humana, la deessa del cel esdevenia la deessa terrible de la mort. No obstant això, els dos antagònics aspectes de la deessa eren com els fils d'una corda, elements entrellaçats del tot. És a dir, no hi havia dues imatges diferents d'Inanna. Iconogràficament, la fúria de la deessa com a tempesta es representava mitjançant la imatge d'Imdugud, l'ocell del tro sota la forma d'una àliga lleonicèfala (amb cap de lleó), que acompanya Inanna en els segells cilíndrics: imatge que presidia la llinda del temple de El-Obeid (prop d'Ur) consagrat a la dea Ki-Ninhursag¹¹⁶. Els segells cilíndrics amb la imatge d'una dea que sosté a la mà un llamp i que està dreta sobre un drac, probablement representin Inanna perquè sovint els himnes l'anomenen com "el drac". El verí que surt de la boca d'aquest monstre faria referència a la força destructiva de la tempesta i les consegüents inundacions. A més, el drac i les aigües desfermades de les inundacions serviren com a metàfores poètiques de la devastació incontenible de la guerra.

Sembla probable que la posterior assignació de l'ocell lleonicèfal, Imdugud, als déus de la mitologia sumèria sigui per influència semítica o indoària; en aquest sentit, Zeus tonant i el déu Indra, a la mitologia vèdica, brandint el llamp en serien exemples evidents. Per altra part, la figura del drac imaginada com una serp alígera ens remet a les epifanies celestes i aquàtiques de la gran deessa neolítica.

4.2.5. Inanna, deessa de la guerra.

A la fi del III mil·lenni aC, amb el desenvolupament de la pràctica de la guerra, la imatge original de la dea, que porta la mort però també la vida en equilibri regenerador, s'esvaeix. Llavors la gran deessa pren el rostre de la guerra i es va associant amb el poder del rei que destrueix els seus enemics. La rivalitat entre grans ciutats i pobles veïns va fer que els habitants experimentessin el terror de poder ser assassinats o de perdre els més propers o de ser esclavitzats. La guerra esdevingué una forma de vida per als reis i els seus caps militars, potencials herois de llegenda: davant de la guerra tot quedava supeditat a les seves mans. De la importància de tot això ens parlen les colossals muralles de la

¹¹⁶ Vid. *Imatge 77*, pàg. 77.

ciutat d'Uruk, aixecades al III mil·lenni aC: l'exèrcit enemic podia venir de fora de Sumer o de dins, però hauria de superar 13 km de murs d'uns 6 m d'alçària i 4,5 m de gruix, amb unes 900 torres cada 12 m i només dues portes. La imatge d'Inanna possiblement, en aquest context, seria la d'un nombrós exèrcit en formació o la d'un lleó rugent a punt d'aniquilar l'enemic; res a veure, doncs, amb la imatge arcaica en què encarnava les forces de la natura.



Imatge 84. Baix relleu d'Inanna, deessa de la guerra, més conegut com d'Anubanini, ca. 2300-2000 aC. Sar-e Pol-e Zahab (Iran)

La més antiga imatge d'Inanna com a deessa de la guerra que, esdevinguda serventa del desig reial de poder, ajuda els reis a vèncer els enemics, la trobem en un baix relleu (*Imatge 84*), datat a les acaballes del III mil·lenni (ca. 2300-2000 aC), que fou tallantat damunt la paret rocosa d'una muntanya a 16 m del sòl. Encara es pot contemplar a la ciutat de Sar-e Pol-e Zahab (Iran), a 120 km a l'oest de Kermanshah, la capital de la província del mateix nom, dins la regió de les muntanyes Zagros. Aquesta àrea fou la zona per on passava l'antiga ruta comercial entre l'altiplà iranià i Mesopotàmia.



Imatge 85. Dibuix del baix relleu d'Inanna o d'Anubanini.

El baix relleu (*Imatge 85*), en què apareix representada Inanna-Istar amb Anubanini, rei dels lullubis¹¹⁷, es divideix en dues parts. A l'esquerra, apareix la figura del rei amb el seu peu esquerre damunt el pit d'un presoner de guerra, nu i estès a terra, com si aquest fos un trofeu de caça; el rei porta un arc i una fletxa, o una curta llança, a la mà esquerra mentre que la mà dreta es recolza en una destràl.¹¹⁸ A la part dreta, la dea Inanna-Istar està lliurant al rei la diadema reial, o de la victòria obtinguda, que agafa amb la seva mà dreta (també podria tractar-se d'un anell, símbol de sobirania o de poder), mentre que amb l'esquerra subjecta una corretja amb què sembla arrossegar pel nas, travessat per una anella, dos presoners nus, els braços lligats a l'esquena, com dos animals salvatges i sotmesos (com els óssos de fira amb una anella al nas). Sota els peus del rei, en un nivell inferior, hi ha representats sis presoners de guerra amb els braços lligats a l'esquena i caminant en filera potser cap a la presència del rei que decidirà la seva sort¹¹⁹.

¹¹⁷ Amb aquest nom es coneix el grup de tribus nòmades que habitaven aquesta zona abans que es formessin les tribus àries.

¹¹⁸ Es pot comparar amb la imatge d'Inanna, comentada *supra* (*Imatge 79*, pàg. 78), en què la deessa es representa en la mateixa actitud: un peu damunt d'un lleó, que porta lligat, i una mà posada sobre una destràl; iconografia compartida, en el baix relleu, pel rei que té el seu peu sobre un presoner mentre reposa la mà sobre el mànec d'una destràl, i per la deessa que porta lligats d'una corretja dos presoners.

¹¹⁹ La iconografia d'aquest baix relleu, disset segles més tard (el 522 aC), inspirà possiblement el que va fer tallar el rei Darios en un penya-segat de la ciutat iraniana de Bisotun/Behistun a la mateixa província de Kermanshah.

Entre la deessa i Anubanini, dins un cercle, es troba una estrella de vuit puntes, símbol de la deessa. Observem que les figures dels presoners són gairebé entre 2,5 i 4 vegades més petites que les d'Inanna i del rei: aquesta perspectiva jeràrquica respon al poder atorgat al monarca i a la seva protectora que l'ha conduït a la victòria. La deessa du la característica túnica talar de franges i serrells que deixa nua una espatlla; porta un ornament al coll a mode de collar i una corona cònica amb banyes, a més de portar penjades a l'esquena diferents tipus de maces o armes. De la mateixa manera, el rei també apareix duent una mena de vestit subjectat al pit amb un cinturó. Totes dues figures tenen representats, sota influència elamita, el rostre i les cames de perfil, i el tronc, de front. El fet de representar els presoners de guerra totalment nus confereix a l'escena un major grau d'exaltació de les figures divina i reial en la commemoració de la victòria. També és molt indicatiu que la imatge de la deessa estigui representada enlairada, com si arribés del cel en ajut de la figura reial que toca de peus a terra com a ésser inferior, humà. No obstant això, la superioritat divina està contrarestada davant el cos corpulent del rei que empetiteix el de la deessa; per altra part, en aquesta mena de disputa sobre quin dels dos poders és més gran, si el del rei o el de la deessa (o, al menys, quin dels dos ha estat més clarament representat), la isocefàlia sembla trencada a favor de la deessa. Podríem dir que totes dues figures, enfrontades iconogràficament, semblen mantenir una mena de diàleg entre iguals, dos professionals de la guerra vanagloriant-se dels seus èxits. Com ja hem esmentat la deessa va ocupant posicions en què el seu predicament cada vegada es redueix més davant d'actituds virils. Possiblement l'entrega de la diadema al rei vulgui dir això: que també la mateixa deessa s'està sometent al rei de manera que aquest s'apropriï de les seves prerrogatives.

4.2.6. Hierogàmia: Inanna es casa amb el seu fill.

Els orígens del mite del matrimoni sagrat entre la deessa i el seu fill consort, la condició del qual és semihumana, es remunta a l'edat del bronze. Ara bé, és la mitologia sumèria la primera a explicar-nos el relat de la mort (descens a l'inframón) i de la resurrecció del jove déu que ha estat cercat intensament per la deessa al regne de les ombres, per tal de portar-lo de nou a la vida i, així, continuar el cicle regenerador de la primavera (cerimònia nupcial). El nom del fill i consort és Dumuzi o Tamuz, (al sud o al nord de Sumer, respectivament). La hierogàmia se celebrava quan el jove déu havia retornat de les ombres, a la primavera (com avui les celebracions cristianes de la Pasqua), i dins de la seva càrrega simbòlica s'incloïa la unió de la lluna i el sol, de la terra i el cel. El ritual exigia que el llit nupcial estigués al cim d'un zigurat on la summa sacerdotessa representava el paper de la deessa i el summe sacerdot (o el rei), el del fill recentment ressuscitat: un ritual que procurava la renovació de la fertilitat de la

terra. El poder de la deessa era tan gran que el seu fill —la vegetació—, després de ser sacrificat a l'hivern, seria tornat a la vida per ella mateixa: aquest poder de destrucció i de resurrecció es reflectia en l'animal sagrat d'Inanna, l'escorpi, representat molt sovint a l'entorn de la deessa.

Evocadors de l'escena nupcial, molts poemes i himnes¹²⁰ es recitarien durant el ritual de la hierogàmia per patis i places de les ciutats de Sumer: poemes que poden comparar-se, quant a to, ambient, expressions i imatges, amb la bíblica col·lecció de poemes d'amor, coneguda com el *Càntic dels Càntics*. La datació més antiga dels texts bíblics possiblement sigui del segle V aC, mentre que els poemes hierogàmics sumeris més primerencs cal datar-los cap al segle XXIII aC.¹²¹ En relació a aquesta literatura que celebra la pulsio eròtica entre una sacerdotessa d'Inanna i el rei en el seu paper de fill-amant-consort, no podem obviar el text en caràcters cuneïformes, considerat el més antic poema d'amor de la història: el text està inscrit en una tauleta de fang cuit, de la mida aproximada d'un telèfon mòbil. Aquesta peça es troba al Museu de l'Antic Orient d'Istanbul, estava catalogada com "Istanbul 2461" i ha estat datada ca. 4000 aC.¹²²

Així, doncs, el ritu hierogàmic, en què es commemorava l'any nou mitjançant l'oferiment del rei com a consort i fill de la deessa, fou el ritual més afavoridor, segons les seves creences, per a renovar la fertilitat de la terra: cerimònia d'unió de la deessa i el rei, que arribava al temple en actitud passiva tot esperant que la deessa, sota la figura de la seva sacerdotessa, tingués a bé abraçar-lo, mostrar-se favorable¹²³. Observem que l'element masculí, encara que sigui rei, manté una actitud subordinada davant la representant de la deessa que és qui, al llarg de tot el ritual, pren la iniciativa.

A la mitologia mesopotàmica, Dumuzi/Tamuz, el fill d'Inanna/Istar, representava la vegetació, per la qual cosa era associat, segons les zones geogràfiques, amb l'arbre fruïter o amb els dàtils (amb què se'l feia aparèixer) i amb la vinya o el cereal. Però també se'l considerava l'amo de la pleta i l'estàbia, i la fecunditat dels ramats depenia només d'ell. La iconografia de la unió de la mare i el fill, o de

¹²⁰ Recollits molts d'ells, per WOLKSTEIN, D. i KRAMER, S.N. (1983), *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, Londres: Harper Collins. Vid. també LARA PEINADO, F.(ed.). (2006, 2a ed.) *Himnos sumerios*. Madrid: Tecnos.

¹²¹ Ens referim al poema que celebra la nupcia hierogàmica entre Inanna i el seu consort, el rei Isin-Dagan, i que, segons l'assiriòleg S.H. Langdon (1876-1937), es pot datar ca. 2250 aC. Aquesta citació està extreta de BARING, A. /CASHFORD, J. (1991) *The myth of the Goddess*. Londres: Penguin, [edició castellana (2005) Madrid: Siruela].

¹²² Tot allò referent a la història d'aquesta petita peça així com a la seva traducció i contextualització podem trobar-lo a KRAMER, S.N. (1958) *History Begins at Sumer*. Londres: Thames & Hudson [ed. cast. (1978) Barcelona: Aymà].

¹²³ Vid. KRAMER, S.N. (1969) *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*. Bloomington: Indiana University Press [ed. castellana: (1999) *El matrimonio sagrado en la antigua Sumer*. Sabadell: AUSA].

l'esposa i l'espòs, feia servir el caduceu, dues serps entrelaçades, i també la destrat de doble tall.

En aquest sentit, encara que no podem aportar imatges il·lustratives del que diem per tal que l'arxiu no pesi molt a efectes de poder descarregar-lo fàcilment d'Internet, diversos segells cilíndrics de l'últim terç del III mil·lenni aC mostren la deessa, asseguda en el seu tron amb branques a la mà, rebent el seu fill-consort de qui naixen tiges de cereal; així també acostumen a representar la parella asseguda, un enfront de l'altre, amb una serp alçada darrere la deessa, i, enmig de tots dos, l'arbre florit de la vida o l'arbre de la veritat¹²⁴. Aquesta escena està incisa en un segell cilíndric, de mitjan el III mil·lenni aC, que es troba al British Museum¹²⁵

4.2.7. El descens d'Inanna.

La filla sacerdotessa del rei Sargon d'Akkad, Enheduanna, a més del cèlebre poema *L'exaltació d'Inanna*, de què s'ha parlat a l'apartat 4.3.2, també fou l'autora d'un llarg poema, d'aproximadament 383 versos/línies, conegut com *El descens d'Inanna*. El text no fou escrit per llegir-lo individualment; més aviat ens trobem davant d'una literatura que forma part d'un ritual. Hi ha versos amb sonores terminacions, l'emfàtica repetició dels quals fa suposar una presència col·lectiva que actuaria com una mena de cor. Per això es pensa que formalment certs elements haurien d'haver culminat en la tragèdia grega, originàriament establerta com a representació ritual: ens referim als recitats corals, a possibles actuacions amb acompanyament musical, que il·lustrarien visualment certs passatges del text. Quant al tema literari de la baixada al regne de la mort, a la literatura sumèria, abans del poema d'Enheduanna, sembla que hi va haver un altre descens a l'inframón, el d'Enkidu, l'amic de l'heroi Gilgamesh¹²⁶. Aquestes petjades es poden copsar en altres viatges cap als inferns: el d'Isis, el d'Orfeu, el de Persèfone, el d'Hèracles, el d'Odisseu, el d'Eneas, el de Crist, el de Dante...

¹²⁴ Segons Manuela Romano de la Universitat Autònoma de Madrid, citada per QUANCE, R.A. (2000) *Mujer o árbol*. Madrid: A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 112), p. 232, l'antiga etimologia indoeuropea d'"arbre" volia dir "veritat"; ho assenyalen per la relació que això pugui tenir amb l'edènic arbre de la ciència (del bo i del dolent) en què s'enrosca la serp i davant del qual es representa la parella primordial: raó per la qual la iconografia del segell cilíndric esmentat anticiparia l'escena del paradís bíblic, però amb un sentit molt diferent a l'interpretat en el *Gènesi*.

¹²⁵ Reproduccions dels segells al·ludits es poden trobar a BARING, A. / CASHFORD, J., *op. cit.*

¹²⁶ LARA PEINADO, F. (ed.). (1992) *Poema de Gilgamesh*. Madrid: Tecnos (Clásicos del Pensamiento, 45). La cronologia de la versió accàdia del Poema es pot fixar entre 2100 i 1800 aC., segons ens diu en el seu estudi preliminar. També s'ha de dir que, com és habitual a la literatura antiga, versions orals de l'epopeia de Gilgamesh eren molt populars ja en el III mil·lenni aC. No obstant això, quant a la poesia lírica, hi ha opinions que daten els poemes d'Enheduanna com els més antics de la literatura universal. El cert és que les versions escrites d'ambdós poemes semblen compartir una mateixa franja temporal.

El poema ens explica com Inanna baixa al regne de les ombres, domini de la seva germana Ereshkigal, i com es va traient, en cada una de les set portes de l'infern, peça a peça, els guarniments i arreus propis de la seva alta condició fins a quedar-se completament nua: la corona, el ceptre, els grans del seu collar, les pedres brillants que ornem el pit, l'anell, el pectoral i, finalment, tota la roba. En aquest estat de suprema humiliació, els ulls de la mort es van fixar sobre la deessa i, durant tres dies, Inanna, convertida en cadàver, fou penjada d'una estaca. Les súpliques dels emissaris d'Enki, déu de la saviesa, fan que torni a la vida i, com la lluna després dels tres dies de la fase "nova", Inanna ascendeix cap al cel on de nou continua com a reina del cel. Però, ocupant el seu lloc a l'infern, ha de restar algú: algú s'ha de sacrificar per ella. El substitut elegit és el seu espòs, Dumuzi, qui és agafat per ordre d'Inanna, no per voluntat seva. Es pot dir, sens dubte, que el poema relata, dramatitzant-lo, el mite antic de l'enfosquiment de la lluna i el seu progressiu renaixement després de tres dies de foscúria.

Molt possiblement aquest mite, en haver-se estès per tot el Pròxim Orient i la Mediterrània, sigui la base subjacent per al mite del sacrifici cruent, de la *katàbasi* i l'*anàbasi* de Crist: ambdós mites expliquen com la vida emergeix de les tenebres. El descens d'Inanna, amb tota probabilitat, seria una narració anterior a la seva transmissió per escrit, com és habitual en les literatures antigues; versió escrita que seria diferent a l'oral. Si considerem acceptable la datació de les primeres transcripcions sobre tauletes d'argila entre 2000 i 1750 aC, podem establir que el mite lunar s'anticipa en 2000 o més anys al mite cristià.

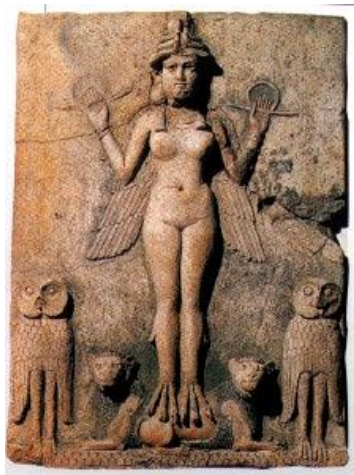
També hi ha una versió babilònica, més tardana, de la *katàbasi* de la deessa en què el fill-amant d'Istar, Tamuz, ferit mortalment per un porc senglar, baixa al regne de les ombres on queda encisat pel son de la mort. Amb l'objectiu de despertar-lo, Istar travessarà les set portes de l'inframón i, en cada una d'elles, haurà de treure's parts del seu vestit. Nua, doncs, arribarà davant la deessa de la mort. Durant la seva estada de tres dies, la fertilitat s'atura i tot resta pregonament adormit¹²⁷. A partir d'aquest moment i a mesura que la deessa (Inanna/Istar) va sortint de la foscúria, va tornant la vida: és, sens dubte, una altra escenificació mitològica del poder regenerador de la lluna que ha de confondre's amb les tenebres per poder reaparèixer en el cicle següent.

Hem fet esment d'un porc senglar que fereix mortalment Tamuz; a la tradició grega, també un porc senglar acaba amb la vida d'Adonis, un bell jove desitjat alhora per Afrodita i per Persèfone. El relat mític grec té molts aspectes coincidents amb el del descens d'Inanna/Istar. Potser per les seves actuacions

¹²⁷ Per a BARING, A. i CASHFORD, J. (*op. cit.*), la versió d'Istar evoca el conte de la Bella Dorment en el qual tot el regne té suspena la vida pel son; en el poema babilònic, però, els papers s'inverteixen: el "príncep" és el dorment i la "princesa" és qui trenca l'encís. Ambdues autores es pregunten si aquesta versió del descens d'Istar podria ser l'origen del popular conte de fades, el feliç final del qual és poder tornar a la vida, retornar del son.

mortíferes i perquè hi apareix en moltes escenes de caça com a peça a abatre, el porc senglar ha estat valorat com a animal funerari per la qual cosa és present a la iconografia sepulcral. A més, a la mitologia grega, el porc senglar simbolitza les forces cegues a què han d'enfrontar-se els herois amb la seva intel·ligència i racionalitat (herois *solars*)¹²⁸: ens trobaríem, doncs, amb un altre aspecte de la lluita arquetípica entre la llum i la foscor.

Com a colofó de la dramatització ritual del mite lunar que és el descens d'Inanna al món subterrani, parlarem d'Inanna com a deessa del l'inferior. Parlem, doncs, del seu propietari quan, el *Illustrated London News* en fou datat entre 2300-2000 orientalista H. Frankfort¹²⁹, considerat més tardà (ca. obra d'art mesopotàmica "la Reina de la nit". Es terracota (49,5 cm d'alçada, de profunditat màxima), que des de 2003 és Museum de Londres; fins col·leccions privades. La s'ha dit, pot representar la identificada com a Istar) o Ereshkigal; altres interpretacions parlen de la diablesa o demonessa mesopotàmica Lilitu (la bíblica Lilith).



Imatge 86. Relleu de Burney, (ca. 2.300-2000 aC). Placa de terracota d'Innanna-Istar amb lleons, mussols i la vara i la corda de mesurar, 49,5 cm d'alçada x 37 cm d'amplada. Col·lecció privada cedida al British Museum.

Iconogràficament és molt interessant assenyalar que la deessa, nua i de formes curvilínies, que originalment estava pintada de vermell (hi ha restes de pintura a tot el cos), es presenta de front mirant directament l'adorador o fidel –amb tota probabilitat, el seu lloc fou un santuari– de la mateixa manera que ho fan els lleons en què té posats els peus, i els mussols que, a cada banda, semblen custodiar-la. Porta una corona quatribanyuda, característica peça de les deïtats mesopotàmiques. Emmarquen el seu rostre el cabell recollit en dos monyos, un a cada costat, i un ample collar de peces el color de les quals es va alternant (ocre/groc-roig)¹³⁰.

¹²⁸ REVILLA, F. (1990) *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra

¹²⁹ H. FRANKFORT, "The Burney Relief". *Archiv für Orientforschung*. Berlin, vol. XII (1937-39), pàg. 128-35.

¹³⁰ El nostre comentari iconogràfic es basa en la reproducció de la pintura original que ofereix la pàgina electrònica (sala 56 dedicada a Mesopotàmia) del British Museum: www.britishmuseum.org [14/07/2008]

El gest simbòlic de salutació, que determinen els seus braços i mans alçats, ens remet a altres gestos d'epifania o manifestació de la divinitat que ja des del paleolític fins a Micenes s'anaren reproduint de diverses formes (escenes de caça, figuretes egípcies neolítiques, segells micènics, deesses minoiques...) ¹³¹. A cada mà, ambdós canells guarnits amb polseres idèntiques, Inanna sosté, lleugerament i en simètrica composició, una vareta i una anella, interpretades com a símbols de la justícia divina. A la seva esquena té adherides dues llargues ales que enquadren la seva figura ressaltant-la i que, a causa de tenir-les en repòs (penjant cap a baix), ens indiquen que es tracta d'una deessa de l'inframón. Les ales estarien pintades alternativament en negre, roig i blanc com les dels mussols que munten guàrdia a tots dos costats.

Els peus amb forma d'urpes d'au rapinyaire, semblants a les dels esmentats mussols, reposen damunt de l'esquena de dos lleons els caps dels quals ens miren, en simètrica composició, entre els mussols i les cames de la deessa. Lleons i mussols ¹³² estan sobre una muntanya, la muntanya sagrada ¹³³; la qual cosa es dedueix a partir del dibuix d'escates que recorre tota la part inferior del relleu.

Des d'aquesta perspectiva, Inanna se'ns mostra com la deessa de les grans altures, però el fet que el fons del relleu originalment estigués pintat de negre ens ha de remetre a la deessa de la nit (hem esmentat que es coneix també el relleu com "la reina de la nit"): és a dir, de les profunditats de l'inframón. Així, doncs, la imatge d'Inanna unifica els dos aspectes de la gran deessa, el celestial i el ctònic, el mon superior i l'inferior; encara és un temps en què la gran deessa no ha patit l'escissió entre la llum i la foscor, continua sent l'entitat bifront del mite lunar: una cara és la llum; l'altra, la foscor en què ha d'immergir-se la llum per tal de poder continuar el cicle de la vida.

4.3. Coda.

Per acabar l'apartat sobre Mesopotàmia, i en línia amb el que hem sostingut al llarg de tot el treball, la visió androcèntrica de l'antiguitat ens va quedar perfectament reflectida quan el 2006 va arribar a Barcelona l'exposició "L'imperi

¹³¹ Breu recull d'imatges del que diem a BARING, A./CASHFORD, J. *op. cit.*: pàg. 154 (versió castellana).

¹³² El mussol, durant el neolític, fou una imatge de la deessa de l'ultramón. A més, els lleons i els ocells han estat, com s'ha explicat al llarg dels capítols d'aquest treball, manifestacions primerenques de la presència de la gran deessa. El que sorprèn en el relleu de Burney és que ambdues epifanies estiguin juntes magnificant així el seu efecte. *Vid.* BARING, A./CASHFORD, J. *op. cit.* (pàg. 256, versió castellana)

¹³³ La muntanya, a causa de la seva alçada i relació (per proximitat) amb el cel, s'ha considerat com el lloc més adient per a la hierofania i com a seu dels déus: així, Himàlaia, Fuji-Yama, Olimp, Sinaí, Canigó, Montserrat,... En aquest sentit, també els zigurats, com a muntanyes artificials, constitueixen llocs on es produeix la cratofania.

oblidat. El món de l'antiga Pèrsia", produïda pel British Museum i amb el suport econòmic de l'Obra Social/Fundació "la Caixa". L'ambiciosa intenció dels seus autors i promotors no va trobar en tot el període abastat (550-330 aC) cap imatge de deessa, sacerdotessa o dona que pogués merèixer l'esforç d'un comentari o interpretació; ans al contrari, tot va ser un seguit de figures de reis, guerrers, cavalls, armes, ornaments. Potser tot tingui una explicació tan planera com que el model lunar de la gran deessa ja havia estat substituït pel model solar dels déus dels aris. Però, sens dubte, aquest relat mereixeria una molt més llarga narració.

5. RECAPITULACIÓ

Les restes arqueològiques ens indiquen la presència del femení; això pot semblar obvi, però, entre aquestes, les imatges femenines suggereixen que la presència esmentada té un paper molt determinant a l'hora d'interpretar la vida i la mort, enteses com un continu, i no antagònic, procés de re-generació. És a dir, hi hagué una mena de veneració vers la dona sota la forma de la gran deessa o *Magna Mater*.

És cert que no hi ha proves de les creences dels creadors o creadores de les figuretes, anomenades lleugerament *venus*, per tal de poder assegurar encertadament el que diem (els estudis, arribats a aquest punt de la presència i nivell ocupat per les dones, acaben parlant d'enigma per manca de testimonis); no obstant això, hem volgut trencar l'enigma en què la prehistòria té enfosquida la significació simbòlica del femení tant a Europa com a Creta i al Pròxim Orient.

Per altra part, els escrits homèrics i bíblics, així com els babilònics, transmeten idees pròpies de cultures guerreres en les quals les dones són infravalorades i en les quals apareixen sotmeses als homes: texts que han anat establint valors de domini masculí heretats posteriorment per les societats d'àmbit europeu. Ara bé, abans d'aquests testimonis escrits, ens trobem amb cultures del Pròxim Orient i d'Egipte, coetànies de les europees, en què hi ha hagut o poderoses deesses o una omnipotent deessa mare.

És llavors quan, analògicament, pensem en la possibilitat que també a Europa hi hagué una semblant prevalença del femení. Mitològicament, la hierogàmia avala així mateix el fet de la gran importància de la figura de la deessa dins l'àmbit de les creences. Petjades de l'existència d'una societat anterior que venerava el culte a una gran deessa i en la qual les dones gaudien d'una consideració diferent a la que ha arribat fins a nosaltres es poden trobar a les mitologies posteriors, a partir de Grècia i Roma, i també en les representacions artístiques i referències literàries. A elles ens hem referit breument quan s'ha cregut necessari al llarg de tota aquesta exposició.

A la nostra cultura occidental europea tot sembla estar articulat a partir de la imatge d'un déu masculí que imaginem situat més enllà de la creació i que ordena sobiranament tot des de l'exterior de la mateixa creació, com si posés ordre (*kósmos*) dins la natura caòtica, com si fos totalment independent dels fenòmens naturals. Aquesta concepció, heretada de la mitologia babilònica (ca. 2000 aC), segons la qual tot ha esdevingut a partir de l'oposició paradigmàtica entre l'esperit creatiu i el caos, ha consagrat i determinat la nostra manera de pensar que es

mou en termes oposats: així, per exemple, ànima i cos, ment i matèria, raó i instint, pensament i sentiment, mort i vida...

Davant aquest esquema interpretatiu de la realitat, hem fet un recorregut a través de les imatges de la presència femenina en el qual s'ha pretès retornar el mite de la figura de la gran deessa al primer pla com a referent mil·lenari que sovint ha estat obviat tant mitològicament com arqueològicament.

Finalment, s'ha de fer esment d'una temàtica sorgida en les últimes sessions d'assessorament amb la supervisora, Dra. Sanahuja. Es tracta del següent: després de l'esforç de l'arqueologia no androcèntrica per fer visibles les dones, es comença a palesar que, tal vegada, al passat no hi havia tanta rigidesa quant a les categories de gènere i sexe: és a dir, es pot parlar de l'existència d'una zona no tan rigorosament categoritzada, d'un tercer sexe que inclouria les persones que, renunciant sexualment i socialment al seu sexe físic, van voler desenvolupar tasques o comportaments de l'altre sexe. Potser parlar de *queers* o de "transgèneres" sigui agosarat; però, quina altra cosa s'ha de dir en veure representada una figura amb pits i penis en lloc del molt marcat triangle púbic? Ens referim a la petita escultura, de 6,8 cm d'alçària, coneguda com *els amants de Gumelnitsa* (ca. 4500 aC; Casciorele, Romania) en què el sexe físic d'un d'ells està definit equívocament. Si, a més del que pot suggerir l'estatueta, s'afegeix el que diu l'antropologia sobre els bardaixos de les tribus d'Amèrica del nord, es pot començar a pensar en línies d'investigació molt més inclusives que les fins ara dutes a terme.

6. BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, B.S./ZINSSER, J.P. (1992) *Historia de las mujeres: una historia propia*. vol. I, Barcelona: Crítica.
- BAILLY, A. (2000) *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- BARING, A. i CASHFORD, J. (1991) *The myth of the goddess. Evolution of an image*. Londres: Penguin [trad. cast. (2005) Madrid: Siruela].
- BEIGBEDER, Olivier (1971) *La simbologia*, Vilassar de Mar: Oikos-tau (qué sé, 17).
- BIEDERMANN, H. (1993) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BISSON, M. i BOLDUC, P. (1994) "Previously Undescribed Figurines from the Grimaldi Caves", *Current Anthropology*, Universitat de Chicago, núm 35, 4.
- BOTTERO, J. (ed.) (2004) *Cuando los dioses hacían de hombres*, Madrid: Akal (Oriente).
- BRIFFAULT, R. (1974) *Las Madres*, Buenos Aires: Siglo Veinte [1927 (1a edició), Londres: Allen & Unwin].
- CAMERON, Dorothy O. (1981) *Symbols of Birth and Death in the neolithic Era*. Londres: Kenyon Deane.
- CAMPBELL, J. (1992) *Las máscaras de Dios, 3. Mitología occidental*. Madrid: Alianza.
- CAMPBELL, J. (1976) *The Masks of God: Primitive Mythology* Harmondsworth: Penguin [(1990) *Las Máscaras de Dios, 1: Mitología primitiva*, Madrid: Alianza].
- CAVARERO, Adriana (1994), "Ermeneutica della differenza sessuale", *Feminismo, filosofía y ciencia*, vol II, València: Universitat de València.
- CHADWICK, W. (1992) *Mujer, arte y sociedad* Barcelona: Destino.
- CIRLOT, J-E. (1985) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CONKEY, M.W. (1991) "Contexts of Action for Power: Material Culture and Gender in the Magdalenian" a CONKEY, M.W. i GERO, J.(eds.) *Engendering Archaeology Women and Prehistory*, Oxford: Basil Blackwell.
- DALLEY, S. (1989) *Myths from Mesopotamia*. Oxford: Oxford University Press.
- DELPORTE, R. (1979) *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Madrid: Istmo.
- DUHARD, J-P. (1993) *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Paris: CNRS.
- DUHARD, J-P. (1994) "L'identité physiologique, élément d'interprétation des figurations féminines paléolithiques", *Trabajos de prehistoria*, CSIC, núm. 51.
- EATON, R.L. (1978) "The Evolution of Trophy Hunting", *Carnivore 1* (I).
- EISLER, R. (1987) *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row [(1993, 4a ed.) *El cáliz y la espada: nuestra historia, nuestro futuro*. Santiago de Chile: Cuatro vientos].
- ELIADE, M. (1981) *Tratado de Historia de las religiones*, México: Cristiandad.
- ELIADE, Mircea (1999) *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Barcelona: Paidós, vol. 1.

- ESCORIAZA, T. (2001) "Una fragmentación intencionada: el análisis de las representaciones arqueológicas del cuerpo de las mujeres", *Luchas de género en la Historia a través de la imagen* (Actas del Congreso: 26-29/10/1999), vol. I, Málaga: Diputación Provincial.
- EVANS, A. (1930) *The Palace of Minos at Knossos* (6 vols). Londres: Macmillan.
- FRANKFORT, H. (1998) *Reyes y dioses: estudio de la religión del Próximo Oriente*. Madrid: Alianza.
- FRANKFORT, H. "The Burney Relief", *Archiv für Orientforschung*. Berlin, vol. XII (1937-39).
- FRAZER, J.G. (1997) *La rama dorada*. Madrid: Fondo Cultura Económica (edición resumida).
- GALLINO, T.G. (1989) "Le Grandi Madri, introduzione al mito e all'arquetipo", a VV. AA. *Le Grandi Madri*, Milano: Feltrinelli.
- GIMBUTAS, M. (1982) *The Goddess and Gods of Old Europe, 6500-3500 B.C.* London: Thames & Hudson [(1991) *Diosas y dioses de la vieja Europa 7000-3500 a.C.* Madrid: Istmo].
- GIMBUTAS, M. (1989) *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row. [(1996) *El lenguaje de la diosa*. Oviedo: Dove].
- GIMBUTAS, M. (1991) *The Civilization of the Goddess: the World of Old Europe*. San Francisco: Harper.
- GRAY, J. (1982) *Near Eastern Mythology*. Londres: Hamlyn.
- GUERRA, E. (2006) *Las drogas en la Prehistoria*, Barcelona: Bellaterra (Arqueologia).
- HACHUEL, E. i SANAHUJA, M.E. (1996) "La diferencia sexual y su expresión simbólica en algunos grupos arqueológicos del Paleolítico superior", *Duoda*, núm. 11, Universitat de Barcelona.
- HARRISON, J.E. (1977) *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion*. Londres: Merlin Press.
- HAWKES, J. (1968) *El origen de los dioses. Las maravillas de Creta y Micenas*. Barcelona: Noguer.
- HIGHET, G. (1954) *La tradición clásica (Influencias griegas y romanas en la literatura occidental)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOOKE, S.H. (1963) *Middle Eastern Mythology*. Londres: Peguin.
- JAMES, E.O. (1973) *La religión del hombre prehistórico*. Madrid: Guadarrama.
- KARAGEORGHIS, Vassos (1981) *Ancient Cyprus. 7000 Years of Art and Archaeology*. Athens: Ekdotike Hellados.
- KERÉNYI, C. (1998) *Dionisos, raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.
- KING, L.W. (1918) *Legends of Babylonia*, Londres: Oxford University Press.
- KRAMER, S.N. (1958) *History Begins at Sumer*. Londres: Thames & Hudson [ed. cast. (1978) Barcelona: Aymá].
- KRAMER, S.N. (1969) *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*. Bloomington: Indiana University Press [ed. castellana: (1999) *El matrimonio sagrado en la antigua Súmer*. Sabadell: AUSA].

- KRAMER, S.N. (1972) *Sumerian Mythology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- KRITIKOS, P.G. i PAPADAKI, S.P. (1967), "The history of the poppy and of opium in antiquity in the eastern mediterranean area", *Bulletin of Narcotics*, XIX.
- LARA PEINADO, F. (1989) *La Civilización sumeria*, Madrid: Historia 16 (Biblioteca de Historia, 9).
- LARA PEINADO, F. (ed.). (2006, 2a ed.) *Himnos sumerios*. Madrid: Tecnos.
- LARA PEINADO, F. (ed.). (1992) *Poema de Gilgamesh*. Madrid: Tecnos (Clásicos del Pensamiento, 45).
- LEROI-GOURHAN, A. (1971) *Préhistoire de l'Art Occidental*, Paris: Lucien Mazenod [(1986) *Prehistoria del Arte Occidental*, Barcelona: Gustavo Gili]
- LEVY, Gertrude R. (1948) *The gate of Horn*, Londres: Faber & Faber.
- LLOYD, S. (1978) *The Archeology of Mesopotamia from the Old Stone Age to the Persian Conquest*. Londres: Thames & Hudson.
- LORAUX, N. (1991) "¿Qué es una diosa?", *Historia de las mujeres*. vol. I, Madrid: Taurus.
- MAC DERMOTT, LeRoy (1996) "Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines", *Current Anthropology*.
- MARINGER, J. (1972) *Los dioses de la Prehistoria*. Barcelona: Destino.
- MASVIDAL, Cristina (2006) "La imatge de les dones en la Prehistòria a través de les figuretes femenines paleolítiques i neolítiques", *Les dones en la Prehistòria*, València: Museu de Prehistòria.
- MELLAART, James (1967) *Çatal Hüyük, a Neolithic Town in Anatolia*. Londres: Thames & Hudson.
- MENÉNDEZ, M. et alii, (2007, 6a ed.) *Diccionario de Prehistoria* Madrid: Alianza.
- MORRIS, Desmond (1985) *The Art of Ancient Cyprus*, Oxford: Phaidon & Cape.
- NELSON, Sarah (1990) "Diversity of the Upper Paleolithic venus Figurines" a NELSON, S. i KEHOE, A. (eds.) *Powers of Observation: Alternative Views in Archaeology*, Archaeological Papers of A.A.A. (American Anthropological Association), Washington.
- OLÀRIA, C. (1994) "La imagen femenina del paleolítico, 15.000 años de historia: mujer, madre, diosa", *Asparkia. Investigación feminista*, núm. 2, Castelló: Universitat Jaume I.
- OLARIA, C. (1996) "El arte y la mujer en la prehistoria", *Asparkia. Investigación feminista* (Actes del Curs: "Dona, dones: Art i Cultura"), núm. 6. Castelló: Universitat Jaume I.
- PATAI, R./ GRAVES, R. (1988) *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza.
- PICAZO, Marina. (2000) "Deesses imaginades o dones reals: les figures femenines de la Mediterrània antiga", *Deesses. Imatges femenines de la Mediterrània de la prehistòria al món romà*. Catàleg de l'exposició del mateix títol, Barcelona: Institut de Cultura - Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona.

- PRAT FERRER, J.J. (2004) "El mito de la *Magna Dea* en la cultura contemporánea", *Revista de Folclore*, núm. 285.
- QUANCE, R. A. (2000) *Mujer o árbol (Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo)*, Madrid: A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 112).
- REVILLA, F. (1990) *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra.
- RIENCOURT, A. (1977) *La mujer y el poder en la historia*. Caracas: Monte Ávila.
- ROBERTS, E.A. i PASTOR, B. (1996) *Diccionario etimológico indoeuropeo*. Madrid: Alianza.
- ROCHE, J.A. (2004) "Del soberano al monarca divino. Del zigurat a la piràmide", *Huelva arqueológica*, núm. 19, Diputación de Huelva [Actas III Congreso español de Antiguo Oriente Próximo. Huelva, 30/09/2003 - 3/10/2003].
- RODRÍGUEZ, P. (2000) *Dios nació mujer*, Barcelona: Suma de letras (Punto de lectura, 34).
- SANAHUJA YLL, M. E. (2002) *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Cátedra. (Feminismos, 69).
- SANAHUJA, E. (2007) *La cotidianeidad en la prehistoria*, Barcelona: Icaria (Antrazyt, 269).
- STEVANOVIC, Marjana (1997) "The age of clay: the social dynamics of house destruction", *Journal of Anthropological Archaeology*, 16 (4), Univ. Michigan.
- TRANKELL, I-B. i ROY, W. (1994) "Sureste asiático", *Mitología. Guía de los mitos del mundo*. Barcelona: Debate. pág. 300-308.
- UCKO, Peter J. (1968) "Anthropomorphic Figurines of Predynastic Egypt and Neolithic Crete", *Occasional Paper of R.A.I. (Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland)*.
- WARD, W.H. (1910) *The seal cylinders of western Asia*. Nueva York: J.P. Morgan Library-AMS Press.
- WASSON, R.G. et alii (1994) *El camino a Eleusis*. Madrid: Fondo Cultura Económica (Breviarios, 305).
- WILLIS, Roy (1994) *Mitología, mites del món*, Madrid: Debate.
- WOLKSTEIN, D. i KRAMER, S.N. (1983), *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, Londres: Harper Collins.
- ZERVOS, Christian (1956) *L'art de Crète, néolithique et minoïque*, Paris: Cahiers d'Art.

Pàgines Web:

www.britishmuseum.org [14/07/2008]

www.angelfire.com/mi/enheduanna/museum.html [30/04/2008]

www.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/ACADIOS/ESHEDUANNA_1.html [30/04/2008]

<http://www.geocities.com/fegarc/Enheduanna.html> (*Descenso/Exaltació de Inanna*: traducció de García Morales, F.) [03/05/2008]

<http://womenshistory.about.com/od/womenwritersancientworld/p/enheduanna.htm> [02/07/2008]

7. FONTS DE LES IMATGES.

Imatges núm. 1, 2, 3, 5 de GIMBUTAS, M. (1989) *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row. [(1996) *El lenguaje de la diosa*. Oviedo: Dove].

Imatges núm. 4, 16, 20, 27, 29, 32, 38, 42, 43, 45, 46, 47 de GIMBUTAS, M. (1982) *The Goddess and Gods of Old Europe, 6500-3500 B.C.* London: Thames & Hudson [(1991) *Diosas y dioses de la vieja Europa 7000-3500 a.C.* Madrid: Istmo].
Imatge núm. 6 de *Les grands événements de l'Histoire de l'Art*, Paris: Larousse (1993).

Imatges núm. 7, 8, 10, 11, 12, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 28, 33, 40, 41, 48, 51, 52, 55, 64, 67, 77, 78, 81, 82 d'*Historia Universal del Arte* (dtor. J.Milicua), Barcelona: Planeta (1986).

Imatges núm. 9 d'[http://www.rightnotprivilege.org/learning_materials/...](http://www.rightnotprivilege.org/learning_materials/)

Imatge núm. 14 de J.A. Moure (1979) *Pinturas y grabados de la Cueva de Tito Bustillo*, Valladolid: Universidad de Valladolid (Dept. Prehistoria y Arqueología).

Imatge núm. 15 d'http://members.tripod.com/~Ten_Ten/Dolni_Vestonice.gif

Imatge num 17 d'<http://bulgaria-magical-earth.blogspot.com>

Imatge num. 18 de CHADWICK, W. (1992) *Mujer, arte y sociedad* Barcelona: Destino.

Imatge núm. 25 d'http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_21_4.

Imatge núm. 26 de Remedios Varo. *Catálogo razonado*, México: Era (1994).

Imatge núm. 30, 86 d'[http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/...](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/)

Imatges núm. 31, 34, 39, 58, 60, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 74, 76, 80 de BARING, A. i CASHFORD, J. (1991) *The myth of the goddess. Evolution of an image*. Londres: Penguin [trad. cast. (2005) Madrid: Siruela].

Imatge núm. 35, 36, 37, de WILLIS, Roy (1994) *Mitología, mites del món*, Madrid: Debate.

Imatge núm. 44 d'http://www.fisterra.com/human/3arte/pintura/origen_del_mundo

Imatge núm. 49 d'http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ankara_Muzeum_B19-36.jpg

Imatge núm. 50 d'<http://z.about.com/d/altreligion/1/0/0/0/9/catal3.jpg>

Imatges núm. 53, 54, 56, 57 de *Historia del Arte*, Barcelona: Salvat (1981).

Imatge núm. 59, 73 de DURANDO, F. (2006) *Grecia Antigua. El alba de Occidente*, Barcelona: Folio.

Imatge núm. 61 d'<http://es.wikipedia.org/wiki/Gea>

Imatge núm. 70 d'<http://www.chem.ox.ac.uk/oxfordtour/ashmolean>

Imatge núm. 75 de *El arte sumerio*, México-Buenos Aires: Hermes (1969)

Imatge núm. 79 d'<http://www.geocities.com/fegarc/Enheduanna.html>

Imatge núm. 83 d'<http://www.angelfire.com/mi/eheduannna/museum.html>

Imatge núm. 84, 85 d'<http://www.anobanini.ir/index/entravel/anobanini.htm>