

EL SISTEMA SEXO-GÉNERO EN LA EDAD DEL BRONCE EGEO: LOS FRESCOS DE KNOSSOS Y AKROTIRI

Sandra Lozano Rubio

Universidad Complutense de Madrid, sandra.lozano@ghis.ucm.es

RESUMEN

Una de las tareas pendientes en arqueología es el análisis y la documentación de distintos sistemas sexo-género. Si bien aceptamos que a partir de cierto grado de complejidad socioeconómica todos los sistemas sociales son patriarcales, nos queda mucho por comprender acerca de los mismos (características, diferencias, desarrollos, etc.). El presente artículo es un estudio preliminar en el que se ensaya el análisis de dos indicadores de desigualdad en fuentes iconográficas de la Edad del Bronce Egeo. Dichos indicadores son el concepto de cuerpo y la posición sexual. Se revisan los frescos del palacio de Knossos y del yacimiento de Akrotiri para sacar conclusiones acerca del grado de desigualdad que reflejan las pinturas. El resultado permite afirmar que la estratificación sexual aún no está muy definida entre las élites de Knossos y Akrotiri.

ABSTRACT

In archaeology we lack studies which aim at analysing and registering different sex-gender systems. Although there seems to be consensus that all societies of certain socio-economic level are patriarchal, we still have a lot to understand from them (features, developments, differences, etc.). The purpose of this preliminary study is to test two "inequality indicators" in iconographic sources of the Aegean Bronze Age. Those indicators are the concept of body and sex status. The frescoes of Knossos and Akrotiri are revised with regard to the grade of inequality that the paintings show. The result reveals that the elites from Knossos and Akrotiri are not sexually stratified.

Palabras Clave: Sistema sexo-género. Knossos. Akrotiri. Frescos

Keywords: Sex-gender system. Knossos. Akrotiri. Frescoes

1. Introducción.

Aunque parece que el sistema de dominación masculina es una constante en las sociedades humanas de cierta complejidad socioeconómica, también es cierto que dicho sistema ha adoptado formas diferentes en distintos periodos y culturas. Como ya dijeron Kate Millett (1990) o la socióloga Janet Saltzman (1992), el patriarcado es una cuestión de grado: aunque la constante es la subordinación de las mujeres, hay sociedades más desiguales que otras. Una de las tareas pendientes de la llamada arqueología de género es precisamente la de documentar distintos grados de desigualdad en las sociedades del pasado. Si en arqueología fuéramos capaces de observar diversos niveles de jerarquización de los sexos, tendríamos la llave para explorar cuáles son las variables que afectan a dicho grado y cómo se ha reproducido el sistema de dominación masculina en las fases más tempranas del pasado humano. Como sugiere Handsman (1991) no debemos quedarnos en la simple constatación de la desigualdad, sino en el estudio del tipo de desigualdad, de los mecanismos que la perpetúan y de los resquicios a través de los cuales es posible el cambio en cualquier dirección.

Con el estudio que presento aquí me dispongo a dar el primer paso hacia la documentación de sistemas sexo-género en la Edad del Bronce Egeo. Centrándome en los frescos conservados, comparo dos yacimientos arqueológicos del Egeo: Knossos, complejo palacial situado en la isla de Creta y Akrotiri, enclave comercial sito en la isla de Santorini. No pretendo aquí abordar un estudio completo de las imágenes que decoraban los muros de ambos asentamientos, sino limitarme al análisis de dos variables que pueden indicar el grado de compenetración entre ambos sexos en las escenas de los frescos, a saber, el concepto de cuerpo y la posición sexual. Tampoco es mi intención hacer extensibles mis conclusiones al conjunto de la sociedad de Knossos o Akrotiri. Las imágenes que analizo son productos hechos por y para la élite, a tenor de su localización, su técnica, su calidad y su contenido. Las similitudes o diferencias identitarias entre la élite y el resto de la población es algo que excede el presente trabajo. Lo que me propongo es ensayar un modelo de análisis en unas fuentes concretas que pertenecen a un segmento social específico.

1.1. Sistema sexo-género

Lo primero que cabe hacer es definir con claridad el concepto “sistema sexo-género”, introducido en las ciencias sociales por la antropóloga Gayle Rubin (1975). Hace referencia al criterio de ordenación social más primigenio. Dicho sistema opera a partir de una distinción que se considera natural (entre macho y hembra) sobre la cual se construye una distinción cultural (entre lo masculino y lo femenino). En todas las sociedades conocidas dichas diferencias se convierten en desigualdades a través de diversos mecanismos que teóricas feministas de todas las disciplinas se ha encargado de desvelar. Es por ello que todos los sistemas sexo-género son jerárquicos, o como lo describe Janet Saltzman (1992), son sistemas de estratificación sexual. La desigualdad es una cuestión de grado, es decir, hay sociedades más y menos estratificadas, pero en todas hay un denominador común: la desventaja es siempre para las mujeres sobre las cuales los varones imponen su autoridad. Nunca ha podido constatare la existencia de una sociedad en la que los varones sufran una desventaja categórica y estructural. Por esta razón el sistema sexo-género es comúnmente conocido como patriarcado.

En este caso, voy a ceñirme al término sistema sexo-género y no patriarcado porque el análisis se lleva a cabo en sociedades muy tempranas en las que las desigualdades sociales se están gestando y aún no sabemos con certeza qué consolidación tienen. De esta manera quiero enfatizar la idea de que el sistema patriarcal no es “natural” sino un producto cultural con distintos devenires históricos y que no existe desde “el principio de los tiempos”.

1.2. Las variables responsables del cambio

La primera variable es sencillamente el cuerpo humano. Desde hace ya más de una década, el cuerpo es considerado como una variable histórica que puede rastrearse a través del registro arqueológico (Rautman 2000). El cuerpo es el escenario en el que se juegan dinámicas sociales muy diversas y es además interpretado culturalmente. Si bien es cierto que todas las sociedades se enfrentan al mismo tipo de cuerpo humano (el del *Homo sapiens sapiens*), también es cierto que la manera en que los grupos humanos conceptualizan dicho cuerpo presenta una amplia variabilidad. Es decir, se ha demostrado que cada sociedad define, concibe y describe el cuerpo humano en función de criterios propios (algunos ejemplos desde la antropología, la historia y la arqueología: Leenhardt 1997, Laqueur 1994, Yates 1993). Hay sociedades que no se apoyan en las diferencias del aparato reproductor para identificar los cuerpos, o no siempre, o lo hacen de una manera más fluida que la nuestra. Con ello no pretendo sugerir que se puede concebir el cuerpo

humano de cualquier manera ya que la materialidad del mismo limita dichas concepciones, sin embargo existe un amplio margen dentro del cual caben muchos matices y posibilidades significativas. Mi intención es explorar la idea de cuerpo que se desprende de los frescos egeos de la Edad del Bronce, formulando preguntas como: ¿cuántos modelos de cuerpo aparecen?, ¿están siempre sexuados?, ¿podemos distinguir entre varones y mujeres fácilmente?, ¿se insiste en las diferencias corporales?, ¿en las similitudes?, etc.

La segunda variable es la posición sexual, terminología que rescato del análisis pionero de Kate Millett (1990) sobre el patriarcado. Millett denominaba posición sexual a las actividades que se asignan a cada sexo, es decir, los trabajos que desempeñan hombres y mujeres. En su opinión era el componente político del patriarcado, ya que desde su perspectiva materialista el trabajo desempeñado daba acceso a la posición social. Las actividades asignadas a cada sexo son un componente esencial de la identidad de género que también nos puede informar de la igualdad o desigualdad entre ellos. En este caso, he tomado dos de las actividades que según todas las fuentes (antropológicas, históricas, etc.) están más “generalizadas”: el cuidado de niños y niñas (tradicionalmente atribuido a las mujeres) y el ejercicio del poder político, es decir, la toma de decisiones que afecta a los demás miembros de una comunidad (tradicionalmente asignado a los varones).

Según mi hipótesis estas dos variables guardan relación entre sí y al mismo tiempo podrían funcionar como indicadores de desigualdad. Son variables interdependientes, de manera que si encontramos un cierto igualitarismo en una de ellas, lo encontraremos en la otra. Eso es al menos lo que se desprende de este primer ensayo.

2. El palacio de Knossos.

2.1. ¿Monopolio del poder o centro en competencia?

Antes de entrar a analizar las pinturas, es necesaria una breve contextualización del yacimiento. El llamado palacio de Knossos es considerado uno de los núcleos centrales de la vida en Creta durante la Edad del Bronce. Este periodo en Creta gira en torno a la construcción de edificios polifuncionales, de grandes dimensiones y estructurados en torno a un patio llamados palacios. De esta manera el periodo contiene tres etapas fundamentales, a saber, época de los Primeros Palacios (1900-1700 a.C.), época de los Segundos Palacios (1600-1450 a.C.) y época Postpalacial o de la Creta micénica (1450-1200 a.C.). La mayor parte de los restos encontrados en Knossos, incluidos los frescos, corresponden al periodo de los Segundos Palacios. La

aparición de la sociedad palacial ha sido objeto de mucho debate. El modelo interpretativo más aceptado fue el diseñado por Colin Renfrew en 1972. Según Renfrew, que aplicó su visión funcionalista de las sociedades, los palacios surgen por una interacción de los diferentes subsistemas sociales que dan como resultado una jerarquización social y territorial para satisfacer las nuevas necesidades culturales. De entre los diversos factores desencadenantes, Renfrew destaca la introducción de la vid y el olivo que requieren una explotación intensiva que desemboca en un sistema redistributivo centrado en el palacio. No obstante, algunos autores han revisado esta teoría cuestionando la estabilidad del sistema planteado por Renfrew. Por ejemplo, Hamilakis (2002) propone un modelo alternativo que explica la aparición de los centros palaciales como fruto de la inestabilidad social en la Creta minoica, en la que habría intensas competencias por lograr el poder que se articularían a través de los festines. El consumo de comida en grupo sería la actividad fundamental para lograr seguidores y recursos, en la línea de las teorías antropológicas de los “Big Men”. La teoría de Hamilakis (2002) se apoya también en la existencia no solo de los denominados palacios, sino también de construcciones similares pero de menor escala llamadas villas. En su opinión serían otros centros de poder compitiendo por los mismos recursos.

2.2. El concepto de cuerpo en las pinturas

En las estancias más nobles del palacio de Knossos se encontraron multitud de imágenes que decoraban las paredes. Sin entrar aquí en los debates sobre el carácter ritual, histórico, narrativo o político de las pinturas, voy a explorar cómo se ha interpretado el sexo de las figuras y bajo qué nueva luz propongo que han de ser miradas. Desde su descubrimiento el criterio para sexar las figuras de los frescos se tomó de la vecina cultura egipcia y era el color. El rojo era indicativo de los varones, el blanco de las mujeres. Sin embargo, para los caso de imágenes que no tenían color, por ejemplo en los sellos, era necesario reforzar el criterio. Es por ello que surgieron las denominadas “variables de segundo orden” (Alexandri, 1994). Estas variables asociaban ciertos atributos a un color determinado, por ejemplo la vestimenta, los peinados o los adornos. Además, hubo especialistas que describieron diferencias corporales de las imágenes con gran detalle, como Marinatos (1995: 578) que observa diferencias esenciales entre los cuerpos representados y afirma de la figura femenina que su feminidad es enfatizada en las imágenes por su fina cintura, anchas caderas y pechos expuestos.

Siguiendo la línea de autores como Alberti (2002), me gustaría resaltar ciertas incongruencias del criterio del color, de las “variables de segundo

orden” y de las diferencias en la forma corporal. De los 14 frescos que he analizado con más de 40 figuras humanas, hay mayor proporción de figuras blancas que llevan taparrabos que figuras rojas, lo cual significa que siguiendo los criterios habituales hay más mujeres llevando atuendos masculinos que varones. El criterio de la vestimenta, por tanto, no parece funcionar muy bien para sexar figuras. Además, a menudo nos encontramos figuras idénticas con los mismos atributos pero de distinto color, como ocurre en el famoso fresco del Salto del Toro (fig. 1). Todo ello hace tambalearse el sistema de variables de segundo orden.

En casos tan evidentes como el del fresco del Salto del Toro (fig. 1), se han aportado explicaciones que resuelven la contradicción de encontrar a figuras de distinta pigmentación realizando la misma actividad y con el mismo atuendo, pero resultan ser explicaciones ad hoc. En dicho fresco la escena principal está compuesta por un toro y tres figuras, dos blancas y una roja. Mientras la roja está saltando en el lomo del animal, las otras dos se sitúan en ambos extremos del bóvido. Pero las tres son idénticas. Algunas de las interpretaciones que intentan resolver la problemática de la imagen son: (a) la apariencia masculina de las figuras blancas se debe a que son chicas jóvenes y muy entrenadas, por lo que no han desarrollado ni pechos ni formas femeninas (Immerwahr, 1990:91), (b) Las figuras blancas son hombres porque llevan taparrabos, y su cuerpo afeminado se debe a su entrenamiento (Marinatos, 1993:219) y (c) las figuras blancas son hombres privilegiados que han pasado sus vidas en los palacios, sin ser bronceados por el sol, de ahí su color (Hitchcock, 1994: 7).



Fig.: 1. Panel central del Salto del Toro. Según Cameron y Hood, 1967.

Creo que el error, coincidiendo con el análisis de Alberti (2002), consiste en considerar la imagen como “problemática”, como incongruente, solo porque no encaja en nuestras expectativas actuales. Ciertamente no es posible señalar el sexo de las figuras del Salto del Toro, y eso no es un problema metodológico que haya que solucionar, sino una característica significativa e inherente a las figuras. No hay que resolver la ambigüedad, hay que teori-

zarla. Los cuerpos representados no reflejan el sexo en la manera que hoy esperamos. Las tres figuras siguen el mismo patrón corporal porque en las pinturas del palacio hay solo un modelo corporal, no dos.

Lo que destaca de las figuras de los frescos de Knossos es su similitud, no sus diferencias. De las más de 40 figuras analizadas destaca la unidad del patrón corporal, definido como de “reloj de arena”, por simular dos triángulos invertidos. Las cinturas y caderas son ciertamente iguales en unas y en otras.

Respecto a los genitales, sorprende la casi total ausencia de los mismos. Hay pocas figuras completamente desnudas, y las que hay no muestran genitales de ningún tipo. Sin embargo, existe un panel en miniatura en el que se muestran cuatro figuras con un corpiño abierto que deja ver sus pechos. Sorprendentemente, los cuatro pechos responden a cuatro modelos totalmente distintos. Tal profusión de modelos de pechos en unas imágenes tan pequeñas se corresponde con la enorme profusión de patrones decorativos en la vestimenta, los adornos y los peinados. De todas las figuras analizadas, absolutamente ninguna repite el mismo patrón de colores y formas en la vestimenta, ya sean faldas, taparrabos o corpiños. De manera que encontramos un mismo patrón corporal y una inmensa profusión de atributos secundarios. La explicación de a qué responde tal profusión de modelos se nos escapa, pero propongo que los cuatro modelos de pechos diferentes responde a esa misma motivación. No están ahí para señalar sexo femenino/opuesto al masculino, sino para individualizar la figura de algún modo. Quizás señalan edad, estatus o parentesco, pero el haberse preocupado por pintar cuatro formas diferentes en unas figuras de pocos milímetros parece sugerir que contienen significados complejos que exceden la mera marca sexual (Alberti 2002).

Con todo ello concluyo que una primera aproximación al concepto de cuerpo de las imágenes de Knossos revela un sistema corporal más igualitario de lo que cabría esperar. Su iconografía no parece insistir en las diferencias reproductivas, sino en las similitudes generales.

2.3. La posición sexual

Ni el ejercicio del poder ni el cuidado de niños y niñas se asocia a varones y mujeres respectivamente de manera inequívoca en los frescos del palacio de Knossos. Resulta curioso como en una de las construcciones que se identifica como el mayor centro de poder de la isla no hayamos encontrado ningún fresco que nos indique alguna jerarquía entre quienes dirigían la vida de la comunidad. Janice L. Crowley (1995) ha diseñado una lista con los diez criterios iconográficos más universales para

representar figuras con poder (humano o divino). Sus criterios han demostrado ser útiles para identificar a las personas poderosas de las culturas circundantes a la minoica. Destacan, entre ellos, el criterio de la anormalidad (es decir, figuras representadas con rasgos no humanos), el tamaño exagerado del cuerpo, las insignias, la asociación con animales mitológicos o las escenas de audiencia. Sorprendentemente, ninguno de sus diez criterios puede encontrarse en las pinturas del palacio cretense.

El candidato tradicional ha sido el llamado Príncipe de los Lirios, sin embargo en los últimos años ha sido revisado y se ha comprobado que en realidad tal figura es un pastiche de diversos fragmentos que no correspondían al mismo fresco. Existe el llamado fresco de la Procesión (fig. 2) que podría darnos una pista ya que suele calificarse como una escena de audiencia. Normalmente, siguiendo a Crowley (1995), en las escenas de audiencia la persona que recibe a los súbditos se encuentra en un extremo y está sentada o magnificada. Este no es el caso del fresco minoico. Además de algunas figuras sueltas, nos han quedado los bajos de la serie y todo indica que la figura que recibe la audiencia está en mitad de la escena, sin magnificar. Es una figura blanca y con falda larga.

Por otro lado, existe el fresco de la Jabalina (fig. 3), en la que un grupo de personajes están lanzando jabalinas y se ha conservado una figura individualizada, pero esta impresión es un sesgo del registro, no sabemos qué había a su alrededor.

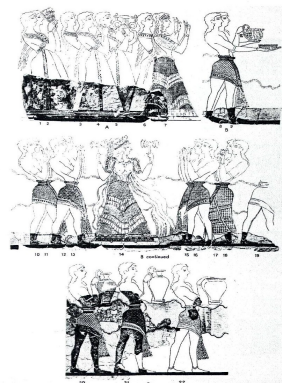


Fig.: 2. Reconstrucción del fresco de la Procesión, según Marinatos (1989)

A pesar de que está sola, la figura no se distingue en nada más del resto, y su jabalina no tiene nada que la identifique como diferente. Se ha interpretado como una escena narrativa sobre los ritos de paso masculinos en el que los iniciados terminan siendo “compañeros”, es decir, iguales (Koehl 1986). De nuevo la idea de poder jerárquico se escurre. En cualquier caso, las figuras señaladas como posibles candidatas a la “corona” del palacio son de todo tipo: rojas, blancas, con todo tipo de

atributos, apuntando a una posible igualdad entre las personas de la élite en lo que a género se refiere.

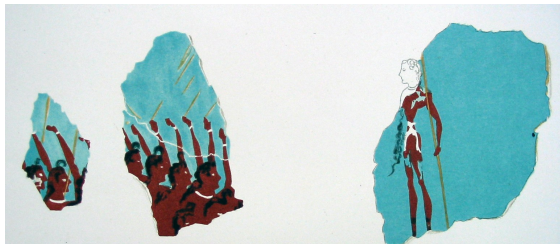


Fig.: 3. Fragmentos del fresco de las Jabalinas. Según Cameron y Hood, 1967.

Con la maternidad de nuevo las imágenes sorprenden. No hay ni una sola escena que vincule mujeres con niños o niñas. Tampoco la hay en otros soportes como la cerámica, mientras en la vecina cultura micénica, por ejemplo, hay multitud de representaciones de madres con niño en figurillas de barro. Otro indicio que señala la no incorporación del cuidado de menores como aspecto identitario de las mujeres es el estudio que Olsen (1998) hace de las tablillas Lineal B en la Creta micénica, es decir, el periodo inmediatamente posterior al de los Segundos Palacios. Olsen analiza el contenido de las tablillas y muestra el poco interés que durante la Creta micénica se tenía por identificar a las mujeres con el cuidado de niños y niñas. Durante la ocupación sigue rehuyéndose el tema en la iconografía y en los textos solo se vinculan menores con mujeres refiriéndose a la élite micénica. Que no se insista en la maternidad como elemento identitario de las mujeres en la iconografía podría indicar, de nuevo, cierta igualdad sexual. Aunque ellas participaran de manera fundamental en el cuidado de los hijos e hijas por razones biológicas, el no vincular explícitamente mujer con madre puede indicar que su papel en la comunidad no se limitó a los trabajos de reproducción o que tales trabajos no las definían como colectivo.

3. Akrotiri.

3.1. ¿Colonia o enclave comercial minoico?

El mayor debate sobre Akrotiri, el asentamiento de la isla de Thera, gira en torno a la cuestión de sus relaciones con Creta y, especialmente, con Knossos. Hay evidencias más que abundantes de contactos profundos entre ambos enclaves, con toda certeza de carácter comercial. Ahora bien, en qué medida afectó dicho contacto a la organización social de Akrotiri es terreno complicado. Básicamente la discusión se mueve entre dos discursos opuestos que podríamos denominar “imperialista cretense” y “nacionalista cicládico”. El primero enfatiza las similitudes para argumentar que hubo un control profundo de Thera por parte de Creta bien en forma de colonias de cretenses o bien en forma

de control político desde Creta (Wiener, 1989). Entre los partidarios de esta versión están los que postulan un imperio minoico en el Egeo. El segundo discurso resalta las diferencias para reclamar el carácter propio de la isla y su capacidad para comerciar aunque contando con la colaboración y quizás protección de aliados como Creta. Las similitudes se explican en este caso como convenciones comerciales que unificarían la actividad del comercio en el Egeo (Shaw, 1978).

En el caso de los frescos, a pesar de las similitudes estéticas, se han señalado diferencias relevantes que apoyarían el discurso de la autonomía cultural de la isla. Ellen Davis (1990) ha encontrado una característica en las pinturas de Thera que las aleja de las minoicas (e incluso las micénicas), a saber, la predilección por los fondos blancos en vez de policromos. Los fondos blancos son una decisión técnica muy significativa ya que evidencian una manera distinta de concebir las pinturas en general, permite el uso de colores más diluidos y una planificación mucho menos compleja (Davis, 1990: 215-222).

El área excavada por ahora consiste en un conjunto de edificios dispuestos en un eje norte-sur de los que cabe distinguir tres tipos: mansiones (Xeste 2, 3 y 4), grandes complejos independientes (Casa Oeste y Casa de las Mujeres) y aglomeraciones de habitaciones (sectores A, B, Γ y Δ). Los frescos más significativos se encuentran en las dos primeras categorías. Lo más relevante del complejo es su grado de conservación que lo instituye como la “Pompeya del Egeo”, ya que quedó sepultada bajo sucesivas capas de cenizas de un volcán que explotó en el centro de la isla en el 1628/27 a.C., según indican los últimos cálculos (Rehak y Younger, 1998:390). Por ello, mientras en Knossos la reconstrucción ha sido más penosa, en Akrotiri la mayoría de los frescos fueron conservados in situ.

3.2. El concepto de cuerpo en las imágenes.

Al igual que en los frescos de Knossos, en Akrotiri los investigadores asumen el criterio del color para asignar sexo a las figuras. En este caso, el color y las variables de segundo orden sí encajan en todos los casos, es decir, hay atributos que solo llevan las figuras blancas y otros que solo llevan las figuras rojas. De modo que podemos decir que las imágenes humanas están divididas en dos grupos bien diferenciados, lo que no ocurría tan claramente en Knossos.

Respecto a los genitales, en los frescos de Thera hay menos ambigüedad que en Knossos. Solo las figuras rojas se representan desnudas a veces (fig. 4). En tales ocasiones se pueden distinguir los genitales masculinos. Las figuras rojas desnudas que no presentan genitales son más pequeñas, están hechas a menor escala, lo que podría indicar que son niños

y que su masculinidad no se destaca.



Fig.: 4. Figura masculina encontrada en la mansión Xeste 3. Según Marinatos, 1984.

Las figuras blancas nunca aparecen desnudas. No obstante, la túnica que llevan siempre está abierta dejando el pecho desnudo. Lo interesante en este caso es que no toda las figuras blancas muestran pechos propios de mujeres adultas, pero dicha circunstancia ha sido bien explicada en función de la edad. Ellen Davis (1986) propuso que los distintos peinados que muestran las figuras se corresponden directamente con la edad. La autora distinguió seis etapas, a las que se asocian seis maneras de llevar el pelo y que encajan con la presencia de genitales en las pinturas. Las adultas muestran genitales inequívocos, las que Davis califica como menores no están sexuadas.

De modo que la ausencia o no de genitales parece explicarse por una cuestión de edad, no dejando lugar a la ambigüedad que sí teníamos en Knossos, donde no cabe hacer tal clasificación respecto a los peinados. Estas diferencias apoyarían las teorías sobre la originalidad cultural de la isla a pesar de las similitudes estéticas a primera vista. Mientras en Knossos encontrábamos un único modelo corporal, en Akrotiri tenemos dos.

3.3. La posición sexual.

De nuevo en Akrotiri, los frescos parecen evitar la representación directa de las personas con mayor autoridad. Como bien acertó en señalar Marinatos (1984: 32) las imágenes de Thera aunque guardan similitudes con el resto del Mediterráneo Oriental se diferencian fundamentalmente en la falta de propaganda política o de la ideología en torno a las personas que detentan el poder. Es difícil saber si la ciudad disponía de una pirámide social clara o si por el contrario convivían distintos grupos compitiendo por la cúspide. No parece que haya una cabeza visible detentando el poder a la luz de las representaciones murales, aunque sí muchas personas pertenecientes a una élite. Todo ello nos recuerda a lo encontrado en los frescos de Knossos. Si recordamos el hecho de que la prosperidad de Akrotiri

se debió al comercio con Creta y el resto del Egeo, no sería descabellado pensar que las élites que vemos en las pinturas son familias de comerciantes enriquecidas.

No obstante, si retomamos los criterios iconográficos del poder de Crowley (1995) en Akrotiri sí encontramos personas con autoridad de manera inequívoca, pero divina, no humana. Los frescos de la mansión Xeste 3 resultan muy interesantes a este respecto. La escena del piso superior (fig. 5) muestra a cinco mujeres involucradas en lo que parece la recolección de azafrán. No hay duda de quién protagoniza la escena: la mujer de mayores proporciones, sentada en un pedestal tripartito, con joyas suntuosas que incluyen un collar con forma de animales, un tocado especial en el cabello, flanqueada por un grifo y un mono y recibiendo el azafrán que las jóvenes recogen. El hecho de que sea un grifo quien la acompañe parece convertir a la figura en una divinidad, no una sacerdotisa. La mayoría de los autores afirman que la mujer principal es una diosa de la Naturaleza por su conexión con el crocus (azafrán), el paisaje rocoso, los animales que la acompañan, etc. Aceptando la divinidad de la figura principal, la escena puede mirarse bajo otra luz y revelar la importancia de una actividad solo asociada a las mujeres en las imágenes. Como bien apuntan Goodison y Morris (1998: 126-128), la mujer/diosa está presidiendo una importante actividad económica. El azafrán fue un producto comercial muy valorado en la Antigüedad por su valor medicinal (mitiga el dolor), sus propiedades culinarias y como tinte de tejidos. Morgan (1988: 31-32) afirma que Akrotiri debió ser el principal productor del Egeo por referencias a la calidad del azafrán therano en textos posteriores y por la iconografía de la Edad del Bronce. El motivo del azafrán se encuentra en la cerámica, decorando los barcos de los frescos y también cuenta con su propio pictograma en Lineal A, lo que no deja duda de su producción y comercio. Además, la forma de la planta que se recoge en el fresco del Xeste 3 no es silvestre, sino doméstica (Morgan, 1988: 32).

Para obtener 30 gramos de tinte amarillo se necesitan nada menos que 4000 estigmas de azafrán. Si además era recogido por mujeres tan elegantemente vestidas, el azafrán debió ser un artículo de lujo muy apreciado. Entendiendo la importancia económica de la planta, la imagen cobra un nuevo significado. La diosa que dirige o sanciona la recolección del azafrán no solo preside un ritual sino también una actividad económica de alto valor comercial, en la que solo mujeres parecen tomar parte. De modo que tenemos a las mujeres dedicadas a un producto fundamental para una sociedad de comerciantes.

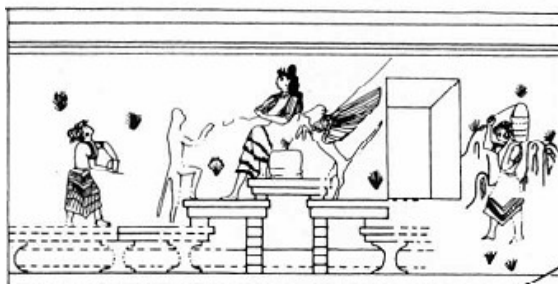


Fig.: 5. Reconstrucción del panel central superior de la Casa de las Mujeres. Según Marinatos, 1984.

Otro fresco, esta vez en miniatura, nos muestra que son los varones los que transportan los productos por barco. Son los frisos de la Casa Oeste (fig. 6) cuyas escenas contienen gran complejidad en lo que a personas y acciones se refiere. En los dos paneles principales- el friso Norte y el friso Sur- las escenas que transcurren en el mar están exclusivamente formadas por personajes masculinos. Ello parece indicar que la actividad marítima, ya sean expediciones comerciales, o conflictos navales está dominada por hombres. Por su parte, las dos ciudades que se muestran en el friso Sur difieren en cuestiones de género. La que parece más agreste, menos sofisticada, está habitada solo por hombres. Sin embargo, la segunda, la que todos los investigadores identifican como Akrotiri, presenta mujeres principales que observan el festival desde balcones privilegiados. Parece que en el mundo urbano las mujeres ocupan puestos más destacados. Quizás en el mundo de Thera las mujeres dominan lo terrestre mientras los hombres presiden lo marítimo. Ello se comprueba también en los paneles de tamaño natural de las salas 4 y 5. Hay dos jóvenes desnudos portando pescado, y una sacerdotisa que está quemando hebras de azafrán. Las mujeres recogen el azafrán, los hombres lo exportan. Es difícil aventurar ahora la importancia, a efectos de poder social, que tienen ambas actividades, pero desde luego a la luz de las imágenes no se puede decir que la recolección esté menos reconocida que el comercio marítimo. Si aceptamos que el proceso económico comercial está compuesto por una larga cadena de actividades que comienza con la producción/recolección y termina en el transporte, entonces se puede decir que a tenor de las representaciones pictóricas ambos sexos forman parte en igual medida. De nuevo, aunque con matices diferentes, una cierta igualdad sexual se asoma a través de las fuentes theranas.

Respecto al cuidado de los niños y niñas, de nuevo aquí las evidencias son tremendamente tangenciales. Existe una figura femenina en la Casa de las Mujeres con un pecho exagerado que se ha interpretado como lactante, puesto que es normal que a las mujeres se les hinche el pecho en ese periodo y se les enrojecza la aureola. Sin embargo, es curio-

so que no aparezca el niño o la niña que se nutre de su leche. La otra imagen que une a mujeres con niños se encuentra en el friso Sur, en la ciudad de la derecha. Una de las mujeres en el balcón tiene detrás un niño, pero nada parece unirles sentimentalmente en la imagen, la mujer mira hacia el mar, sin prestar atención al niño, que quizás ha subido hasta allí para ver la escena. No se pretende mostrar relación madre-hijo en la imagen.



Fig.: 6. Detalle del Friso Sur de la Casa Oeste. Escena marítima. Según Marinatos, 1984.

La única imagen que relaciona emocionalmente niños y adultos es en la mansión Xeste 3, en la que un adulto masculino parece hablar con el niño que está detrás de él, como si le estuviera explicando que hacer con la tela que el primero tiene entre las manos. Por último, el fresco de los Boxeadores presenta a dos niños solos, lo cual sigue evidenciando la intencionalidad de no unir conceptualmente mujeres con maternidad de manera sistemática.

4. Conclusión.

A lo largo de todo el análisis las imágenes se resisten a mostrar una clara desigualdad entre los sexos. A pesar de las diferencias, tanto en Knossos como en Akrotiri, vemos hombres y mujeres ocupando la escena pública y sin mostrar jerarquías de ningún tipo. La fabulosa conservación de los frescos de Akrotiri nos enseña además qué posición ocupan unas y otros en el proceso productivo del azafrán, destacando la complementariedad de trabajos. Ambos asentamientos coinciden además en evitar la representación de las mujeres como madres, lo que destaca respecto a las culturas circundantes. Ello revela que las mujeres de la élite no estaban definidas en función de sus características sexuales y reproductivas, o al menos, que no querían reflejar tal función en las pinturas de sus construcciones.

Por otro lado, el análisis ha revelado diferencias sustanciales en la concepción del cuerpo. Mientras en Knossos las pinturas reflejan un único modelo corporal, en Akrotiri se representan dos modelos bien distintos. Si en Knossos el modelo único de cuerpo se corresponde con una equiparación de actividades en las imágenes, en Akrotiri los dos modelos corporales se corresponden con una división de tareas en el proceso comercial en función del sexo. Quizás esta observación podría añadirse al

discurso que ve en Akrotiri un asentamiento de población autóctona.

Para finalizar, este primer ensayo ofrece indicios que apunta a un sistema sexo-género relativamente igualitario en Knossos y Akrotiri, en el que la estratificación sexual no está muy definida entre las élites. Habrá que complementar la información con el análisis, desde el punto de vista del género, de otro tipo de registros materiales, tales como el funerario o el doméstico, para tener un mapa completo de la situación de hombres y mujeres en las sociedades de la Edad del Bronce en el Egeo.

5. Agradecimientos.

Agradezco a la profesora Marisa Ruiz-Gálvez el haber confiado en mí desde el principio. Su apoyo ha sido esencial en la configuración del presente trabajo. Gracias también a las amigas y amigos que me han animado en los momentos de flaqueza. De la adecuación de los planteamientos aquí presentados soy yo la única responsable.

6. Bibliografía.

- ALBERTI, B.**
2002 "Gender and the figurative art of Late Bronze Age Knossos", en HAMILAKIS, Y. *Labyrinth Revisited* Oxford: Oxbow books. 98-117.
- ALEXANDRI, A.**
1994 *Gender symbolism in Late Bronze Age Aegean glyptic art of Sex*. Tesis doctoral. Universidad de Cambridge. Departamento de Arqueología.
- CAMERON, M.A.S. ; HOOD, S.**
1967 *Sir Arthur Evans' Knossos Fresco Atlas*. Londres.
- CROWLEY, J.L.**
1995 "Images of Power in the Bronze Age Aegean", en LAFFINEUR, R.; NIEMEIER, W.D: *Politeia: Society and State in the Aegean Bronze Age*. Liège: Universidad de Liège. 475-491.
- DAVIS, E.N.**
1986 "Youth and Age in the Thera Frescoes". *American Journal of Archaeology*, 90: 399-406.
1990 "The Cycladic Style of the Thera Frescoes" en DOUMAS, C. *Thera and the Aegean World III*. Londres: The Thera Foundation. 214-228.
- GOODISON, L. Y MORRIS, C.**
1998 *Goddesses: The myths and the evidence*. London: British Museum Press.
- HAMILAKIS, Y.**
2002 "Too many chiefs? Factional competition in Neopalatial Crete", en DRIESSEN, J.; SCHOEP, I.; y LAFFINEUR, R. *The Monuments of Minos : rethinking the Minoan Palaces : proceedings of the international workshop "Crete of the hundred palaces?"* Liège: Universidad de Liège. 179-199.
- HANDSMAN, R.**
1991 "Whose Art was found at Lepenski Vir? Gender Relations and Power in Archaeology", en GERO, J.; CONKEY, M. *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*. Oxford: Basil Blackwell. 329-365.
- HITCHCOCK, L.**
1994 "Engendering Ambiguity in Minoan Crete: It's a Drag to be a King", en DONALD, M Y HURCOMBE, L. *Representations of Gender from Prehistory to the present*. London: McMillan Press. 35-50.
- IMMERWAHR, S.A.**
1990 *Aegean Painting in the Bronze Age*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.
- LAQUEUR, T.**
1994 *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los orígenes hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- LEENHARDT, M.**
1997 *Los Do Kamo: La persona y el mito en el mundo melanesio*. Paidós: Buenos Aires.
- MARINATOS, N.**
1984 *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*. Athens: Mathioulakis.
1989 "The Minoan Harem: The role of Eminent Women and the Knossos Frescoes" en *Dialogues d'histoire ancienne*, 15(2): 33-62.
1993 *Minoan Religion*. Charleston: University of South Carolina Press.
1995 "Formalism and gender roles: a comparison of Minoan and Egyptian art", en LAFFINEUR, R.; NIEMEIER, W.D: *Politeia: Society and State in the Aegean Bronze Age*. Liège: Universidad de Liège. 577-587.
- MILLET, K.**
1990 *Sexual Politics*. Nueva York: Touchstone.
- MORGAN, L.**
1988 *The Miniatures Wall Paintings of Thera*. Cambridge: CUP.
- OLSEN, B.**
1998 "Women, children and the family in the Late Aegean Bronze Age: differences in Minoan and Mycenaean constructions of gender", en *World Archaeology*, 29:380-92
- RAUTMAN, A.E.**
2000 *Reading the Body: Representations and Remains in the Archaeological Record*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- RENFREW, C.**
1972 *The emergence of civilisation. The Cyclades and the Aegean in The Third Millennium BC* London: Blackwel.
- RUBIN, G.**
1975 "The Traffic in Women: Notes on the "political economy" of Sex", en REITER, R. *Toward and anthropology of women* Nueva York: Monthly Review Press. 157-210.
- SALTZMAN, J.**
1992 *Equidad y Género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio* Madrid:Cátedra.
- SHAW, J.W.**
1978 "Consideration of the site of Akrotiri as a Minoan settlement", en DOUMAS, C. *Thera and the Aegean World I*. Londres: The Thera Foundation. 430-436.
- WIENER, M.H.**
1989 "The isles of Crete? The Minoan Thalassocracy Revisited", en HARDY, D. et. al.: *Thera and the Aegean World I*. Londres: The Thera Foundation. 128-160.
- YATES, T.**
1993 "Frameworks for an archaeology of the body", en TILLEY, M. *Interpretative archaeology*. Oxford:Berg.