

JOSÉ BRIENIO Y SU CRÍTICA MORAL A LOS CRETENSES (c. 1400): EL PECADO DE VESTIR A LAS MUJERES CON ROPAS DE VARÓN*

RESUMEN: En este artículo intentamos dilucidar el significado, hasta ahora inexplicado, de una frase crítica que aparece en la invectiva de José Brienio contra los cretenses de su época, en la que afirmaba que los hombres vestían a sus mujeres con ropas de varón.

PALABRAS CLAVE: José Brienio, Creta, mujer dominante, travestismo femenino, carnaval, guerra de los sexos, mundo al revés, batalla por los pantalones / calzones.

ABSTRACT: This article tries to elucidate the meaning, so far unexplained, of a critical sentence that appears in Joseph Bryennius' invective against the Cretans of his time, in which he affirmed that men dressed their wives in men's clothes.

KEY-WORDS: Joseph Bryennius, Crete, domineering wife, female cross-dressing, carnival, war of sexes, topsy-turvy world, quarrel for the trousers / breeches.

1. INTRODUCCIÓN

José Brienio fue enviado, en calidad de clérigo ortodoxo, en misión apostolar a la isla de Creta a finales del siglo XIV (c. 1385), donde permaneció hasta su regreso a Constantinopla, probablemente durante el reinado de Manuel II Paleólogo (1397-1425)¹. En la isla su obra fue muy estimada, aunque

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo Consolidado del Plan Andaluz de Investigación HUM426 (Universidad de Cádiz).

¹ Para su actividad en Creta, cf. IOANIDIS (1985): 74-77.

produjo malestar entre determinados sectores por la crítica feroz que había realizado a la vida disoluta de los ortodoxos del lugar, tanto hombres como mujeres (solteras, casadas y viudas) y sacerdotes. Su actividad crítica contra los clérigos ortodoxos de la isla llegó al Sínodo de Constantinopla, que intentó apartarlos de sus funciones. Pero estos amenazaron con pasarse a la Iglesia latina y acusaron a Brienio de inquisidor, denunciándolo ante las autoridades venecianas de la isla como contrario al régimen, por lo que fue encarcelado y expulsado de Creta.

En el amplísimo catálogo crítico² de las deficiencias ético-morales de los cretenses de su época que nos ofrece, José Brienio menciona una muy curiosa, cuyo significado aún no ha sido esclarecido: «los hombres cretenses visten a sus mujeres con ropas de varón» (στολαιῖς ἀνδρिकाῖς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας ἐνδύουσιν). Al respecto, Tomadakis (1947: 114) escribe: «Περίεργοι εἶναι καὶ αἱ εἰδήσεις περὶ γυναικῶν φερουσῶν ἀνδρικὰς στολὰς [...]: Ὅτι στολαιῖς ἀνδρिकाῖς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας ἐνδύουσιν»³. Y en la nota correspondiente a pie de página (n. 1) se pregunta si no se tratará de una referencia a la costumbre vigente durante los Carnavales («Κατὰ τὰς Ἀπόκρῳ»);). Previamente, Brienio recrimina a sus feligreses que duerman, tanto hombres como mujeres, completamente desnudos y sin el más mínimo pudor («Ὅτι γυμνοί, ὡς ἐγεννήθησαν, οὐ μόνον ἄνδρες, ἀλλὰ καὶ τὸ τῶν γυναικῶν φῦλον, καθεύδειν οὐκ ἐπαισχύνονται).

El estilo del capítulo que contiene las críticas de Brienio es fundamentalmente lacónico, lo que parece incitar a los estudiosos a ofrecer de ellos una exégesis asimismo breve, tal como indicaba Oeconomos (1930: 232):

«Pour se faire entendre [...] il lui suffisait de désigner par un seul mot, le mot propre, la chose qu'il visait. Le laconisme ne laisse pas d'embarrasser quelques fois la posterité qui eût fait son profit d'une explication même brève».

Al investigador actual, pues, le toca descifrar las distintas informaciones que se enumeran en el documento, dimensionándolas en su justa medida (p. 231).

Hasta el momento no se ha ofrecido una interpretación plausible al comentario crítico de Brienio contra esta supuesta actitud inmoral de los cre-

² El capítulo lleva por título «Τίνες αἰτίαι τῶν καθ' ἡμᾶς λυπηρῶν», donde Brienio relaciona los pecados del pueblo con la decadencia intelectual y moral del período de los Paleólogos, siguiendo las ideas milenaristas y escatológicas sobre el fin del Imperio (cf. ŠEVČENKO [1961]: 184 y *passim*). El estado moral de la sociedad bizantino-cretense a partir de la crítica de Brienio ha sido estudiado en parte por Oeconomos (1930), Tomadakis (1947): 80-126 y Ioanidis (1985): 30-52. Tomadakis (*ibid.* p. 81) dice expresamente: «Ἡ εποχὴ εἰς τὴν ὁποῖαν ζῆ εἶναι κρατικῆς παρακμῆς, κοινωνικῆς ἐξαθλιώσεως καὶ θητικῆς πτώσεως».

³ Cf. VÚLGARIS (1784): 120-121 y IOANIDIS (1991): 130.

tenses. Eso es lo que intentaremos nosotros en este trabajo, analizando brevemente el rol tradicional de la vestimenta en la diferenciación social de los sexos; la dicotomía mundo real / mundo posible en la Edad Media y la permisividad transgresora durante las fiestas; el tema del mundo al revés y la importancia que en él jugaba el papel de la mujer dominante y, finalmente, el motivo literario del travestismo femenino expresado en las canciones populares griegas modernas mediante la fórmula “se vistió de varón” (αντρικία εντύθη).

2. EL VALOR SOCIAL Y RELIGIOSO DE LA VESTIMENTA

La ropa viste nuestra identidad y, por así decirlo, cada identidad exige un vestido diferente. No solo a cada tipo social conviene, según las convenciones tradicionales, un hábito propio, sino también a cada sexo específico, y cada uno de esos hábitos refleja y encierra un modelo de conducta. Esta convención, que ayuda a la jerarquización social de los sexos en todas sus facetas, ha sido siempre refrendada por la Iglesia y la religión. La ley mosaica es clara en cuanto al cambio de hábito: «No llevará la mujer vestidos de hombre ni el hombre vestidos de mujer, porque el que tal hace es una abominación para Yaveh, tu Dios» (*Deut.* 22.5). Esta estricta prohibición convierte el travestismo femenino en un tabú social que ratifica la superioridad del hombre respecto del sexo opuesto, constriñendo a la mujer a un estereotipo de sujeción al hombre y otorgándole roles sociales pasivos⁴. Las distintas menciones a la ropa femenina en la Biblia dejan entrever la clara intención del hombre de ocultar, en sentido figurado, una peligrosa virilidad latente que hay que controlar para que no ponga en jaque a la masculinidad hegemónica (Pellegrin 1999: 4, y Haulotte 1966). El vestido, pues, es la prenda que ha situado a la mujer en su puesto en la sociedad⁵, manteniéndola al

⁴ «[...] L'interdit religieux de l'inversion des habillements sous-tend et soutient toutes les formes de la division sexuelle qu'elle soit celle des apparences, des rôles, des fonctions ou de fantasmés» (PELLEGRIN [1999]: 23). La idea de la masculinidad hegemónica planea sobre toda la estructura que rige el orden vestimentario y se encuentra claramente expresada en los escritos de los padres de la Iglesia. Cf. Cirilo de Alejandría (MIGNE PG 68, 1068C): ἡγεμονικώτατον δὲ τὸ ἄρσεν ἀεί, καὶ ἐν δευτέρῳ τάξει τὸ θῆλυ πανταχῆ («el hombre es siempre el más apto para el mando, y en segunda instancia la mujer en todo lugar»). Esta idea, aceptada como ley universal a partir de la interpretación sexista de ciertos pasajes bíblicos, articula la relación de subordinación de la mujer al hombre (TOPPING [1983]: 8 y 12).

⁵ Especialmente dentro del matrimonio, cf. Pablo, *Col.* 3,18: «Esposas, sed sumisas a vuestros maridos, como conviene en el Señor», pero también en sentido general, porque el hombre

margen de toda actividad que no sea la maternidad (Descamps 1979: 125). Toda transgresión en la vestimenta femenina, especialmente la que usurpa los signos externos masculinos, actúa contra la ley divina, las santas escrituras y la ley canónica. Mientras que a los hombres convienen los pantalones, como símbolo fálico y exponente de su libertad de movimientos en el espacio público, el hábito femenino, como la propia mujer, está abierto por abajo, dejándola simbólicamente desprotegida (p. 124), por lo que esta, además de prudencia y recato, necesita la protección-sujeción al varón⁶. Una pretendida igualdad en el vestir reivindicaría la igualdad social entre los sexos, algo insospechado en una sociedad como la medieval, perfectamente dicotomizada y compartimentada. La mujer que así actuaba se exponía al escarnio y la deshonra públicos, bien en sentido real (mediante agresión sexual o violación consumada) o en sentido simbólico y figurado (desnudamiento, rapado del cabello, etc)⁷.

3. LOS DOS MUNDOS DEL HOMBRE MEDIEVAL

Los hombres medievales participaban por igual de dos vidas: la oficial y la del carnaval, la una sagrada, seria y oficial y la otra profana, cómica y no oficial, «que coexisten sin fusionarse ni mezclarse» (Bajtín 1971: 90). Dividían el mundo en dos esferas: la de los hechos y la de la fantasía (Cox 1970), pero a sabiendas de que la segunda ha de ser regida por la primera, sobre la que impera la razón. La transgresión permitida circunstancialmente nos permite expresar ansiedades reprimidas, pero siempre en el espacio y el tiempo acotados para ello: es el tiempo ritualizado de la fantasía social (p. 87). En ese paréntesis de permisividad, las contradicciones sociales toman cuerpo y cumplen su función catártica, mostrándonos otra realidad “posible

«es imagen y gloria de Dios. La mujer, en cambio, es gloria del varón» (Pablo, *1Cor.* 11.7). Por ello, dice Pablo, la mujer debe llevar el velo como signo externo de sumisión al hombre (*ibid.* 11.10).

⁶ Toda la vestimenta femenina tradicional es un signo de represión sexual y de subordinación social al varón dominante. El sistema relativamente “fijo” de la vestimenta masculina, por su parte, es un signo exterior y visible de su estrictez y de su adherencia al código social que beneficia su posición hegemónica (aunque, al mismo tiempo, a través de sus atributos fálicos –como los pantalones–, simboliza los rasgos fundamentales de su naturaleza sexual) (FLÜGEL [1964]: 145).

⁷ Esta tradición puede hallarse incluso en las canciones populares griegas que siguen el tratamiento euromediterráneo del tema (cf. GONZÁLEZ RINCÓN [2008], ROMEOS [1953] y SAUNIER [1989]) y también en otras de distinta procedencia. Cf. *infra*.

ficticia”. Pero cuando estas transgresiones se convierten en pretensiones en el espacio y el tiempo reales, es decir, en el mundo ordenado y sacralizado según convenciones sociales sancionadas por la religión, son consideradas espurias y catalogadas como locura o delito, puesto que conllevan el fin del orden establecido y refrendado por las leyes sociales y religiosas (lo absurdo lo señala como único “posible real”)⁸. Uno de los elementos indispensables del carnaval era el disfraz, la renovación de la ropa y de la personalidad social, permitiéndose que el hombre se vistiera de mujer y la mujer de hombre. Otro elemento igualmente importante era la permuta de las jerarquías. La lógica de las cosas “al revés” y “contradictorias” y de otros procedimientos utilizados para la carnavalización del mundo, incitan, a su vez, a la comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes (Bajtín 1971: 16 y *passim*). Esta rica tradición popular conseguía representar mediante un solo símbolo toda una visión de la realidad, consiguiendo una efímera igualación entre desiguales cuya carga subversiva servía como válvula de escape a tensiones que podían ser peligrosas para el orden imperante. Las imágenes de lo realmente imposible funcionarían como un mecanismo de enmascaramiento de deseos peligrosos, vengativos o anárquicos, reprimidos o inconscientes. Así, vendrían a representar la parte pública de la réplica de los dominados (la contracultura) al discurso dominante de la jerarquía y la deferencia. Sin embargo, paradójicamente, el efecto acumulativo de estas imágenes de inversión contribuiría a descartar simbólicamente cualquier cambio radical en la jerarquía social, refrendando el orden existente (Scott 2000: 198-204; Kunzle 1978: 82, 89 y *passim*).

4. LA GUERRA DE LOS SEXOS

El tema de la guerra de los sexos ha sido profusamente tratado por la literatura y las artes desde antiguo, haciendo uso de un amplio abanico de motivos cómicos, burlescos, paródicos y satíricos que encontramos hasta bien entrado el siglo XIX (cf. Flaubert 1911 y Beaumont-Maillet 1984). Dos de sus facetas fueron muy conocidas a lo largo de la Edad Media y plasmadas de diferentes modos a lo largo del tiempo: la de la “disputa por los pantalones”

⁸ Un burgués de París del siglo XV (1446), retomando las profecías de cierto clérigo, afirmaba que el Anticristo «sera né de par le diable, en temps de toutes guerres» y que «tous jeunes gens seront deguisés d'habit, tant femmes que hommes, tant par orgueil comme par luxure» (p. 431, *apud* PELLEGRIN [1999]: 26).

y la del “mundo al revés”, motivos muy fructíferos del imaginario tradicional sobre la polarización de los sexos.

4.1. La “disputa por los pantalones”

Desde la alta Edad Media, hombre y mujer aparecen representados con atavíos muy distintos y propios de su diferenciación de sexo. Como atributos propiamente masculinos, se encuentran los calzones o pantalones y las armas, simbolizando su lugar preeminente en la sociedad. A la mujer (incluso bajo la forma de Eva) se la dibuja, aparte de con su vestimenta propia, con los atributos considerados femeninos por excelencia (los *arma mulieris*) y de sumisión simbólica al varón: el huso, la rueca o el telar⁹. Esta forma de reconocimiento de la hegemonía masculina dentro de la jerarquía social se mantendrá hasta bien entrado el Renacimiento, y la hallamos en numerosas ocasiones en los márgenes de los manuscritos iluminados.

En estas mismas ilustraciones encontramos la parodia y la burla del paradigma de hombre dominado por su esposa en la figura de Aristóteles cabalgado por Filis, su amante, basada en la conocida historia que circulaba en la época¹⁰. Asimismo, la del caballero en armadura que trabaja con la rueca mientras su mujer maneja el huso, o a la inversa¹¹, o la del hombre que hace uso de la rueca para ahuyentar a algún animal doméstico¹². En este mismo sentido habrían de ser interpretadas las ilustraciones satíricas que dibujan a caballeros vestidos de armadura atacados y/o vencidos por una mujer a caballo que, en lugar de lanza, esgrime la rueca y el huso (figs. 1 y 2). Incluso hallamos una ilustración de fuerte fondo simbólico en la que un hombre (¿el marido?) intenta hacer bajar por la fuerza de un hacha a una mujer que se ha encaramado en lo alto de un artefacto elevador, rompiendo el dispositivo que la mantiene en alto, poniendo de manifiesto tanto la distorsión de los valores simbólicos (y sociales) de lo alto y lo bajo (Bajtín 1971: 361-362) como

⁹ Clemente de Alejandría (MIGNE PG 8, 581A-B) excluía a la mujer de labores intelectuales, considerándola más apta para la rueca y el huso, en función de sus limitadas capacidades (TOPPING [1983]: 9). Para la representación de las mujeres en los *marginalia* de los manuscritos medievales y sus diferentes implicaciones, cf. VERDIER (1975), especialmente pp. 123, 129-134, 130, 134 y 136.

¹⁰ Cf. RANDALL (1966): CXV, 554 y 555. Esta historia se utilizaba como ejemplificación de todas las historias de otros grandes hombres que fueron llevados a la perdición por causa de una mujer, como Adán, Sansón, Salomón, San Juan Bautista e incluso Virgilio (GUTIÉRREZ BAÑOS [1997]: 158).

¹¹ Cf. RANDALL (1966): CLVII, 734 y 735.

¹² Cf. RANDALL (1966): LXXI, 341.

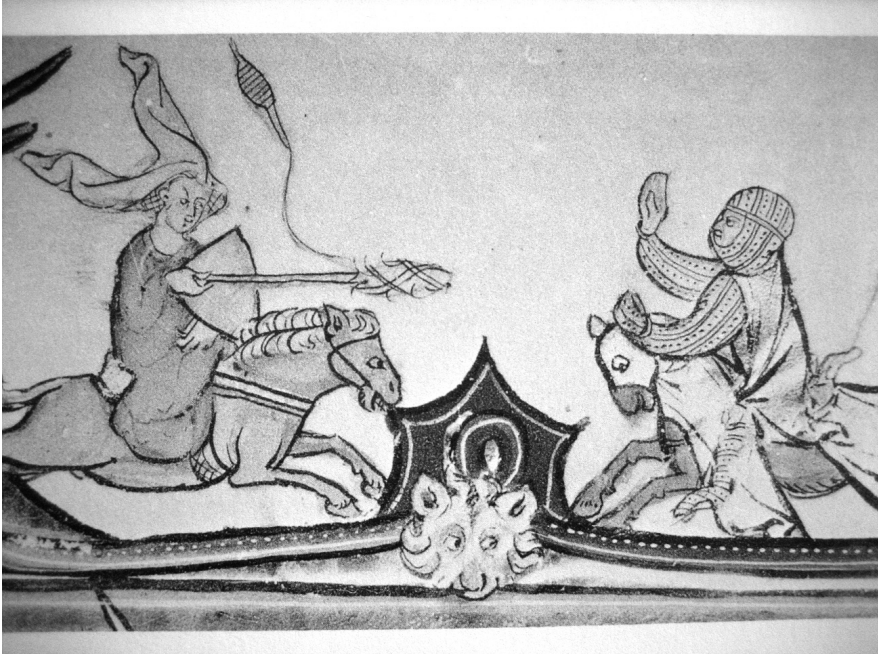


FIGURA 1. Caballero atacado por una mujer. New Haven, Yale University Library, Lancelot del Lac f. 226 (s. XIII) (Randall CXLIX).

la necesidad de restaurar su sentido original, en el que la mujer ocupa el lugar de sumisión¹³ (fig. 3).

Pero los que interesan especialmente a nuestro propósito son los que tratan el conocido motivo popular de la “disputa por los pantalones / calzones” como muestra del eterno conflicto entre los sexos en la batalla por la domi-

¹³ Ya Randall (1966: CLVI, 731) se preguntaba, muy acertadamente, si en esta ilustración no se trataría de la parodia de las pretensiones de una virago. Verdier (1975: 136) pone en relación esta imagen con la de la rueda de la Fortuna, considerando que la mujer paródicamente coronada con un carrete de costura hace las veces de reina destronada que deja caer su huso a modo de cetro. Aunque no sucede así en todos los casos, muchas de las imágenes marginales podrían ser consideradas como *exempla* negativos representando los pecados del mundo, criticando y satirizando determinadas actitudes (CAMILLE [1997]: 159, n. 151).



FIGURA 2. Caballero atacado por una mujer. London, British Museum, Yates Thomson Ms. 8 f. 224 (s. XIV) (Randall CXLIX 709).



FIGURA 3. Mujer con huso y rocadera sobre artefacto elevador. Belvoir Castle, Duke of Rutland Collection, Rutland Psalter f. 86 (Randall CLVI 731).



FIGURA 4. Disputa por los pantalones. Nueva York, William S. Glazier Collection, Ms. 24 f. 30v (s. XIV) (Randall CXXI 576).

nación y como ejemplo de la inversión de los roles de sexo¹⁴. En estas ilustraciones aparecen el marido y la mujer peleándose por llevar los pantalones, prenda masculina por antonomasia, exponente de la dominación del varón sobre la hembra y símbolo de la autoridad doméstica (fig. 4). En alguna de ellas, incluso, la mujer ha logrado arrebatárselos al marido y está a punto de ponérselos, mientras que el marido, desnudo y con la cabeza velada, ha tomado, para su escarnio, los símbolos femeninos conocidos: la rueca y el huso (fig. 5)¹⁵. La exposición impúdica de los grandes genitales del hombre en esta última ilustración parece obedecer a la crítica implícita a los peligros de la excesiva lujuria, que conduce al varón a entregarse en manos de la mujer (Gutiérrez Baños 1997: 159). Estos ejemplos del *ridiculum* en los *marginalia* encuentran su razón de ser como modelos de *persuasio*. Se trata, en definitiva, de la utilización de lo cómico al servicio de la Iglesia y su mensaje teológico, reflejado en lo social (Müller 1995: 28 y 30).

Este motivo perduró en el tiempo por sus implicaciones cómicas tanto en la literatura como en la iconografía (Bureau 1995: 111-113). En el s. XVI, el grabador flamenco Hieronymus Cock (1510-1570), en su obra *Overhand (Tener el control: Batalla por los pantalones)*, satiriza a las mujeres dominantes y a los maridos calzonzos¹⁶. Bajo el grabado, unos versos explican la imagen: «Donde la mujer tiene el control y lleva los pantalones, Juan¹⁷ el Hombre vive de acuerdo con los dictados de la falda» (Gibson 1978: 677). Una inscripción en latín en la parte superior del grabado asevera que la mujer ansía la dominación y que cuando esta lleva los pantalones enciende la chispa del conflicto en la familia. Uno de los hombres en la imagen entrega sus pantalones a su mujer, un gesto que tradicionalmente expresa la sumisión del hombre (p. 678). Este mismo tema, convertido en proverbio, fue ilustrado por Peter Brueghel el Viejo (1525-1569) con el lema: «Cuando la mujer lleva los pantalones y tiene el control, entonces Juan debe siempre

¹⁴ Este motivo de la disputa por los pantalones o de la mujer que lleva pantalones forma parte, asimismo, del motivo más amplio del mundo al revés como modelo de la inversión del orden sexual y familiar (cf. *infra*).

¹⁵ En la época clásica encontramos, asimismo, la historia de Hércules y Ónfale, reina de Lidia, que subyugó al héroe apropiándose de su maza y su piel de león y entregándole, a cambio, una rueca, a la vez que lo insertaba en su séquito femenino a su servicio.

¹⁶ Este grabado (Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam) está basado en un diálogo entre los defensores y los detractores de las mujeres escrito por Matthijs de Castelein que lleva por título «Refereinen van Overhand», en su libro *Const van Rhetoriken* (Ghent 1555).

¹⁷ El nombre propio Jan / John (Juan) es utilizado popularmente para referirse a los genitales masculinos.



FIGURA 5. Libro de las horas, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 25-3 f. 48r (s. XV).

bailar al son de sus órdenes» (Blum 1918: 238 y Randall 1958: 275). La imagen del marido calzonazos con rueca y huso como muestra de su sumisión se encuentra asimismo en un grabado de Israhel van Meckenem (Gibson 1978: 678, n. 27) y otros ejemplos del motivo de la lucha por los pantalones pueden encontrarse en un grabado de Cornelius Massys (1550), así como en algunas obras literarias de este periodo. Se nos conservan igualmente grabados del siglo XVIII sobre este mismo tema cómico que incita a la racionalidad (masculina) del mantenimiento del orden establecido con las mismas imágenes, en los que aparecen hombre y mujer disputándose los pantalones, blandiendo cada uno sus armas: él, la maza (símbolo fálico), y ella, la rueca (fig. 6).



FIGURA 6. Disputa por los pantalones. Francia (s. XVIII).

plir con su cometido dominante. En caso contrario, es socialmente ridiculizado y desvalorizado, pudiendo llegar, en última instancia, a perder su estatus de “hombre”. Por ello, el varón se ve asimismo obligado a actualizar continuamente los contenidos del estereotipo hegemónico.

4.2. El motivo del “mundo al revés”

En la concepción cristiana, el mundo ha sido creado por Dios en orden y armonía, y su inversión únicamente puede ser resultado del pecado y de las fuerzas del mal (Gutiérrez Baños 1997: 146). El motivo de la inversión de

Todos estos ejemplos vienen a reflejar las tensiones que genera el modelo hegemónico masculino en su intento de dominar a las mujeres. En tanto que grupo social dominante, el hombre genera ideologías y acciones para mantener su supremacía sobre aquellas, y estas, a su vez, elaboran estrategias para renegociar su situación como grupo subalterno. En la sociedad patriarcal, el discurso masculino, sólidamente anclado en el imaginario popular –ya que la sociedad popular tiende a reconocerse en la sociedad hegemónica– intenta mantener la posición de privilegio del hombre mediante advertencias o prohibiciones que constriñan a las mujeres a permanecer en el lugar para ellas establecido (Berger-Luckmann 1986). La sociedad patriarcal dispone, asimismo, de instrumentos para obligar al hombre a cumplir



FIGURA 7. Pliego francés (s. XIX).

las jerarquías fuera del momento carnavalesco suponía una subversión de estereotipos considerados sagrados e inviolables, incluyendo los que atañían a las diferencias de sexo. Uno de los motivos más perdurables que parte de la permisividad desacralizadora del carnaval es el del “mundo al revés”¹⁸, en el que el cazador es cazado por la liebre, el zorro asado por la gallina, el hombre es herrado por el caballo, la mujer ordeñada por la vaca y otras muchas inversiones semejantes. Estas contradicciones ilógicas aparecen desde muy temprano en las ilustraciones marginales de los manuscritos medievales¹⁹. El clímax de la inversión del rol de sexo en estos *marginalia* se al-

¹⁸ Se trata de un motivo conocido en toda Europa con distintos nombres: «The topsyturvy World / The world turned upside down» en inglés; «Le monde renversé» en francés; «Die verkehrte Welt» en alemán y «Il mondo alla rovescia» en italiano. Para un estudio sobre este motivo en la Grecia clásica, cf. el libro de Kenner (1970).

¹⁹ Cf. RANDALL (1966): XX, 93; LXIII, 302; LXVIII, 328 y LXXIV, 356.



FIGURA 8. Pliego francés (s. XIX).

canza en los *Smithfield Decretals* de Gregorio IX, ff. 137-148 (Museo Británico), donde el hombre aparece acarreado agua, lavando los platos, haciendo la colada, moliendo el trigo, cociendo el pan e incluso hilando, siendo golpeado por su mujer tras la realización de cada tarea (Randall 1966: CLVII, 734, 735; Verdier 1975: 134; Davis 1978: 168). Pero el motivo fue ampliamente utilizado hasta bien entrado el siglo XIX, como lo demuestran distintas viñetas y pliegos populares publicados hasta esa época (Kunzle 1978; Davis 1978: 163). En algunas de ellas, de origen francés, encontramos claramente expresada la inversión de los roles de sexo con ilustraciones que llevan por título «Les hommes font la cuisine et les femmes boivent à leur santé» («Los hombres cocinan mientras las mujeres beben a su salud»), «La femme monte la garde, et le mari fait la provision du ménage» («La mujer monta guardia y el marido va a hacer los recados») (fig. 7), o bien «La femme a le mousquet, la quenouille l'époux, et berce pour surcroix l'enfant sur ses genoux» («La mujer lleva el mosquete, el marido la ruca, y mece al bebé que

crece sobre sus rodillas») (fig. 8)²⁰. Lejos de tratarse de reivindicaciones cósmicas o sociales, los artistas populares plasman la realidad invertida del “otro mundo posible”, con intención, sin embargo, de corroborar la lógica del mundo real existente (Davis 1978: 153-154)²¹.

5. LA FÓRMULA “ANTPIKIA ENTYΘH” EN EL CONTEXTO POPULAR GRIEGO MODERNO

En las canciones populares griegas modernas, especialmente en los *mi-royloyia* o trenos fúnebres y en las canciones sobre Jaros (la Muerte), el hombre se desprende de sus armas y sus ropas militares²² antes de entrar en el Hades, y la mujer de sus trajes y sus joyas, ofreciendo una clara dicotomía del valor representativo que la indumentaria supone para ambos sexos. Desprenderse de las vestiduras posee, pues, el valor simbólico primario de la pérdida de la identidad personal y de sexo²³, así como del poder y autori-

²⁰ En esta última ilustración, la mujer lleva, además, la espada al cinto, símbolo fálico netamente masculino.

²¹ Las tensiones marido / mujer en el seno familiar parecen utilizarse para simbolizar la relación de la clase subordinada a sus superiores. La sumisión de la mujer al marido era vista como modelo de la sumisión de ambos a Dios, mientras que la preponderancia de la mujer simbolizaba el caos. Sin embargo, la imagen de la mujer “desordenada” podía también servir como imagen polivalente susceptible de ampliar las opciones comportamentales de la mujer dentro y fuera del matrimonio, así como de sancionar la desobediencia política tanto para hombres como para mujeres en una sociedad que permitía a las clases subordinadas poco margen para la protesta. Así, el modelo de inversión podía ayudar a renovar viejas estructuras (Davis [1978]: 150-151, 154, 157, 172 y 183).

²² Los ropajes y el utillaje militares poseen un grado desacostumbrado de simbolismo fálico (FLÜGE [1964]: 23-43 y 133-134). En el hombre, la castración está simbolizada en el acto de quitarse prendas, mientras que la posesión o la exhibición de las prendas correspondientes sirve como una reafirmación contra los temores de castración, en virtud de su simbolismo fálico. Desprenderse, pues, del yelmo y de la espada constituye un doloroso signo de castración (*ibid.* p. 134, n. 3).

²³ Tanto en la realidad social como en el imaginario, el hecho de vestirse, de desvestirse, de cambiar de vestimenta, de modificarla o de entregarla viene a ilustrar transformaciones de la persona, de su valor, de su ser espiritual (SCHMITT [1994]: 230). Platón (*Grg.* 523b7) cuenta cómo Plutón se había quejado de fallos injustos en los juicios de las almas por causa de su vestimenta cuando acudían al tribunal del Hades. Por ello, Zeus ordenó que todos fueran juzgados completamente desnudos, para garantizar la justicia plena, ya que la desnudez del cuerpo suponía asimismo la desnudez del alma. El vestido, pues, oculta la “última verdad” de la persona y, en la concepción popular griega moderna presente en las canciones populares, sigue ligado al individuo incluso después de la muerte, por lo que ni la ropa ni las armas del difunto pueden ser vendidos ni usados por nadie más, sino que han de ser guardados o destruidos (cf. APOSTOLAKIS [1929]: 12-18).

dad de que ellas nos invisten. En ocasiones, despojarse temporalmente de la espada, la loriga o el cinto, en estas composiciones populares, indica una cesación voluntaria de la actividad simbólica impuesta por dichas armas; una relajación del rol con que ellas invisten al varón.

Sin embargo, existen otras canciones en las que el motivo del travestismo femenino y su intención de emulación del hombre es expresado mediante la fórmula popular estereotipada “αντρίκια εντύθη” (“se vistió de hombre” / “se puso ropas de hombre”) (González Rincón 2008: 33-42). En estas composiciones, que llevan por título *H κλεφτοπούλα* (“La joven guerrera”) o *H ανδρειωμένη λωγερή* (“La muchacha valiente”), la joven andrógina usurpa los signos externos de la vestimenta masculina (generalmente el uniforme militar y las armas) y, a su vez, el espacio público, tradicionalmente reservado al varón. Este comportamiento anómalo y subversivo del orden social, considerado como la metonimia corporal del desorden por excelencia, obliga al hombre a restaurar el orden que lo hace dueño del espacio exterior (no doméstico) mediante el sometimiento sexual real (violación, agresión sexual) o simbólico (desnudamiento, matrimonio obligado) de la mujer transgresora, reinstaurando el orden patriarcal, el rol masculino hegemónico y el equilibrio entre los sexos²⁴. Esta misma fórmula la hallamos, incluso, en otras canciones del siglo XIX expresando la misma subversión, pero como metáfora absoluta de la transgresión femenina del orden social y su intento de escapar al sometimiento que el varón le impone y de medirse con él en un acto reivindicativo de su propia libertad²⁵.

6. LA DESNUDEZ

Sobre la mención de Brienio a la desnudez nos limitaremos a hacer una reflexión que, a nuestro juicio, se halla en el fondo de su crítica cuando menciona que ambos sexos, hombres y mujeres, duermen desnudos sin ninguna

²⁴ Este particular lo hemos tratado pormenorizadamente en un artículo reciente (GONZÁLEZ RINCÓN [2008], con amplia bibliografía), donde lo ponemos en relación con algunos motivos que aparecen en distintas canciones *rebétikas* de los años '30. Para otras consideraciones sobre este tipo de composiciones populares, cf. ROMEOS (1953), CONSTANTINIDES (1983) y SAUNIER (1989).

²⁵ Cf. como ejemplos Academia (1962), 4 A (αντρίκια ντύθη), Politis (1914), 72 (αντρίκια ντύθη κι άλλαξε), KEEL 2754, 434 (εντύθη αντρικά) y KEEL 1148, 456, v. 2 (φόρεσε αντρίκια φορεσιά). También encontramos el mismo motivo referido a usurpación de las ropas y utillaje militares, masculinos por excelencia: cf. PASSOW (1860): 176, ARAVANDINÓS (1880): 123, ZAMBELIOS (1852): 110 (στα κλέφτικα ντυμένη), JEANNARAKI (1876): 126 (να σφιχτοζώνετ' άρματα και να φορεί λουρίσκο) y ACADEMIA (1962): 6, Γ' (ζωνούτον τα σπαθιά κι αντεβάστη λωρίκια).

vergüenza (οὐκ ἐπαισχύνονται). Más allá de la preocupación por la subversión de los límites que el pudor impone, especialmente al sexo femenino, vemos en esta crítica un reflejo más de la inconveniencia de igualación entre ambos sexos mediante la “indiferenciación” primigenia de los cuerpos desnudos, es decir, sin marcas formales externas que distingan y delimiten su rol²⁶. La imagen de hombres y mujeres desnudos sobre el mismo lecho supone, arquetípicamente, una regresión al origen precultural y presocial del individuo, fuera del orden civilizador establecido y refrendado por la vestimenta como signo metafórico externo de dicho orden. Se trataría, en definitiva, de una insistencia de Brienio en la necesidad de jerarquización de rangos entre los sexos como imposición socio-religiosa, y que complementaría su previa mención a la dejación voluntaria de los deberes hegemónicos del varón en beneficio de la mujer.

7. CONCLUSIONES

El vestido “inviste” al individuo de la cualidad social consensuada que simboliza y representa, y la sociedad androcéntrica de la baja Edad Media era muy sensible al desplazamiento y al desorden. El travestismo femenino como inversión ideológica de la realidad no es tolerado en las sociedades patriarcales fuera del tiempo ficticio en el que el mundo paralelo es posible, es decir, el carnaval²⁷. Brienio, pues, basándose en la tradición social, religiosa e incluso literaria conocida y extendida en su época, estaría expresando una crítica al permisivo papel que representaban las mujeres (¿especialmente las nobles?) entre los ortodoxos de la Creta veneciana de finales del siglo XIV, y quizá bizantinos por extensión. La expresión crítica *στολαῖς ἀνδρिकाῖς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας ἐνδύουσιν* sería una escueta pero comprensible alusión al motivo de “la lucha o disputa por los pantalones” dentro del matrimonio (utilizando el subyacente procedimiento folclórico de la “jerarquía invertida” y del “mundo al revés” conocido por sus coetáneos) y a que los hombres cre-

²⁶ La expresión de Brienio οὐ μόνον ἄνδρες, ἀλλὰ καὶ τὸ τῶν γυναικῶν φύλον («no solo los hombres, sino también el sexo femenino») nos remite al hecho de que los límites de permisividad que impone el pudor no son los mismos para el varón que para la hembra, siendo para aquel mucho más laxos.

²⁷ La pregunta que se hacía Tomadakis (cf. *supra*) sobre si Brienio se refería a las costumbres de las mujeres cretenses de disfrazarse de hombre durante el carnaval no iría desencaminada, pero es absolutamente insuficiente para el esclarecimiento del sentido último de la crítica de Brienio.

tenses habían perdido el lugar hegemónico que correspondía al sexo dominante dentro (¿y fuera?) de sus propias familias. Ello, por lo que parece, de una forma voluntaria o, al menos, sin dar la batalla como se esperaba de su sexo, por lo que Brienio habría acuñado la expresión conscientemente de forma activa (ἐνδύουσιν), lo cual acrecentaría la dimensión del pecado que critica, ya que se esperaría otra que pusiera de manifiesto el interés de la propia mujer por ganar poder en su entorno, tal como sucede en las canciones populares donde la doncella guerrera usurpa el rol masculino por voluntad propia, y que recoge la expresión estereotipada «αντρίκια εντύθη». En el caso de los cretenses, sin embargo, son los propios maridos los que, irónicamente, parecen haber “entregado” los pantalones a sus esposas, vistiéndolas de forma simbólica con ellos, lo que equivale a decir que han cedido voluntariamente su lugar preeminente, su rol masculino y hegemónico a favor de sus mujeres dominantes. El laconismo de la expresión de Brienio no ocultaba a sus feligreses el significado profundo del verbo en forma activa, que invertía la fórmula popular tradicional antes mencionada, y que la ponía en relación con los motivos artístico-literarios de la “disputa por los pantalones” y del “mundo al revés” que estos estaban acostumbrados a vivir en la época del carnaval, del otro mundo posible ficticio y que eran utilizados como expresiones casi proverbiales en la lengua diaria²⁸.

Sin embargo, este comentario crítico de Brienio no debería, probablemente, ser interpretado en un sentido literal absoluto, es decir, como un reflejo de una situación social real. Más bien habría que entenderlo como una advertencia dentro del discurso coercitivo de “racionalidad masculina” que compele a mantener sin desviaciones el orden social hegemónico del hombre²⁹. Cuando el hombre deja de ser hombre, se abre la puerta al caos social y las mujeres usurpan el espacio masculino. Si ello sucede, y la mujer se arroga el rol sexual que no le corresponde, las críticas sociales recaen sobre

²⁸ Estas expresiones han perdurado en el tiempo y “llevar los pantalones”, aplicado a una mujer, conserva aún, en distintas lenguas europeas, el significado de “mandar” o “llevar el control” en el hogar. Adaptando el juego de inversión que realiza Brienio, podríamos traducirlo como que «los maridos visten (voluntariamente) a sus mujeres con (sus) pantalones», como último signo de falta de hombría y de autoridad doméstica.

²⁹ Este tipo de admoniciones se encuentran asimismo en la literatura coetánea de Brienio. Cf., por ej., el *Corbacho* de G. Boccaccio (c. 1365) : «Dovevanti ancora gli studi tuoi dimostrare chi tu medesimo sii, [...] e ricordarti e dichiararti che tu se' uomo fatto alla imagine e alla similitudine di Dio, animale perfetto, e nato a signoreggiare, e non ad esser signoreggiato» (Ricci [1977]: 41); («Debían también tus estudios mostrarte quién eres, [...] y recordarte y esclarecerte que eres un hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, animal perfecto, y nacido para gobernar y no para ser gobernado») (GÓMEZ BEDATE [1989]: 217).

el marido, quien, viendo su honor en entredicho, encuentra el modo de refrenar a la hembra transgresora (Davis 1978: 170; González Rincón 2008: 30). Dichas admoniciones se encuentran actualizadas a lo largo de la historia de las sociedades patriarcales de distintas formas, especialmente a nivel popular, como reflejo de la inquietud masculina por la pérdida de estatus, y pueden rastrearse en Grecia hasta la instauración definitiva del modelo de sociedad industrializada en la primera mitad del siglo XX (p. 38). En este caso, Brienio estaría únicamente apelando al imaginario popular masculino como medio de afianzamiento del orden social teológicamente sancionado³⁰, conminando al hombre a cumplir con sus deberes sociales mediante el recurso del *ridiculum* como el mejor modo de conseguir la *persuasio*.

Manuel GONZÁLEZ RINCÓN

Paseo de Europa 6, 5º-2
 41012 SEVILLA (España)
 mar_egeo@yahoo.es

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA (1962) = Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (εκλογή)*, Α', Αθήνα: Λαογραφικό Αρχείο.
- APOSTOLAKIS, G. (1929), *Τα δημοτικά μας τραγούδια. Α'.* Οι συλλογές, Αθήνα: Κοντομάρης.
- ARAVANDINÓS, P. (1880), *Ηπειρώτικα τραγούδια*, Αθήνα: Πεερρή.
- BAJTÍN, M. (1971), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, trad. esp., Barcelona: Barral.
- BEAUMONT-MAILLET, L. (1984), *La guerre des sexes (XVe-XIXe siècles). Les albums du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, Paris: Albin Michel.
- BERGER, P.-LUCKMANN, Th. (1986), *La construcción social de la realidad*, trad. esp., Buenos Aires: Amorrortu-Murguía.
- BLUM, A. (1918), *L'estampe satirique en France*, Paris: M. Giard & E. Brière.

³⁰ Tal como mencionamos (cf. *supra*, n. 21), garantizando el orden social doméstico se consolidaban, por ende, la jerarquía institucional y el poder político.

- BUREAU, P. (1995), «La “dispute pour le culotte”: variations littéraires et iconographiques d'un theme profane (XIIIe-XVIe siècle)», *Médiévales* 29, 105-129.
- CAMILLE, M. (1997), *Images dans les marges*, trad. franc., Paris: Gallimard.
- CARO BAROJA, J. (1965), *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid: Taurus.
- CHARTIER, R. (1988), «The World Turned Upside-Down», en: R. CHARTIER (ED.), *Cultural History. Between Practices and Representations*, Oxford: Blackwell, pp. 115-26.
- COCHIARA, G. (1981), *Il mondo alla rovescia*, Torino: Universale Scientifica Boringhieri.
- CONSTANTINIDES, E. (1983), «Andriomeni: The Female Warrior in Greek Folk Songs», *Journal of Modern Greek Studies* 1.1, 63-72.
- COX, H. (1972), *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, trad. esp., Madrid: Taurus.
- DAVIS, N. Z. (1978), «Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe», en: B. A. BABCOCK (ED.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society (Papers of the Symposium “Forms of Symbolic Inversion”, Toronto, 1972)*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 147-190.
- DESCAMPS, M.-A. (1979), *Psychosociologie de la mode*, Paris: Presses Universitaires de France.
- FLAUBERT, L.-P. (1911), *La femme et le costume masculin*, Lille: Lefèbvre.
- FLÜGEL, J. C. (1964), *Psicología del vestido*, trad. esp., Buenos Aires: Paidós.
- GIBSON, W. S. (1978), «Some Flamish Popular Prints from Hieronymus Cock and His Contemporaries», *The Art Review* 60.4, 673-81.
- GÓMEZ BEDATE, P. (1989), Boccaccio, *La elegía de doña Fiameta. Corbacho*, int., trad. y notas de P. Gómez Bedate, Barcelona: Planeta.
- GONZÁLEZ RINCÓN, M. (2008), «El modelo de mujer andrógina en la música *rebétika* de los años '30 y la restitución simbólica del espacio masculino en el imaginario popular griego», *Estudios Neogriegos* 9, 17-56.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (1997), «La figuración marginal en la baja Edad Media: temas del “mundo al revés” en la miniatura del s. XV», *Archivo Español de Arte* 70, 143-62.
- HAULOTTE, E. (1966), *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris: Aubier.
- HEERS, J. (2007), *Fêtes des fous et carnivals*, Paris: Hachette.
- IOANIDIS, J. (1985), *Ο Ιωσήφ Βρνεένιος. Βίος, έργο, διδασκαλία*, Αθήνα: Συμμετρία.
- (1991), *Ιωσήφ Μοναχού του Βρνεένιου τα παραλειπόμενα*, Γ', Θεσσαλονίκη: Ρηγοπούλου.

- JEANNARAKI, A. (1876), *Άσματα κρητικά*, Leipzig: Brockhaus.
- KENNER, H. (1970), *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike*, Klagenfurt: Geschichtsverein für Kärnten – R. Habelt.
- KUNZLE, D. (1978), «World Upside Down: the Iconography of a European Broad-sheet Type», en: B. A. BABCOCK (ED.), *The Reversible World: Symbolism Inversion in Art and Society*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 39-94.
- LAFOND, J.-REDONDO, A. (EDS.) (1977), *L' image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIIe (Colloque International de Tours, 17-19 novembre 1977)*, Paris: J. Vrin.
- LEVER, M. (1980), *Le monde à l'envers*, Paris: Hachette-Massin.
- MIGNE, J. P. (ED.), *PG (1857-66), Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, Paris.
- MÜLLER, M. (1995), «Fonctions du profane et du "ridiculum" dans l'enluminure médiévale», *Histoire de l'Art* 29/30 (CNRS), 23-30.
- OECONOMOS, L. (1930), «L'état intellectuel et moral des Byzantins vers le milieu du XIV siècle d'après une page de Joseph Bryennius», *Mélanges Charles Diehl*, I, Paris: Librairie Ernest Leroux, pp. 225-233.
- PASSOW, A. (1860), *Popularia carmina Graeciae recentioris*, Lipsiae: Teubner.
- PELLEGRIN, N. (1999), «Le genre et l'habit. Figures du travestissement féminin sous l'Ancien Régime», en: *Femmes travesties. Un "mauvais" genre (Clio 10)*, pp. 21-54.
- POLITIS, N. (1914=1978), *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Βαγιονάκη.
- RANDALL, L. M. C. (1966), *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, L.A.: University of California Press.
- RANDALL, R. H. (1958), «Frog in the Middle», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 16, 269-275.
- RICCI, P. (1977), Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, a cura de P. Ricci, Torino: Einaudi.
- ROMEOS, K. (1953), «Το τραγούδι της αντρωμένης λυγερής», *Προσφορά εις Στίλπωνα Π. Κυριακίδη*, Θεσσαλονίκη, pp. 581-595.
- SAUNIER, G. (1989), «La fille guerrière et la trahison du saint», *Metis* 4.1, 61-85.
- SCHMIDT, G. (1984), «Behrender und befreiender Humor: ein Versuch über die Funktionen des Komischen in der bildenden Kunst des Mittelalters», *Maske und Kothurn* 30, 9-39.
- SCHMITT, J.-C. (1994), *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris: Gallimard.

- SCOTT, J. C. (2000), *Los dominados y el arte de la Resistencia: discursos ocultos*, trad. esp., México: Era.
- ŠEVČENKO, I. (1961), «The Decline of Byzantium through the Eyes of its Intellectuals», *Dumbarton Oaks Papers* 15, 167-186.
- THOMSON, E. M. (1896), *The Grotesque and the Humorous in the Illuminations of the Middle Ages*, London.
- TOMADAKIS, N. (1947), *Ο Ιωσήφ Βρυνένιος και η Κρήτη κατά το 1400*, Αθήνα: Βαγιονάκης.
- TOPPING, E. (1983), «Patriarchal Prejudice and Pride in Greek Christianity. Some Notes on Origins», *Journal of Modern Greek Studies* 1.1, 7-17.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994), *Historia técnica y moral del vestido*, trad. esp., Madrid: Alianza Editorial, vol. III, 149-181.
- TRISTAN, F. (1980), *Le monde à l'envers*, Paris: Hachette-Massin.
- VERDIER, Ph. (1975), «Women in the Marginalia of Manuscripts and Related Works», en: R. T. MOREWEDGE (ED.), *The Role of Women in the Middle Ages (Papers of the 6th Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies at the State University of New York, Binghamton, 1972)*, Albany: State University of New York Press, pp. 121-160.
- VÚLGARIS, E. (1784), *Ιωσήφ μοναχού του Βρυνένιου τα παραλειπόμενα*, Γ', Lipsiae: Breitkopf.
- ZAMBELIOS, S. (1852), *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος, εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού*, Κέρκυρα: Ερμής.

ARCHIVOS INÉDITOS

KEEL = ΚΕΕΛ, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (Αθήνα) [Centro para el Estudio del Folklore Griego (Atenas)].