

**Masculinidades medievales: Hombres disfrazados de mujer en la narrativa de  
Yosef ben Me'ir ibn Zabarrah y de Raoul de Houdenc**

Medieval masculinities: Men disguised as women in the narrative of  
Yosef ben Me'ir ibn Zabarrah and Raoul de Houdenc

Paulina Lorca Koch  
[paulinalorca@gmail.com](mailto:paulinalorca@gmail.com)  
Universidad de Granada  
España

**Resumen:**

La literatura medieval presenta un sinnúmero de personajes masculinos que responden a constructos del tipo heroico, caballeresco o cortesano, solo por nombrar algunos. Sin embargo, también existen otras masculinidades, como ocurre en el *Libro de los entretenimientos* de Yosef ben Me'ir ibn Zabarrah y en *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc, en donde hallamos varones que se disfrazan de mujer. Cabe preguntarse entonces si el travestismo en estos textos resulta o no subversivo, y si existe algún cuestionamiento al canon de belleza y masculinidad establecido para la época. El presente trabajo busca visibilizar este tipo de personajes, a la vez que se establece un diálogo entre el ámbito hispanohebreo y romance.

**Palabras Clave:** Masculinidades – Edad Media – Disfraz – Género – Zabarrah – Houdenc

**Abstract:**

Medieval literature presents countless male characters that tend to match heroic, chivalric or courtly character configurations, just to name a few. However, there are other masculinities, as in *The Book of Delight* by Yosef ben Me'ir ibn Zabara and *Meraugis of*

*Portlesguez* by Raoul of Houdenc, where we find men who disguise themselves as women. Therefore, some questions arise, such as: Is transvestism in these texts subversive or not? Do the main characters challenge the canons of medieval beauty and masculinity? This paper seeks to visualize this kind of characters, while establishing a dialogue between Hispano-Hebrew and Romance fiction.

**Keywords:** Masculinities – Middle Ages – Disguise – Gender – Zabara – Houdenc

Es de todos sabido que los hombres han sido profusamente estudiados en la literatura medieval. Es frecuente hallar investigaciones sobre las grandes hazañas de héroes y caballeros, las dinastías de tal o cual rey, y/o los amores desdichados de algún cortesano. No obstante, desde hace algunas décadas –y gracias en parte a los estudios feministas–, se han empezado a estudiar aquellos personajes masculinos que fueron por mucho tiempo ignorados: hombres comunes que no respondían a los estamentos dominantes en el Medioevo. La mayoría de estos varones quizás no representan los ideales heroicos ni se instalan como héroes dentro del discurso hegemónico de la época. Sin embargo, ellos forman otras masculinidades, quizás no las dominantes, pero sí masculinidades, al fin y al cabo.

De ahí que esta investigación pretenda visibilizar este tipo de hombres, específicamente, hombres que juegan a ser mujeres en las obras narrativas de los siglos XII y XIII, en el ámbito hispanohebreo y romance. En general, podemos decir que hay pocos personajes masculinos travestidos en los textos que nos han llegado del Medioevo<sup>1</sup>. Tal vez esto se deba a que la sociedad de aquel entonces podía valorar positivamente que las mujeres se disfrazaran de varón (emulando al género masculino que ostentaba el poder), pero

---

<sup>1</sup> Llama la atención este escaso número de varones travestidos, sobre todo teniendo en cuenta que en la literatura del Siglo de Oro es bastante más frecuente su presencia, como se aprecia, por ejemplo, en la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, cuando el cura se disfraza de doncella. Para Martínez, esta profusión de personajes travestidos tiene relación con el cambio que experimenta el concepto de masculinidad durante el Siglo de Oro, puesto que ya no hay un ideal guerrero, sino cortesano. Al respecto, cfr. Martínez, 2011, p. 13.

rechazaba que los hombres vistiesen como ellas, ya que como plantea Vern Bullough (1996), implicaba que ellos –supuestamente– bajarán de status.

La sola mención de que un hombre se había travestido, era una especie de ataque directo. Incluso, no era necesario que el varón ocupara ropas de mujer para ser atacado, sino que bastaba cualquier comportamiento alejado de la norma varonil para que se pusiera en juego su masculinidad<sup>2</sup>. De esta manera, los hombres se veían expuestos al rechazo social e incluso, como señala Caroline Walker (2003), “a la persecución” (p. 444). Esta resistencia hacia el travestismo masculino se plasma en la literatura medieval, que no es ajena al contexto en el que surge.

Los hombres solo podían vestir ropas femeninas en contadas ocasiones, como algunas fiestas, celebraciones y carnavales. Por ejemplo, se tiene conocimiento de que los varones en la Península ibérica celebraban la fiesta de san Blas (3 de febrero) disfrazándose de mujeres y animales. En Francia, por su parte, los varones se travestían en la famosa *Fête des Fous* (28 de diciembre) en donde podían representar “lascivious, unruly, or grotesque Females” (Lucas, 1988, p. 65). Peter Burke resume esta festividad de la siguiente manera: “During the Feast of Fools a bishop of the fools would be elected, there would be dancing in the church and in the streets, the usual procession, and a mock mass in which the clergy wore masks or women’s clothes” (Citado en Harris, 2003, p.9).

Se sabe que las fiestas y carnavales eran las instancias que propiciaban el cruce de las fronteras entre los distintos géneros y clases sociales, llegando a ser muy importantes en la vida de los hombres y mujeres del Medioevo, como queda evidenciado en el trabajo de Bajtin (1974).

Además de las ocasiones mencionadas, también se aceptaba que los hombres se travistieran en el teatro, ya que como es sabido, los varones representaban los papeles femeninos. Al respecto, Robert Clark y Claire Sponsler (1997) mencionan que “dressing across gender boundaries, as is well known, was the standard practice in medieval theater. Men or boys

---

<sup>2</sup> Cfr. Bullough, 1994, p. 41.

played all roles, both male and female” (p. 321). Cualquier otra instancia de travestismo masculino podía resultar subversiva y, por lo mismo, se consideraba peligrosa. Hay que recordar que desde la temprana Edad Media hubo críticas dirigidas a los varones disfrazados de mujeres. Por ejemplo, san Isidoro de Sevilla (siglo VII) reprochaba a los fieles que se disfrazaban en carnavales ya que tomaban un “aspecto mujeril, afeminando el suyo masculino” (Citado en Brisset, 2009, p. 399).

Sin embargo, para Keith Busby (1998) los casos de hombres travestidos en la literatura medieval no resultaron tan subversivos, ya que no eran manifestaciones de una inclinación sexual, sino una “estrategia textual que permitía al autor desarrollar su trama” (p. 45).

Cabría preguntarse entonces si el travestismo masculino en los textos permite a los varones acceder a otros grupos sociales, si estos cambios de identidad resultan o no subversivos, y si existe algún cuestionamiento al canon de belleza y masculinidad establecido para la época.

Uno de los primeros textos que analizaremos es un relato de Yosef ben Me’ir ibn Zabarah, que habría nacido hacia el año 1140 en Barcelona. Conocedor del árabe y el griego, habría ejercido como médico, obteniendo cierto reconocimiento. Se piensa que durante un viaje habría recopilado material, plasmándolo en su obra *Sefer ha-Ša’ašu’im*, traducida como “Libro de los entretenimientos”<sup>3</sup>.

El *Sefer ha-Ša’ašu’im*, que dataría de fines del siglo XII<sup>4</sup>, está escrito en prosa rimada con algunos poemas intercalados. En un principio el texto se narra en tercera persona y se presenta al protagonista: un médico del condado de Barcelona que no es otro sino Zabarah. Sin embargo, a poco andar ocurre un cambio de narrador, ya que será el protagonista quien cuente sus aventuras.

---

<sup>3</sup> Pese a que se ha trabajado tanto con el texto hebreo (Zabarah, 1914) como con su traducción al español (Zabarah, 1983), se ha optado por citar solamente la traducción al español, facilitando así la comprensión de los lectores.

<sup>4</sup> La mayoría de los académicos sostienen que el texto sería de fines del siglo XII, aunque Arie Schippers (1999) precisa que dataría del año 1170. Para David Wacks (2007) se trataría de un texto de finales del siglo XII o principios del siglo XIII (p. 185).

Al igual que en la *Divina Comedia*, el personaje principal tiene un sueño en donde alguien se le aparece, solo que en el caso del *Sefer ha-Ša‘ašu‘im* no se trata de un guía modélico como Virgilio, sino de ‘Enan ha-Nataš, nombre que para el protagonista resulta “terrible y espantoso” (Zabarah, 1983, p. 71). Este personaje aparece muchas veces como el antagonista del relato y hacia el final del mismo, revela al protagonista que es Satanás: “¿No te dije que mi nombre era ‘Enan ha-Nataš, hijo de ‘Arnán ha-Daš? Invierte mi nombre y el de mi padre y hallarás ‘Enan ha-Satan, hijo de ‘Arnán ha-Šed” (Zabarah, 1983, p. 199).

Al principio de la obra se narra un ambiente de decadencia, pues no se reconoce la sabiduría en general, así como tampoco los trabajos y esfuerzos de Yosef. Por esta razón, ‘Enan convence al protagonista de que lo acompañe a su tierra, una especie de *locus amoenus*: “Un hermoso y agradable lugar, que es en su totalidad como un húmedo vergel. Todos sus habitantes son amables, encantadores y más sabios que los sabios” (Zabarah, 1983, p. 72). Además, le ofrece ser su amigo y servidor.

Una vez que emprenden el camino, debaten sobre diversas materias y se van intercalando distintas narraciones, siendo comunes “las digresiones sobre medicina y ciencias naturales, con citas de antiguos autores griegos, árabes o hebreos” (Sáez Badillos, 1988, p. 200). El cuento que nos interesa para esta investigación es el que ocurre en el tercer capítulo y que ha sido traducido al español como “El relato del rey y la doncella adivina”<sup>5</sup>, pese a que en la edición hebrea el relato se halla inserto sin título alguno<sup>6</sup>. Lo que propicia este texto es la pregunta que realiza ‘Enan al protagonista: “¿Me llevas tú o te llevo yo?, ¿me guías o te guío?” (Zabarah, 1983, p. 95).

En este cuento se narra que un rey soñó una noche con un mono del Yemen que saltaba sobre sus concubinas. En general, pese a que el mono estaba presente en la vida cotidiana

---

<sup>5</sup> Este relato también ha sido traducido como “¿Por qué saltaba el mono al cuello de las mujeres del rey?”, (Navarro Peiro, 1988, pp. 134-139). Esta traducción también se ha consultado.

<sup>6</sup> Pese a que en la edición hebrea el relato insertado no lleve título, en esta investigación usaremos el título de la edición de Marta Forteza-Rey, para facilitar la comprensión del lector.

de los hombres y mujeres medievales, este era tenido por “un animal negativo” (Morales, 1996, p. 245), representando vicios como “la usura y lujuria” (Walker Badillo, 2013, p. 63). Incluso, por su parecido al ser humano y su actitud imitativa, se le asociaba a lo demoníaco. Al respecto, Livak (2010) señala: “Regarding Satan as the supreme *simian Dei*, exegetes treat apes and monkeys as demonic pretenders who are avaricious and lecherous” (p. 76). El rey, bastante turbado por su sueño, pensó que el mono representaba al rey de Yemen, quien tomaría su reino y yacería con sus mujeres.

Es de conocimiento general que los elementos oníricos (ya sea en la forma de visiones y/o sueños) abundan en la literatura medieval. Recordamos, por ejemplo, el *Cantar de los Nibelungos*, en el que la princesa Crimilda sueña que posee un bellissimo halcón, que luego es destrozado por dos águilas. Para comprender su sueño, recurre a la figura del intérprete de sueños, que en este caso es su madre Ute<sup>7</sup>. En “El relato del rey y la doncella adivina”, el monarca revela su sueño a uno de sus eunucos, para que vaya a buscar “un hombre inteligente y sabio en la interpretación de los sueños” (Zabarah, 1983, p. 96).

El eunuco del rey emprende así un viaje para cumplir lo que se le ha encomendado. En esto encuentra a un campesino que le invita a su casa, mientras van contándose historias y resolviendo acertijos. Una vez en casa del campesino, la hija menor de este, realiza una serie de preguntas al eunuco, entablándose entre ambos una conversación que revela la sabiduría de la joven. El eunuco, sorprendido por la inteligencia de la muchacha de quince años, relata el sueño del rey a la joven, quien se muestra discreta y decide revelar el significado solo al monarca.

Una vez en el palacio, ella revela al rey el significado de su sueño: entre sus mujeres y concubinas se halla “un varón vestido con sus ropas. Él las abraza y se acuesta con ellas, él es el mono que viste saltando sobre sus cuellos” (Zabarah, 1983, p. 101).

El disfraz femenino se utiliza acá para tener libre acceso al espacio ocupado por las damas, como es el harén. El hombre disfrazado viste ropas de mujer justamente para tener acceso a

---

<sup>7</sup> Esta última vaticina que el halcón será su futuro marido que perecerá a manos de los traidores.

ellas, lo que para Ruth Mazo Karras (2012) es uno de los principales motivos del travestismo masculino en el Medioevo (p. 142). Un caso similar se halla, por ejemplo, en *Las mil y una noches*, específicamente en la noche setecientos treinta y tres, en la que se narra cómo Ardashir, joven enamorado de la princesa Hayat al-Nus, se disfraza de mujer para entrar en la recámara de su amada y tener relaciones. Otro ejemplo similar ocurre en el *Roman de Silence*, en donde el amante de la reina se disfraza de monja para yacer con ella. En general, ya sea disfrazados de concubinas o de monjas, se trata de hombres que pretenden ser mujeres, precisamente para mostrar cuán viriles son mediante el acto sexual.

Pese a que en el texto de Zabarrah (1983) el varón disfrazado no pronuncia palabra alguna, sí se le describe físicamente, pues era “de rostro hermoso, superior a todo el pueblo por su estatura de espaldas arriba, y la plata y el oro palidecían ante él” (p. 101). Se responde así al ideal físico que encontramos en diversas obras medievales, en las que se suele destacar la belleza del varón por medio de su altura, contextura física, luminosidad del rostro y blancura de su tez.

A modo de ejemplo, hallamos la descripción de Cligés en la obra del mismo nombre: “era tan bello y encantador como Narciso. Sus cabellos parecían oro y su rostro rosas lozanas [...] Era de tan buena estatura que mejor no la sabría hacer Naturaleza” (Troyes, 1993, p. 115). Un ideal similar se aprecia en los rasgos de Aucassin en *Aucassin y Nicolette* (1998): “Era hermoso, elegante y esbelto; bien formado de piernas, pies, cuerpo y brazos. [...] la faz blanca y perfectamente trazada” (p. 39). Pero mientras que en *Aucassin y Nicolette* y *Cligés* se destacan aspectos de la personalidad de los protagonistas, como su valentía, esto no ocurre en el caso del varón travestido en “El relato del rey y la doncella adivina”, de quien solo se destaca su físico.

La *performance* del hombre disfrazado en el texto de Zabarrah llega a su fin cuando el rey lo descubre. Es tal la furia del monarca que decide no solo matar al hombre travestido, sino a todas las concubinas y a la reina, que junto a aquel varón se hallaban. Esta resolución es similar a la que encontramos al final del *Roman de Silence*, en donde se da muerte no solo al amante travestido, sino también a la reina.

Quizás lo más llamativo es que en este relato la muerte del hombre disfrazado y de la reina, da pie para que el rey escoja una nueva esposa, que en este caso, es la hija del campesino que ha interpretado el sueño del rey. Es decir, el simulacro tiene un final funesto para quien realiza la *performance*, pero a su vez, se premia la inteligencia de la joven<sup>8</sup>, quien resulta la verdadera protagonista del cuento.

Otro texto en donde aparece un hombre travestido es en el *roman cortés Meraugis de Portlesguez*, escrito por Raoul de Houdenc. Si bien se desconoce de dónde sería originario este autor, Xavier Dilla (1987) piensa que pudo pertenecer a la región de Picardía u Oise (p. 9), aunque no se ha podido establecer si se desempeñó como juglar, clérigo o caballero<sup>9</sup>. Tampoco se puede precisar la fecha de su nacimiento, aunque se estima que habría vivido entre la segunda mitad del siglo XII y el primer tercio del siglo XIII. Lo que sí es unánime es que debió ser un escritor culto, conocedor de las obras de Chrétien de Troyes y de “notoria reputación” (Dilla, 1987, p. 8).

No se ha logrado establecer la fecha exacta de composición de *Meraugis de Portlesguez*<sup>10</sup>, aunque los académicos concuerdan en que se escribió durante el primer tercio del siglo XIII<sup>11</sup>. Se trata de una novela escrita en octosílabos y en un dialecto de la Isla de Francia (incluyendo además varios picardismos), y que se conserva de manera íntegra en tres manuscritos<sup>12</sup>. La trama y personajes de esta obra nos recuerdan los textos de Chrétien de

<sup>8</sup> El personaje de la joven campesina puede ser clasificado bajo el esquema de Stith Thompson, que recopila una serie de personajes de la literatura folklórica y oral. Específicamente, la muchacha del relato correspondería al motivo 875 llamado “Clever Peasant Girl”. Según señala el investigador, en la mayoría de estos relatos una joven es premiada por su inteligencia, ya sea por haber resuelto acertijos o sueños, y al final, muchas veces se casa con un rey o con uno de sus caballeros. Al respecto, cfr. Stith Thompson, 1977, pp. 158-163.

<sup>9</sup> Pese a que desconocemos su oficio, el conocimiento literario que rezuman sus escritos indican que recibió una muy buena educación. Al respecto, cfr. Donagher, 2011, p. 14.

<sup>10</sup> Para esta investigación se ha utilizado la edición en francés antiguo y moderno realizada por Michelle Szkilnik (2004) y su traducción al español realizada por Xavier Dilla (1987). Para facilitar la comprensión del texto, solo se citará la traducción al español.

<sup>11</sup> Según Mathias Friedwagner, *Meraugis* se habría escrito antes de 1210. Para Alexandre Micha, el texto es anterior al año 1215, mientras que Michelle Szkilnik opta por una fecha cercana a 1225, por los paralelismos que se hallan con el *Lancelot en prosa*. Para una síntesis de las diversas posturas cfr. Szkilnik, M. (2004), pp. 11-72. También véase Donagher (2011), quien resume todos estos postulados.

<sup>12</sup> A saber, manuscrito T (Biblioteca Nazionale de Turín, L-IV-33, fol. 82a-119b), manuscrito V (Biblioteca Vaticana, Regina 1725, fol. 98d-130d) y manuscrito W (Hofbibliothek de Viena, núm. 2599, fol. 1a-38d).



Troyes, en los que el rey Arturo y la reina Ginebra toman un papel preponderante<sup>13</sup>. Además, hallamos ideas sobre el amor cortés y pasajes de la lírica trovadoresca. Esto nos lleva a suponer que el autor se dirige a un público culto, conocedor de la materia de Bretaña y de las diversas teorías estético-amatorias que se difundieron en el Medioevo.

Sin embargo, se presentan ciertas subversiones al modelo cortés, redefiniendo los roles comúnmente atribuidos a hombres y mujeres en la literatura medieval. De ahí que el estudio de esta obra permita al lector acercarse a un mundo donde los géneros parecen intercambiarse de pronto.

Como su nombre lo indica, el texto tiene como protagonista a Meraugis de Portlesguez<sup>14</sup>, personaje creado por Houdenc y que luego aparecerá en otras obras narrativas. Meraugis es un caballero de la corte del rey Arturo, quien se enamora de Lidoine, una joven princesa que luego del fallecimiento de su padre se convierte en reina de Avalon. El problema radica en que Meraugis no es el único caballero en pretender a la muchacha, sino que también otro caballero, Gorvain Cadruz, se enamora de ella. Sin embargo, cada uno de ellos la quiere por una razón diferente. En el caso de Meraugis, este la ama por su cortesía; mientras que Gorvain, por su belleza. Para resolver esta disputa amorosa ambos jóvenes deciden enfrentarse en un duelo.

En medio de la lucha aparece la joven Lidoine para detener a los amantes, increpándolos para que la disputa se resuelva mediante un juicio y no una violenta batalla. Al respecto señala: “¡Alto, señores! ¡Os equivocáis! Sabed por cierto que no quiero que se haga ninguna batalla por mí sin un juicio, por lo que presentaos en la corte del rey en Navidad dondequiera que esté” (Houdenc, 1987, p. 49).

---

Además se conservan dos fragmentos de la obra en otros manuscritos. Para un estudio detallado de los manuscritos y sus variaciones lingüísticas, cfr. Szkilnik (2004), pp. 44-72.

<sup>13</sup> Debemos recordar que Chrétien de Troyes es uno de los autores que más influye en la narrativa medieval. De ahí que las obras posteriores tomen “por marco predilecto el mundo bretón, el mundo del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda” (Zink, 2000, p. 34).

<sup>14</sup> Hace referencia a una región de Gales.

Llama la atención que sea la dama quien cesa el duelo y proponga que el caso sea llevado a la corte del rey, ya que por lo general, en la literatura de la época son bien vistas las batallas entre varones que luchan por el amor de una mujer. Esta presencia femenina prefigura la importancia dada a las mujeres en la obra, como se verá a continuación.

Una vez que se cumple el plazo dado, los dos pretendientes y Lidoine se reúnen en la corte del rey Arturo. Sin embargo, para sorpresa del lector, es la reina Ginebra quien hace callar al rey Arturo, exigiendo ser ella y sus damas quienes elijan al mejor caballero para Lidoine. Incluso, Ginebra ordena a todos los varones salir de la sala, para que así ellas puedan deliberar de mejor manera. Se observa así que no solo hay una apropiación del espacio, sino que el poder conferido al rey y sus hombres pasa a estar en manos de las mujeres de la corte. De ahí que este juicio de amor resulte subversivo, pues ya no es el rey quien dispondrá quién se casa con quién, sino las mujeres. Debemos recordar que en la Edad Media era frecuente que el señor feudal, rey y/o emperador eligiera quién debía casarse con quién. Estas decisiones matrimoniales eran una forma de regular el orden social, reforzar las jerarquías y perpetuar los roles asignados a cada género. El hecho de que la reina dirija esta corte de amor es algo inédito en la literatura de la época, incluso, Norris Lacy (1998) lo ha tildado de revolucionario: “That men are excluded from the proceedings is significant; that the locus of this female ‘empowerment’ is Arthur’s court, the traditional capital of the masculine, chivalric world, is revolutionary” (p. 819)

En el fondo, las mujeres se adueñan del espacio típicamente masculino y logran una visibilidad manifiesta, otorgando a los hombres “à nouveau le rôle d’infériorité” (Giovénal, 2011, p. 57). Sin embargo, este empoderamiento femenino puede ser discutido, puesto que en ningún momento se permite que Lidoine, la futura esposa, diga con quién quiere casarse. Es decir, se confiere poder a algunas mujeres<sup>15</sup>, pero finalmente quien debiera elegir a su futuro marido (decidiendo también sobre su propio cuerpo), no lo hace.

Quienes sí deciden son las damas y la propia reina que debaten acerca de las cualidades de Gorbain y Meraugis, además de debatir sobre qué es más digno de ser amado: la belleza o

---

<sup>15</sup> Notamos que solo son las damas de la corte y la reina.

la cortesía. Se destacan así planteamientos que dan cuenta de los conceptos amorosos de la época. No solo se plasman las nociones sobre el amor, cortesía y belleza, sino que además, este debate nos recuerda los *jeux-partis* franceses, que según señala Michel Zink (2000) eran “poemas en donde uno o más trovadores dialogaban sobre el arte de amar y los enamorados” (p. 25). Por ejemplo, se dice que “el amor nace de la cortesía” (Houdenc, 1987, p. 54), idea que había expuesto Andrés el Capellán en su *Tratado del amor cortés*. También se debate acerca de la belleza y el rol que juega en el enamoramiento, aunque finalmente las damas deciden que la cortesía está por sobre todo, de modo que Meraugis resulta el elegido.

Pese a que Lidoine, como se vio anteriormente, no decide quién será su marido, sí toma el control de la relación, estableciendo ciertas condiciones para su matrimonio. Por ejemplo, señala que Meraugis tendrá un año de plazo para realizar acciones valerosas dignas de un caballero, pero que si no cumple con lo solicitado, la perderá del todo. Notamos que la actitud de Lidoine replica los modelos literarios del amor cortés o *fine amour*, en los que una dama pasa a ser la dueña del juego amatorio. Esto queda en evidencia cuando Meraugis y Lidoine se besan, y ella le dice: “Yo os invisto con mi amor tal como he dicho” (Houdenc, 1987, p. 57). La imagen anterior nos recuerda cómo los señores feudales invertían a sus vasallos, solo que en este caso hay una transposición: no es un señor, sino Lidoine.

La trama luego se desarrolla lejos de la corte, destacándose -entre otras aventuras- la búsqueda que Meraugis realiza para dar con el paradero de Gauvain, sobrino del rey Arturo. Esto lleva al protagonista a recorrer innumerables lugares, siempre en compañía de su amada Lidoine. Tras enfrentarse a varios adversarios llegan a la Ciudad sin nombre, donde reina una malvada mujer. Esta mujer mantiene cautivo en una isla de su propiedad, a un desconocido caballero. Según la tradición que ella ha impuesto, cada hombre que arriba a la ciudad debe ir a la isla y luchar a muerte contra el caballero. El problema es que cualquiera que gane el duelo, seguirá siendo el prisionero de la reina, además de estar incomunicado, puesto que solo ella y el vencedor pueden habitar allí. Es en este escenario donde ocurre el simulacro que analizaremos a continuación.

Meraugis es llevado a la fuerza a la isla, donde empieza a combatir con el caballero desconocido. Luego de una pausa en la extenuante lucha, ambos revelan sus identidades, y es ahí cuando el protagonista descubre que el caballero es Gauvain, el hombre al que buscaba. Ambos se reconocen y saludan efusivamente, mas posteriormente, adoptan actitudes distintas. Gauvain, por una parte, se muestra apesadumbrado, angustiado y pasivo, pues no quiere que ninguno de los dos muera, pero tampoco es capaz de idear alguna estratagema. Esto se observa cuando dice: “Veo que has venido a buscarme y, sin embargo, debo matarte. [...] Por esto me angustio, pues no sé qué decir” (Houdenc, 1987, 104)

Meraugis, por otra parte, aparece decidido a que ambos se salven, de ahí que trame el siguiente plan: Gauvain fingirá matar a Meraugis, tomando su yelmo y tirándolo al mar, para que así todos crean que ha muerto, mientras que Meraugis permanecerá inmóvil hasta que la oscuridad le permita levantarse.

Ambos retoman la lucha y ejecutan la farsa, algo que ha sido interpretado por Fernández (1992) como “una antítesis del combate caballeresco” (p. 94), puesto que en vez de pelear por honor como se exigía a los caballeros medievales, estos actúan y fingen la muerte de uno de ellos, lo que está lejos del comportamiento esperado a los hombres del rey Arturo. En todo caso, debemos recordar que esta muerte ficticia se justifica en cuanto es un medio para liberar a Gauvain.

La *performance* realizada tiene como público a las personas de la ciudad, a la reina y a Lidoine, quien casi se desvanece al ver la supuesta muerte de su amado. Llama la atención que en ningún momento Meraugis advirtiera a Lidoine sobre su plan, como si la protección dada a Gauvain hubiese reemplazado el afecto y la atención hacia su enamorada. De hecho, este plan supone un antes y un después en el rol que ocupaban las mujeres en este *roman*, pues como veremos, el protagonista será culpable de abandonar a Lidoine por rescatar a Gauvain.

Si ya habíamos presenciado una muerte ficticia, lo que sigue en la trama es el travestismo de Meraugis, cuya finalidad es procurar que Gauvain pueda salir de la isla. El protagonista consigue el disfraz femenino por medio de una amenaza, ya que a medianoche –y mientras todos lo dan por muerto– entra al castillo de la reina, la toma como rehén y le exige su vestido. Al respecto, el texto nos dice “A fe que tomó ropa de la dama y entonces se viste, ciñe y engalana del todo como una mujer. Más emperejilado que una muñeca, baja del castillo llevando su espada bajo el vestido” (Houdenc, 1987, p. 106)

El disfraz de Meraugis no solo le proporciona la posibilidad de actuar como cualquier mujer, sino que por medio de sus ropas tratará de suplantar a la reina, puesto que el barco de las provisiones solo se acercaba a la isla cuando la reina otorgaba su venia. De esta manera, para poder escapar en el barco, es necesario que Meraugis aparente ser la monarca. El disfraz permite al protagonista pasar de ser un caballero a detentar el poder real, un aspecto interesante porque implica que el simulacro desdibuja los límites de las clases sociales.

Pero, para realizar la *performance* no solo basta con cambiar de ropa, sino que se requiere una actitud acorde al personaje que se interpreta. En este sentido, Meraugis se viste como la reina y además saluda siguiendo la usanza real: “Desde la otra orilla, la gente vio a Meraugis caminando por la isla y haciéndoles una señal con la mano tal como solía hacer la dama” (Houdenc, 1987, p. 106)

Sin embargo, como todo simulacro, este llega a su fin cuando el barco se acerca a la orilla y Meraugis salta estrepitosamente dentro. La fuerza del movimiento hace que los marineros se den cuenta de que no se trata de la reina, sino de un varón, percatándose así del engaño. No deja de llamar la atención que se haga especial hincapié en la espada que porta Meraugis. En todo momento el narrador señala que el vestido cubre la espada, objeto que como es bien sabido, se suele interpretar como un símbolo fálico y una proyección del poder del hombre (Freud, 2013, p. 367). Sin embargo, en el abordaje al barco, Meraugis habla de la espada en femenino, identificándola con la reina: “¡Por mi alma! Esta espada es

vuestra dama, que os condenará. Si no hacéis lo que os digo, moriréis sin confesión” (Houdenc, 1987, pp. 106-107)

En el fondo, la espada sigue siendo un objeto que materializa el poder de quien la porta, pero en este caso, hay una transposición de lo masculino hacia lo femenino, lo que concuerda con la falsa identidad que ahora asume Meraugis. Que la espada, “the object most emblematic of chivalric identity” (Lacy, 1998, p. 823), sea ahora algo femenino, pareciera estar indicando que las fronteras entre ambos géneros se desdibujan o al menos, parecen más permeables.

Estamos ante un texto en el que los roles se van entrelazando e intercambiando: es la reina quien designa al futuro marido de una joven, es esta joven la que decide cuándo ha de casarse, es una reina la que mantiene cautivo en una isla al sobrino del rey Arturo, y es un hombre disfrazado de mujer quien lo rescata. En este sentido, concordamos con Busby (1998), quien establece que “in *Meraugis de Portlesguez* and other comparable texts, romance, its ideals, and protagonists, are being deflated and demystified; its sharp edges, which hitherto defined and delineated roles and issues, are gradually becoming blurred” (p. 48).

Es interesante notar que a diferencia del texto de Zabarah, en el que el fin del simulacro ocurre en el clímax de la trama, aquí se está en mitad de la trama y supone un punto de inflexión: habiéndose disfrazado y rescatado a Gauvain, Meraugis olvida a Lidoine, la dama por la que supuestamente mostraba toda su valentía y cortesía. Tanto es así que llegados a tierra firme, Meraugis vagará como un loco tratando de hallar de nuevo la Ciudad sin nombre y encontrar a su amada. Además, luego del simulacro cambia el tono del relato, que se vuelve algo sombrío.

Meraugis no solo se muestra errante en la aventura, sino que hay una especie de errancia existencial, ya que sin Lidoine parece haber perdido parte de su identidad. Este aspecto es contradictorio, porque notamos que las mujeres pierden protagonismo en la obra luego del rescate de Gauvain: aparecen mucho menos en escena y detentan escaso poder. Esto queda

de manifiesto cuando Lidoine es secuestrada para que se case a la fuerza con Espinogre. Sin embargo, aunque los varones aparezcan más en esta segunda parte y lo bélico se vuelva lo central, notamos que Meraugis está lejos de seguir el modelo de héroe artúrico: se muestra apesadumbrado, lleno de remordimiento, culpa y tristeza. Meraugis se muestra incapaz de volver a la Ciudad sin nombre, precisamente porque al travestirse abandonó a una mujer, su prometida Lidoine.

Quizás lo más relevante es que al igual que en “El relato del rey y la doncella adivina” de Zabarah, el travestirse trae consecuencias negativas para quien realiza la *performance*: Meraugis salva a Gauvain, pero pierde a su amada. Notamos así que jugar a ser otro implica un peligro, que a veces termina en la muerte —como sucede con el amante de la reina en el *Libro de Silence* y con el travestido en el cuento de Zabarah— o que puede llevar a la pérdida del ser amado y de la propia identidad, como sucede en *Meraugis de Portlesguez*.

En general, advertimos que el disfraz de mujer se emplea en los casos analizados no tanto para romper con el binarismo de los géneros, sino como una estrategia que permite a los varones escalar socialmente, aunque sea de manera efímera. El engaño facilita a los personajes acceder a lugares que de otra forma estarían prohibidos, como son la corte y el palacio real. Junto con esto, las aventuras de personajes disfrazados sirven como medio para desarrollar la trama.

También resulta interesante destacar que en ambas obras no estamos ante el prototipo de héroe medieval (como podría pensarse en el caso de un Roldán), sino que estamos frente a hombres que ocultan la lectura de su cuerpo masculino, ubicándose en la frontera de lo femenino. Lo subversivo no es solo que se disfracen de mujeres en una época en donde se pensaba que ellas eran inferiores a los hombres, sino que se muestren valientes, viriles y heroicos justamente bajo el disfraz de mujer.

Tanto en el caso de Houdenc como el de Zabarah, hallamos que las fronteras entre los géneros son más permeables de lo que creemos. Las mujeres toman decisiones maritales y muestran su aguda inteligencia, mientras que los hombres desafían el orden y acatan las

decisiones femeninas, intercambiando sus posiciones sociales, ya sea en la figura de supuestas reinas o concubinas.

Finalmente, se trata de identidades masculinas que se construyen a partir del disfraz y el engaño, elementos indispensables en el desarrollo de la trama, a la vez que garantizan nuevos horizontes de lectura entre la literatura hispanohebrea y romance.

### **Bibliografía**

Aucassin y Nicolette. (1998). Galmés de Fuentes, Á. (trad.). Madrid: Gredos.

Bajtín, M. (1974). La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Forcat, J. y Conroy, C. (trads.). Barcelona: Barral.

Brisset, D. (2009). La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas. Girona: Luces de Gálibo.

Bullough, V. (1996). Cross Dressing and Gender Role Change in the Middle Ages. En Bullough, V. y Brundage J. (eds.). Handbook of Medieval Sexuality. Nueva York: Routledge, pp. 223-242.

Bullough, V. (1994). On Being a Male in the Middle Ages. En Lees, C. (ed.). Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 31-45.

Busby, K. (1998). “Plus acesmez une popine”. En Taylor, K. (ed). Gender Transgressions. Nueva York: Garland, pp. 45-59.

Dilla, X. (1987). “Introducción”. En Houdenc, R. de. Meraugis de Portlesguez. Dilla, X. (trad. y ed.). Barcelona: PPU, pp.7-23.



Donagher, C. (2011). *Meraugis de Portlesguez, by Raoul de Houdenc: An Edition based on the Turin Manuscript*, tesis doctoral, Universidad de Chicago.

Fernández, M. (1992). La mujer y la identidad del hombre en *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc. *Revista de Literatura Medieval*. IV, pp. 87-99.

Freud, S. (2013). *La interpretación de los sueños*. Brotons, A. (trad.). Madrid: Akal.

Giovénal, C. (2011). *Du bestournement au renouvellement: La construction du personnage chez Raoul de Houdenc (XIIIe siècle)*, tesis doctoral, Université de Provence.

Harris, M. *Carnival and Other Christian Festivals. Folk Theology and Folk Performance*. Austin: University of Texas Press, 2003.

Houdenc, R. (2004). *Meraugis de Portlesguez*. Szkilnik, M. (ed. y trad.). París: Honoré Champion.

Houdenc, R. (1987). *Meraugis de Portlesguez*. Dilla, X. (trad. y ed.). Barcelona: PPU.

Lacy, N. (1998). *Meraugis de Portlesguez: Narrative Method and Female Presence*. En Faucon, J. C., Labbé, A. y Quérueil, D (eds.). *Miscellanea Medievalia*, 2. París: Honoré Champion, pp. 817-825.

Livak, L. (2010). *The Jewish Persona in the European Imagination*. California: Stanford University Press.

Lucas, R. (1988). "Hic Mulier": The Female Transvestite in Early Modern England. *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, 12 (1), new series / nouvelle série, pp. 65-84.

Martínez, R. (2011). Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el teatro breve del Barroco. *Anagnórisis*, 3, pp. 9-37.

Mazo Karras, R. (2012). *Sexuality in Medieval Europe*. Nueva York: Routledge.

Morales, M. (1996). El simbolismo animal en la cultura medieval. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III*, tomo 9, pp. 229-255.

Navarro Peiro, Á. (1988). *Narrativa Hispanohebrea*. Córdoba: El Almendro.

Navarro Peiro, Á. (2006). *Literatura hispanohebrea*. Madrid: Laberinto.

Clark, R. y Sponsler, C. (1997). Queer Play: The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama. *New Literary History*, 28 (2), pp. 319-344.

Sáez Badillos, Á. (1988). *Diccionario de autores judíos*. Córdoba: El Almendro.

Schippers, A. (1999). Ibn Zabara's Book of Delight (Barcelona, 1170) and the Transmission of Wisdom From East to West. *Frankfurter Judaistische Beiträge*, 26: 149-161.

Stith Thompson. (1977). *Clever Riddle Solvers. The Folktale*. California: University of California Press, pp. 158-163.

Troyes, Chrétien de. (1997). *Cligés*. Joaquín Rubio (trad. y ed.). Madrid: Alianza.

Wacks, D. (2007). *Framing Iberia*. Leiden: Brill.

Walker Bynum, C. (2003). La utilización masculina de símbolos femeninos. En Little, L. y Rosenwein, B. (eds.). *La Edad Media a debate*. Madrid: Akal, pp. 431-449.

Walker Vadillo, M. (2013). Los simios. *Revista Digital De Iconografía Medieval*, V (9), pp. 63-77.

Zabarah, Y. (1983). *Libro de los entretenimientos*. Forteza-Rey, M. (ed. y trad.). Madrid: Editora Nacional.

Zabarah, Y. (1914). *Sefer Sha'ashuim: A Book of Mediaeval Lore*. Davidson, I. (ed.). Nueva York: Jewish Theological Seminary of America.

Zabarah, Y. (1932). *The Book of Delight*. Moses Hadas (trad. y ed.). Nueva York: Columbia University Press.

Zink, M. (2000). Un nuevo arte de amar. Cazenave, M., Poiron, D. et al. *El arte de amar en la Edad Media*. Mallorca: José de Olañeta, pp. 5-50.