

## LA MUJER Y LA IDENTIDAD DEL HOMBRE EN *MERAUGIS DE PORTLESGUEZ* DE RAOUL DE HOUDENC

MARÍA DEL MAR FERNÁNDEZ VUELTA  
Universidad Central de Barcelona

El *roman* artúrico es, qué duda cabe, un género masculino. En él, la mujer irrumpe con inusitada fuerza para permitir al hombre pensar sobre sí mismo. El modelo masculino, que es exclusivamente modelo de caballero cortés, se define con relación a la mujer. Esto es así desde los inicios del género, desde aquel Eneas que, apartándose del error que representa Dido, toma el buen camino, el camino correcto encarnado por Lavinia<sup>1</sup>.

Hacia finales del siglo XII o principios del siglo XIII, aparece un autor, Raoul de Houdenc, que, en una de sus obras, *Meraugis de Portlesguez*, va a llevar la relación entre figura femenina e identidad masculina y caballeresca hasta límites insospechados.

*Meraugis de Portlesguez* nos narra cómo dos compañeros inseparables, Meraugis y Gervain, caen en una profunda y virulenta enemistad por el amor de una misma mujer, Lidoine. Es Meraugis quien la consigue, con el beneplácito del rey Arturo y toda su corte. A partir de aquí se inicia la trayectoria errante del caballero, que se dividirá en dos partes muy diferenciadas: la búsqueda de Gauvain, el sobrino de Arturo, a quien la dama de la *Isle sanz Non* mantiene prisionero junto a ella, y la búsqueda de la propia Lidoine, a la cual perderá después de haber rescatado a Gauvain.

En el punto de inflexión de la errancia de Meraugis, el momento en el que encuentra a Gauvain y abandona a Lidoine, aparecen dos temas que dramatizan la pérdida de identidad: la muerte ficticia y el disfraz de mujer.

---

<sup>1</sup> Cf. Huchet, Jean-Charles, *Le roman médiéval*, Paris, P.U.F., 1984.

Cuando llegan frente a la *Isle sanz Non*, Meraugis y Lidoine se separan por primera vez desde su salida de la corte de Arturo. Meraugis sube a un barco y cruza solo hasta la isla, donde un caballero armado lo espera para combatir. Lidoine permanece en la otra orilla y desde allí observa todo lo que pasa. Al descubrir que su rival es el propio Gauvain y que éste, por orden expresa de su carcelera, se ve forzado a combatir a muerte contra él, Meraugis propone el fingimiento como solución. La muerte ficticia del caballero a manos de Gauvain aparece, pues, como un *engin*, un engaño, una representación realizada para un público: por una parte, la dama de la *Isle sanz Non*, que mira el combate desde la ventana de la torre, y, por otra, la gente de la ciudad, que asiste a él desde la otra orilla. Entre esa gente, recordémoslo, está también Lidoine:

«Jusqu'au vespre nos combatron,  
 En la fin nos entrabatron  
 Joste la mer en cel val la  
 Que bien le verront cil de la  
 Et la dame qui est lasus.  
 Après ne me desfendrai plus,  
 La me gerrai et vos ferrez  
 Sor moi et grant semblant ferez  
 De moi ocirre outrement.  
 Et por mieuz decevoir la gent  
 Prendrez mon heaume et osterez  
 De ma teste, sel geterez  
 En la mer, voiant tot le mont;  
 Et par itant tuit cuideront  
 Que vos m'aiiez de vostre espee  
 Ocis et la teste coupee.

...»

(vv. 3245-3260)<sup>2</sup>

El mismo carácter de *engin* y representación tiene la escena del travestismo. Una vez que ha sido dado por muerto y abandonado en la playa, Meraugis penetra sin ser visto en el castillo de la dama, la encierra junto con algunos de sus servidores y se viste con sus ropas para poder salir de la isla acompañado de Gauvain, sin que nadie les ponga impedimento alguno:

Or escoutez si cortois point:  
 Meraugis esgarda et fist —

<sup>2</sup> Friedwagner, Mathias (ed.), *Meraugis de Portlesgueuz, altfranzösischer Abenteuerroman*, en Raoul de Houdenc, *Sämtliche Werke*, vol. I, Halle, Niemeyer, 1897 (Ginebra, Slatkine Reprints, 1975). Todas las citas del texto francés proceden de esta edición.

Et que fist il? — Par foi, il prist  
 Trestote la robe a la dame  
 Et lors dou tot com une fame  
 Se vest et lace et empopine.  
 Plus acesmez qu'une popine  
 Descent aval de cel chastel,  
 S'espee desoz son mantel.  
 Que vos diroie? Au havre vint  
 Einsi vestuz; mout li avint,  
 Car il estoit bien fez et genz.  
 De l'autre part virent les genz  
 Meraugis qui par l'isle aloit  
 Et de sa main les assenoit  
 Einsi com la dame sieut fere.  
 Ne se gardent de cel afere,  
 Lor dame cuident que ce soit:  
 A la nef vont, sempres tot droit  
 Vient siglant de l'autre part.  
 Li mariniers qui fu soi quart  
 Arrive en l'isle et Meraugis  
 Qui ot devant son conseil pris  
 Saut en la nef de plein eslés.  
 Si semble que totes les es  
 De la nef froissent et estendent,  
 Et cil qui au marchier entendent  
 S'aperçurent et si tremblèrent  
 De paor de lui, si semblèrent  
 Qu'il fussent pris; si erent il.  
 Desoz le mantel a porfil  
 Tret Meraugis l'espee nue  
 Et dit: «Vostre dame est venue!» —  
 «Ou est?» — «Vez la ci en ma main!»

(vv. 3334-3367)

La muerte ficticia y el travestismo tienen, por lo tanto, una misma función, *decevoir la gent* (v. 3254), engañar a la gente, al público.

El tema de la muerte ficticia aparece con anterioridad en *Li chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. El rumor de que Lancelot ha muerto se difunde y llega a oídos de la reina Ginebra, quien da crédito a la noticia y cae en la desesperación. Más tarde, este motivo quedará asociado, en la novela artúrica del siglo XIII, a la figura de Gauvain. Son dos las obras en las que el sobrino de Arturo protagoniza una muerte ficticia: *Le Chevalier as Deus Espees* y el *Atre Perilleus*. En la primera, Gauvain cae mal herido en el transcurso de un combate. Su contrincante, que cree haber acabado con él, hace correr la noticia de que Gauvain ha muerto.

Cuando éste se recupera y sale, de nuevo, a la aventura, es tachado de mentiroso cada vez que dice su nombre. No volverá a ser reconocido como Gauvain hasta que, al final, venza por las armas a aquél que difundió el rumor de su muerte (vv. 2373-5987). En el *Atre Perilleus*, Gauvain sale de la corte de Arturo y se encuentra con tres doncellas que lloran junto al cadáver de un caballero que, según ellas, es el propio Gauvain. Cuando intenta aclarar el malentendido, las doncellas no quieren creerle y, así, se ve forzado a ir en busca del asesino del desconocido para vengar a éste y aclarar la situación. Mientras dure la búsqueda, Gauvain no dirá a nadie su auténtico nombre y responderá tan sólo como *cil sans non* (vv. 454-660 y 4894-5723)<sup>3</sup>.

Vemos, pues, que, en ambas obras, el sobrino de Arturo pierde su identidad, ya que la noticia falsa de su muerte provoca en sus semejantes, en la sociedad de la que forma parte, una percepción equivocada de su persona. En la dinámica del relato, la pérdida de identidad se manifiesta emblemáticamente a través de otra pérdida, la del nombre. Dice Schmolke-Hasselmann:

«Das Missverständnis muss aufgeklärt werden. Auch muss Gauvain seine Identität wiederfinden, die ihm durch das Gerücht seines Todes vorübergehend entzogen worden ist. [...]

Die Tatsache, dass Gauvain für tot gilt und nur Leser und Held selbst wissen, dass dem nicht so ist, ermöglicht Situationen, die an Spannung und literarischer Pikanterie von wenigen anderen Szenen im arthurischen Versroman überboten werden. Gauvain zieht inkognito durch die Lande. Dies ist nicht ungewöhnlich. Aber die Tatsache, dass er selbst glaubt, nicht mehr Gauvain zu sein, seinen Namen und damit seine Identität verloren zu haben, solange er nicht beweisen kann, dass er noch lebt, wirft ein interessantes Licht auf das «Selbstverständnis» dieser arthurischen Figur.»<sup>4</sup>

En el caso de Meraugis, aquello que, narrativamente hablando, expresa la situación de pérdida de identidad en la que se halla el caballero después de su muerte ficticia es el disfraz de mujer.

La escena del travestismo de Meraugis se construye sobre dos pilares fundamentales: la ambigüedad sexual y la astucia.

Según Joan M. Ferrante, la ambigüedad sexual que se observa en no pocas obras de la literatura cortés de los siglos XII y XIII

<sup>3</sup> Cf. Schmolke-Hasselmann, Beate, *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung*, Tübinga, Max Niemeyer, 1980, pp. 100-106, donde la autora trata el tema de la muerte ficticia de Gauvain en estas dos obras.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 101.

estaría revelando, por una parte, el carácter básicamente narcisista del amor cortés y expresando, por otra, una crisis masculina <sup>5</sup>. El hombre se enamora de una mujer que funciona como su imagen, en el sentido de espejo o reflejo. Esto ocurre en la lírica y también en el *roman*, donde se dan casos como el de *Piramus et Tisbé* o *Floris et Blanchefleur*, en los que la confusión se produce por el gran parecido físico existente entre el héroe y la heroína. La similitud en los rasgos físicos sería, según Ferrante, un recurso narrativo para expresar la relación especular propia del amor cortés. En realidad, el amor del hombre se estaría proyectando sobre una mujer que es su viva imagen, para mitigar, de este modo, el carácter auto-destructivo del narcisismo puro. Asimismo, en obras como el *Erec* de Chrétien de Troyes sucede que el hombre se halla tan inmerso en su amor por la mujer, que se feminiza, es decir, se muestra incapaz de actuar de acuerdo con su sexo. En este sentido entiende Ferrante el tema de la *recreantise* de Erec después de su matrimonio con Enide. Chrétien estaría presentando claramente la crisis del héroe como una crisis de identidad masculina y caballeresca.

Por lo que se refiere a *Meraugis*, la ambigüedad sexual del protagonista, su feminización, se observa no sólo en los ropajes que adopta, sino también en el carácter de representación engañosa que tiene todo el episodio. La concepción del *engin* como un arma específicamente de mujer es algo tan común en toda la tradición misógina, medieval y anterior, que se asume como un hecho incontrovertible. Así, la astucia aparece en la literatura medieval, al igual que en las obras de los teólogos moralistas, como una forma de comportamiento esencialmente femenina <sup>6</sup>.

A mi juicio, travestimo y *engin* remiten, en *Meraugis*, no tanto al narcisismo implícito en el amor cortés del que habla Ferrante, como a ese segundo aspecto de la cuestión que considera la autora, la crisis del héroe y su función dentro del relato: tanto el disfraz de mujer, como la conducta astuta estarían definiendo una fase en la evolución caballeresca del protagonista.

En este sentido, resultan muy interesantes las similitudes que existen entre el modelo narrativo que se aplica en el género hagiográfico y el modelo narrativo del *roman* artúrico. La vida del caballero es equiparable a la del santo y, así, la errancia caballeresca

---

<sup>5</sup> Ferrante, Joan M., *Woman As Image In Medieval Literature. From The Twelfth Century To Dante*, Nueva York & Londres, Columbia University Press, 1975, pp. 75-76.

<sup>6</sup> Cf., p. e., Huchet, J.-Ch., *ob. cit.*, pp. 116 y ss. El *engin*, en forma de palabra engañosa y ambigua, constituye, según demuestra este autor, un elemento fundamental en la caracterización de Dido como personaje nefasto.

aparece como una iniciación, un proceso lineal y ascendente que debe conducir al perfeccionamiento, desde el punto de vista tanto de la identidad individual como de la identidad social.

En el marco de sus estudios acerca de la experiencia religiosa en la Edad Media, C. W. Bynum penetra en ese ámbito de los relatos hagiográficos. La autora analiza las biografías de los santos medievales a partir de la noción de «drama social», que toma del antropólogo V. Turner <sup>7</sup>:

«I understand Turner to be arguing at his most general [...], that human experience, at least a great part of the time, occurs in units Turner calls «social dramas» [...] — namely, that it takes a four-stage form: breach between social elements, crisis, adjustment or redress, and, finally, either reintegration of the group or person or «element» into the social structure or recognition of irreparable breach. This social drama, to Turner, underlies both narrative (that is, the way we tell our important stories) and ritual (that is the way we behave when we perform or enact certain formal, prescribed patterns that not only express but also move us into and elaborate our shared values). It is in the third stage that we find what Turner calls, borrowing the idea from van Gennep, «liminality» — a moment of suspension of normal rules and roles, a crossing of boundaries and violating of norms, that enables us to understand those norms, even (or perhaps especially) where they conflict, and move on either to incorporate or reject them» <sup>8</sup>.

Bynum observa que las biografías de santos (especialmente las de los varones) son, efectivamente, vividas y relatadas como dramas sociales. En un momento dado, se da una ruptura con el modo de vida anterior (conversión) y se inicia una fase de reajuste en la que predominan las imágenes que comportan la inversión simétrica de toda una serie de aspectos propios de la etapa previa a la crisis. Tal vez el ejemplo más representativo entre los que destaca Bynum sea el de San Francisco de Asís: frente a su riqueza anterior, la opción por la pobreza; frente a los suntuosos vestidos del hijo de un comerciante, la desnudez; frente a la salud y la buena vida, la enfermedad y el sufrimiento de los leprosos; por último, lo más importante en el caso que nos ocupa, frente a la masculinidad, la asunción por parte del santo de una imagen feminizada de sí mismo. Ahora bien, una vez superada esta etapa, Francisco

<sup>7</sup> Bynum, Caroline Walker, «Women's Stories, Women's Symbols: A Critique of Victor Turner's Theory of Liminality» en id., *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, Zone Books, 1991, pp. 27-51.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

aparece reafirmado en su virilidad como caballero de Cristo, y es entonces cuando se revela como auténtico modelo:

«[...] the Francis who returns from being crucified in the stigmata is now a «knight», a captain of Christ's army, sealed (for all his lay status) by the seal of Christ the High Priest. In death Francis is described as founder and leader, model and exemplar, and father of his friars. The life is a drama. The story told of it is a drama. From the liminality of weakness, nudity and womanliness comes the leader and model who changes the religious life of the thirteenth century.»<sup>9</sup>

Bynum considera, y da prueba de ello a través de múltiples ejemplos, que la mujer, entendida como imagen, es «liminal» para el hombre (en el ámbito que analiza la autora, para el santo). A través de su asimilación con la feminidad, el hombre estaría buscándose a sí mismo, es decir, estaría intentando descubrir su propia identidad en tanto que hombre.

De hecho, las inversiones, que configuran la fase liminal de la experiencia humana vivida como «drama social», aparecen en todas las culturas, ligadas especialmente a los llamados «ritos de paso», a través de los cuales se dramatizan los cambios cualitativos que afectan a un individuo o grupo a lo largo de la vida, entendida como proceso (p. e., el paso de la pubertad a la edad adulta). P. Vidal-Naquet señala, por ejemplo, cómo en ciertas fiestas rituales de la Grecia antigua y en los mitos etiológicos que las fundan, formas de comportamiento del tipo, justamente, del travestismo y la astucia (vinculada ésta, sobre todo, a la lucha) se asocian a la figura del joven con el único fin de enfatizar el momento del cambio, de la transición a la edad adulta, la edad de la virilidad y el matrimonio, por una parte, y de la guerra y el combate limpio en solidaridad con la falange, por otra<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>10</sup> Vidal-Naquet, Pierre, *El cazador negro. Formas de pensamiento y de sociedad en el mundo griego*, Barcelona, Península, 1983 (trad. española de *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, París, Maspero, 1981). Dentro del ámbito que estudia Vidal-Naquet, el tema del travestismo aparece vinculado a una fiesta concreta, las oscoforias, cuyo mito etiológico es el retorno de Teseo después de su victoria sobre el Minotauro. Según explica Vidal-Naquet, la fiesta consistía en una procesión encabezada por dos muchachos disfrazados de niñas. Este disfraz parece tener su explicación en el propio mito de Teseo, tal como lo relata Plutarco: de las siete jóvenes doncellas que Teseo se llevó a Creta en su nave, dos eran muchachos disfrazados que llevaban armas ocultas:

«Las oscoforias —dice Vidal Naquet— descansan sobre una serie de antítesis. La más evidente es la que opone virilidad y feminidad [...]. Se sabe

Todo parece indicar, pues, que el comportamiento astuto de Meraugis, como antítesis del combate caballeresco, y el travestismo, como imagen que invierte su identidad masculina, funcionarían en el contexto de un relato que se ajusta al esquema de un «drama social».

Por otra parte, es importante destacar que la pérdida de identidad de Meraugis, denotada por la muerte ficticia y el travestismo, es básicamente un fenómeno de percepción, tanto más por cuanto, como ya hemos dicho, todo se concibe como una farsa, en el sentido más puramente «teatral»: Meraugis representa su muerte y se viste de mujer con el único fin de engañar a un determinado público.

A lo largo de toda la segunda parte de la obra, la *queste de Lidoine*, Raoul de Houdenc juega con la recepción que tienen de Meraugis los demás personajes, para imprimir ambigüedad a la identidad del protagonista. El caballero será él o no en función de con quién se esté relacionando en cada momento. La clave está en el reconocimiento ajeno.

Cuando Meraugis llega con Gauvain a Handitou, el conde Gladoain les sale al encuentro y —dice Raoul de Houdenc—:

[...] Quant il vint la,  
Les chevaliers vit, ses conut.-  
(vv. 3432-3433)

El conde los conoce, sabe quiénes son. Mientras permanezca en Handitou, Meraugis estará en posesión de su identidad.

---

que para las sociedades griegas arcaicas como para otras, el travestido femenino, del que las oscoforias nos ofrecen ejemplo, era un medio de dramatizar el acceso del joven varón a la virilidad y a la edad del matrimonio. [...] se puede considerar que lo importante no es la naturaleza misma del travesti, sino la antítesis que pone en acción.» (pp. 150-151)

Por su parte, el engaño está vinculado a otra celebración, la de las apaturias, fiestas de integración de los jóvenes en la sociedad de los hombres adultos, al igual que las oscoforias, y basadas en el relato mítico del combate entre Xantos y Melantos (El Rubio y el Negro). Este combate presenta el carácter singular de que el vencedor, Melantos, logra la victoria mediante una treta, una astucia (*apaté*, en griego). Las apaturias serían, pues, entre otras cosas, la conmemoración de ese engaño, que se ofrece como la antítesis de lo que debe ser el comportamiento del soldado.

No puedo dejar pasar sin mencionarla la similitud que se observa entre el relato de la huida de Meraugis disfrazado de mujer y la versión del mito de Teseo a la que alude Vidal-Naquet. Según Plutarco, Teseo se embarcó con cinco doncellas y dos muchachos travestidos que llevaban armas ocultas bajo las ropas. Meraugis travestido evoca plenamente esa imagen: bajo el manto que hace de él una mujer, está la espada del hombre (vv. 3342 y 3364-3367).

Lo mismo sucede cuando el caballero combate contra el *Outredotez*. La aventura del *Outredotez*, que procede de la primera parte, pone de manifiesto, al introducirse en la segunda, el alto grado de ficcionalidad que afecta a la pérdida de identidad de Meraugis. El *Outredotez* queda al margen de la farsa, no sabe nada acerca de la «muerte» del protagonista. Su percepción del caballero es la correcta. Frente al *Outredotez*, Meraugis es Meraugis, porque su enemigo lo reconoce:

[...] Quant il fu  
 La fors, si a leenz veü  
 Son anemi, sel conut bien  
 Par les armes [...]

(vv. 3707-3710)

De Meraugis conut le non  
 Tantost com il vit son escu;  
 Car Laquis, quant il 'ot vaincu,  
 Li devisa queus il estoit.

(vv. 4448-4451)

Lo que viene tras el reconocimiento es un combate caballeresco en toda regla. Ni rastro de *engin* en la conducta del héroe. La escena se sitúa en el plano de lo real y no en el de la apariencia engañosa. Su final es una muerte auténtica, la del *Outredotez*.

Por el contrario, en el mismo instante en que Meraugis penetra en el ámbito de Monhaut, es decir, en el ámbito de una sociedad que tiene de él una percepción errónea, que le cree muerto y que, por lo tanto, no lo reconoce, el caballero se hunde de nuevo en el *engin* y en la representación. En Monhaut, Meraugis oculta su nombre y finge: aparenta no conocer a Lidoine, engaña a Belchis con una lealtad que no es tal y simula, de nuevo, un falso combate contra Gauvain, que reproduce, en sus elementos principales, la farsa de la *Isle sanz Non*.

En definitiva, puede decirse que toda la segunda parte de la obra se desarrolla bajo el signo de la muerte ficticia. El travestismo y la astucia son las marcas narrativas que nos permiten reconocer la pérdida de identidad del protagonista. Sólo cuando el caballero vuelve a estar en posesión de la mujer, su verdadera identidad se revela ante quienes la desconocían y, a partir de ahí, ya no vuelve a utilizar el engaño en sustitución del combate caballeresco.

Esto nos lleva necesariamente a considerar la relación de sinonimia que se establece entre la pérdida de identidad y la pérdida de la mujer. Efectivamente, la muerte ficticia de Meraugis coincide,

en el relato, con su separación de Lidoine. Es más, Lidoine forma parte de ese sector de la sociedad que cree muerto a Meraugis, no en vano asiste como espectadora al falso combate de la *Isle sanz Non* y es tan víctima del engaño como el resto del público. Meraugis, según sus propias palabras, tiene que encontrar a Lidoine, sobre todo porque ella piensa que él ha muerto:

«Je vueil errer, ja mes n'avrai  
 Joie ne ne sejournerai  
 Devant ce que j'aie trovee  
 M'amie; c'est chose provee  
 Qu'el cuide que je soie ocis.»

(vv. 3481-3485)

La falsa percepción que la doncella tiene de Meraugis va a ser fundamental en la segunda parte del relato, ya que Lidoine se convierte en el medio principal de difusión del equívoco. A través de ella, el engaño alcanza, especialmente, a Belchis, que se convierte en su carcelero, y a Gorvain, cuyo intento de liberarla responde tan sólo al deseo de obtenerla. La codicia de ambos se despierta en el mismo instante en que saben a Lidoine desprotegida. El malentendido derivado del *engin* es, pues, el auténtico motor de todo lo que acontece a partir del episodio de la *Isle sanz Non*. Sobre la falsedad se construye una buena parte del relato. Son diez semanas en las que suceden cosas fundamentales, cosas que se basan en la «muerte» del protagonista. Y, durante ese tiempo, él está efectivamente «muerto»; por lo menos, lo está para el relato, ya que permanece en el *Château des caroles*, ausente por completo de la acción: Raoul de Houdenc nos presenta así, con un guiño al lector, a quien hace cómplice de su juego, el mundo sin Meraugis.

Todo hace pensar que, si la pérdida de identidad del caballero frente a la sociedad es producto de una percepción errónea de su persona y si ese error se proyecta a la colectividad a través esencialmente de Lidoine, el reconocimiento de la mujer debería devolver a Meraugis esa identidad social perdida. Sin embargo, las cosas no suceden de este modo. En Monhaut, Meraugis busca manifiestamente el reconocimiento de Lidoine. Por el contrario, evita el de la otra gente. La astucia y la mentira le sirven, al mismo tiempo, para ocultarse ante la sociedad de Monhaut y para mostrarse ante la mujer (vv. 4969-4985). Y, en realidad, una vez que ha reconocido a su amigo, es ella la que entra a formar parte de la representación. Deja de ser público y se convierte en actriz. Lidoine va a jugar también a fingir que Meraugis es otra persona: primero, un loco (vv. 5028-5032) y, después, un caballero desconocido (vv. 5670-5691).

A través del fingimiento de Lidoine, las identidades de Meraugis, o tal vez sería mejor decir sus máscaras, se van multiplicando: Meraugis, matador del *Outredotez*, loco, caballero desconocido de blanca armadura.

Así pues, podemos afirmar que la *queste* de Lidoine, que Meraugis emprende después del episodio de la *Isle sanz Non*, no tiene, en absoluto, como objeto deshacer el equívoco que le roba su identidad ante el grupo social. A diferencia de Gauvain —en el *Atre Perilleus*, sobre todo—, Meraugis provoca intencionadamente el malentendido, primero, para rescatar a Gauvain y, después, para rescatar a Lidoine. El único reconocimiento que explícitamente busca es el de la mujer.

La pérdida de identidad de Meraugis se situaría, de hecho, en un doble plano: el de la recepción externa y el de la vivencia interior. La noción que Meraugis tiene de su propia identidad remite claramente a su relación con la mujer. En este sentido, es muy interesante lo que le sucede al caballero cuando entra en el *Château des Caroles*:

Autel talent a orendroit  
De caroler; car il oblie  
Tot ce defors; neïs s'amie.  
Einsi li covient oblier  
S'amie; lors vet caroler  
L'escu au col et chante avant.

(vv. 3698-3703)

Meraugis permanece en el castillo hasta que llega otro caballero y ocupa su lugar en el corro. Al verse libre del encantamiento, sale del lugar y recobra la conciencia. Entonces dice para sí mismo:

Par foi, a poi que je ne di  
De moi que ce ne sui je mie.-  
Si sui! —Donc ne quier je m'amie?  
Ne sui je Meraugis?— Oil

(vv. 4376-4379)

Estos versos son fundamentales. El héroe se está haciendo una pregunta crucial: ¿Quién soy? Y halla la respuesta a través de un singular razonamiento: si estoy buscando a mi amiga, entonces soy Meraugis. El caballero se reconoce a sí mismo a través de su búsqueda de Lidoine. Mientras la tiene olvidada, en esas diez semanas que transcurren en el castillo encantado, deja de ser él, y deja de serlo no en función de un público, sino en términos que podríamos llamar absolutos. Durante el tiempo que dura el encantamiento,

Meraugis está ausente del relato, como si verdaderamente hubiese muerto. El *Château des Caroles* sería, pues, un equivalente de la muerte ficticia, con la diferencia de que, si al fingir su muerte, Meraugis seguía siendo consciente de sí mismo, ahora es él quien no sabe quién es y, en cambio, alguien, desde fuera, lo reconoce. Ese alguien es, como sabemos, el *Outredotez*.

En Lidoine está la clave. Lo primero que hace Meraugis al volver en sí es afianzarse en su identidad a través de la acción que le da sentido, la *queste* de la mujer.

Y si la *queste* de Lidoine concede identidad a Meraugis, el contenido de esa identidad es la propia Lidoine:

Je n'ai pas tort; car c'est m'amie,  
 C'est mes deduiz, c'est mes deporz,  
 C'est ma joie, c'est mes conforz,  
 C'est quan que j'aim, c'est ma puissance,  
 C'est ma baniere, c'est ma lance,  
 C'est mes desirs, c'est ma richece,  
 C'est mes escuz, c'est ma proece,  
 C'est ma hautece, c'est mes pris,  
 C'est toz li monz, ce m'est avis,  
 C'est mes chasteaus, c'est mes tresors,  
 C'est mes douz cuers, c'est mes beaus cors,  
 C'est ma main destre, c'est ma dame,  
 C'est moi meïsmes, car c'est m'ame,  
 C'est mes solaz, c'est quan que j'ai,  
 C'est la santé dont je garrai.—

(vv. 4876-4890)<sup>11</sup>.

Es «mi corazón y mi cuerpo» (v. 4886). Es «yo mismo, porque es mi alma» (v. 4888). Lidoine es el espejo de Meraugis; o incluso más, es Meraugis. Buscarla a ella equivale a buscar la identidad.

Retomando el punto de vista de Ferrante, podríamos decir que la *queste* del caballero es una *queste* de su propio «yo» a través de la mujer. La falsa muerte supone para él una doble pérdida de identidad: ficticia, ante la sociedad, y real, ante sí mismo. Sólo la segunda lo lanza a la errancia. Asimilada al caballero y en tanto que objeto de la *queste*, Lidoine funciona como metáfora de ese «yo» masculino. Desde este punto de vista, la feminización del héroe podría estar expresando, al mismo tiempo, la pérdida y el reencontro de su identidad. Parece, pues, como si Raoul de Houdenc

<sup>11</sup> Los subrayados son míos.

no tuviese otra intención que la de construir la iniciación caballeresca del héroe a través de su identificación con la feminidad, lo cual, al menos planteado de un modo tan explícito, es realmente novedoso en el género artúrico.