

# DE LA HISTORIA Y SUS CONTROVERSIAS. LA MONARQUÍA MEDIEVAL EN CINCO CUENTOS PORTUGUESES

ANA RITA GONÇALVES SOARES  
Universidad Complutense de Madrid<sup>1</sup>

**Recibido:** 19 de febrero de 2023

**Aceptado:** 30 de junio de 2023

## Resumen

Los cuentos que Agustina Bessa-Luís y Mário Cláudio dedican a una serie de personajes especialmente carismáticos de la monarquía portuguesa medieval plantean una reescritura abiertamente subjetiva de sus biografías. En este artículo, se analizan cinco cuentos –“Afonso Henriques e D. Teresa”, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, “Leonor Telles” y “D. João e a família inglesa”–, que permiten indagar sobre la representación de la Edad Media y sobre las estrategias narrativas que contribuyen a conformarla en la ficción contemporánea.

## Palabras clave

Medievalismo contemporáneo; ficción literaria portuguesa; Agustina Bessa-Luís; Mário Cláudio.

## Abstract

The short stories that Agustina Bessa-Luís and Mário Cláudio dedicate to a series of particularly charismatic characters of the medieval Portuguese monarchy suggest an openly subjective rewriting of their biographies. In this article, we analyse five short stories –“Afonso Henriques e D. Teresa”, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, “Leonor Telles” and “D. João e a família inglesa”–, that allow us to examine the representation of the Middle Ages and the narrative techniques that are used to shape it in contemporary fiction.

## Keywords

Contemporary Medievalism; Portuguese Literary Fiction; Agustina Bessa-Luís; Mário Cláudio.

## Resumo

As histórias que Agustina Bessa-Luís e Mário Cláudio dedicam a uma série de personagens especialmente carismáticas da monarquia medieval portuguesa propõem uma reescrita abertamente subjetiva das suas biografias. Neste artigo são analisados cinco relatos –“Afonso Henriques e D. Teresa”, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, “Leonor Telles” e “D. João e a família Inglês”–, que nos permitem conhecer a representação da Idade Média e as estratégias narrativas que contribuem para a sua configuração na ficção contemporânea.

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid. Correo electrónico: [anaritag@ucm.es](mailto:anaritag@ucm.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4855-3715>

**Palavras-chave**

Medievalismo contemporâneo; Ficção literária portuguesa; Agustina Bessa-Luís; Mário Cláudio.

**1. Introdução**

En la ficción medievalista contemporánea, la Edad Media grotesca –asociada a la violencia, a la barbarie y a la sexualidad disruptiva– coexiste en armonía con otra Edad Media, heredera evidente de los postulados románticos y ligada a la idea de los orígenes, de los valores caballerescos y del amor. Asumiendo que la *difusa sensibilidad colectiva* occidental está enraizada en el Medievo, no es de ninguna manera arbitraria la decisión de recrear, a lo largo de los siglos, un escenario de contornos medievales para narrar el carácter transgresor y trágico del poder y del amor como definitorios de la propia nacionalidad<sup>2</sup>.

Para analizar cómo esto se plasma en la ficción portuguesa contemporánea, se han seleccionado como objeto de análisis dos cuentos de Mário Cláudio que evocan la época medieval: “Dom Pedro I e Inês de Castro” y “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”. Estas historias están incluidas en la antología *Triunfo do amor português* (2004), donde el escritor narra doce historias sobre tramas amorosas (frecuentemente trágicas) conocidas del imaginario popular portugués. Intentando completar este análisis, se propone la lectura comparada de “Ópera II. Afonso Henriques e D. Teresa”, “Ópera III. Leonor Telles” y “Ópera IV. D. João e a família inglesa”, tres cuentos que pertenecen a la antología *Fama e segredo na História de Portugal* (2006), de Agustina Bessa-Luís; autora que, por otra parte, también firma el prólogo de *Triunfo do amor português*.

Como se pretende ejemplificar en este estudio a partir del análisis de los *retratos* literarios de los diferentes personajes históricos, la literatura contemporánea sigue representando una serie de imágenes tópicas que conforman todo un universo referencial relacionado con los mitos y las leyendas fundacionales de Portugal. El elemento novedoso, como se intentará demostrar, consiste en provocar extrañamiento y distancia crítica en el/la lector/a, que se encontrará con una serie de descripciones marcadas por el escepticismo y la ironía, típicos de la estética posmoderna. En última instancia, la propuesta de los textos no es más que la de una “ficción conjetural”, donde la Historia es una versión subjetiva de los hechos, siempre marcada por la incertidumbre.

---

<sup>2</sup> Paul Zumthor se refiere a una “sensibilidad colectiva difusa” en este contexto: “L’alterité du moyen âge, en ce sens, est plus relative que celle du monde primitif ou, pour les Occidentaux, que la Chine archaïque. Notre moyen âge englobe un passé à la fois proche et lointain; étranger, mais voisin: n’est-ce pas là une définition traditionnelle du ‘prochain’, celui que tour à tour on exploite et l’on aime? D’où une tendance à idéaliser ce ‘moyen’ âge, bien plus fort et efficace, parce que mieux enracinée dans une sensibilité collective diffuse, que celle qui porterait l’égyptologue à idéaliser l’empire d’Aménophis, ou l’ethnologue la société des Trobriens. Le moyen âge appartient, d’une façon très spéciale, puisque biologiquement et culturellement nous descendons de lui en ligne directe”. ZUMTHOR, *Parler du Moyen Âge*, p. 36.

## 2. Los retratos. De don Afonso Henriques a don João I

### 2.1. *Don Afonso Henriques*

Siguiendo el hilo cronológico de los personajes retratados cabe empezar este apartado con el cuento que Agustina Bessa-Luís le dedica al primer rey portugués y a su madre. “Há quem afirme que Afonso Henriques era um bastardo de Egas Moniz, seu pai verdadeiro. As deduções em volta deste boato são bastante significativas, pondo de parte favores dos santos e dos cronistas”<sup>3</sup>, afirma la narradora de la segunda ópera en las primeras líneas del cuento<sup>4</sup>. Como se puede leer, desde el primer instante, el nacimiento noble de don Afonso Henriques es burlescamente cuestionado, poniendo en duda su paternidad. Al ser relacionada su infancia con la bastardía, se intenta neutralizar su nobleza y, de alguna forma, se convierte lo sublime en grotesco, es decir, se desautoriza el espacio del Poder y también la Historia que suele legitimarlo.

Con el tono escéptico e irónico que la caracteriza, la narradora insiste así en poner en evidencia las contradicciones acerca de *los múltiples papeles escritos* y<sup>5</sup>, confrontando las fechas –como hace a menudo en *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983)–, va apuntando una serie de incoherencias con respecto a su nacimiento, a su enfermedad y a la relación con su madre, doña Teresa<sup>6</sup>. Profundiza particularmente en este último tópico –que caracteriza como “una guerra de estilo troiano, arrebatada e sensual”–, explicando la amarga relación entre los dos a partir del vínculo que doña Teresa establece con el conde don Fernando de Trastámara. El matrimonio entre ambos –avalado y desmentido por *pruebas y contrapruebas*, según argumenta– podría permitir a este último (o a sus herederos) reclamar derechos sobre el nuevo condado de Portugal y, para evitarlo, don Afonso toma medidas “profundamente arriscadas, impetuosas e até brutais”<sup>7</sup>.

A lo largo del texto la narradora cita diversas fuentes, entre las cuales no duda en incluir, con la misma autoridad que los cronistas de la época, a Alexandre Herculano; pese a que él demuestra más “índole de romancista do que prudência de historiador”<sup>8</sup>. Lo mismo sucede en los demás cuentos de la antología, donde se mencionan, por ejemplo, al cronista de la dinastía de Avis, Fernão Lopes, al fraile António Brandão, al conocido historiador literario Óscar Lopes, a la escritora Rosa Macaulay, a los historiadores Michel Mollat y Oliveira Martins, y a Mário Trevi. Estas referencias (múltiples y ciertamente diversas)

<sup>3</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera II. Afonso Henriques e D. Teresa”, p. 27.

<sup>4</sup> Los cuentos de *Fama e segredo na História de Portugal* se organizan por “óperas”. “Afonso Henriques e D. Teresa”, “Leonor Telles” y “D. João e a família inglesa” se corresponden, respectivamente, con la segunda, tercera y cuarta óperas.

<sup>5</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera II. Afonso Henriques e D. Teresa”, p. 28.

<sup>6</sup> Al perfilar a doña Teresa, la narradora se refiere a la copia de una litografía de la autoría de Guglielmi, publicada en el libro *Rainhas de Portugal*, de Francisco de Fonseca Benevides, en 1878. Sostiene que se trata de una mujer seguramente de ascendencia mora, alta, con ojos negros y cejas largas y voluminosas. Y luego afirma: “Mas isso, o senhor Guglielmi é que sabe e fazemos fê dele”. BESSA-LUÍS, “Ópera II. Afonso Henriques e D. Teresa”, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 33.

serven a la narradora tanto para corroborar alguna hipótesis como para problematizar los datos conocidos sobre *la fama y los secretos* de la Historia de Portugal. Como diría Linda Hutcheon, “this is the kind of novel that works towards a critical return to history [...] through –not despite– metafictional self-consciousness and parodic intertextuality”<sup>9</sup>. De hecho, no sería erróneo pensar que el señalamiento constante de las referencias “autorizadas” no es más que un abuso irónico que, a la vez que señala su dependencia de los textos anteriores, se rebela ante su incansable permanencia.

En la línea del imaginario violento y pasional más arquetípico, no sorprende que se describa la “cólera do príncipe [...] [que] pode bem corresponder aos costumes da época e a um carácter violento”<sup>10</sup>. Recuérdese, en este sentido, la función simbólica y fundacional de la crueldad que acompaña la formación del mito de los reyes medievales. Una lectura superficial de las crónicas lleva fácilmente a constatar que existe una *ritualización* del arquetipo de virilidad asociado al poder regio, materializado en la figura del monarca como patrón fundador de la cultura occidental medieval. Como ejemplo concreto, la narradora se refiere a un episodio especialmente macabro sobre la represalia de la amante de un pariente de don Afonso, metida en la piel de un oso y mordida hasta la muerte por los perros. La narradora, escéptica, asume después que “talvez haja exagero e parte seja história de terror contada à lareira”:

Que D. Afonso não era uma pessoa meiga, isso demonstra-o um episódio de família: um parente seu, que tinha uma amante perseguida de vozes e maneiras pela mãe dele, fez com que esta fosse metida numa pele de urso e mordida até à morte pelos cães, que não seriam bichos malteses. Talvez haja exagero e parte seja história de terror contada à lareira. Mas que o complexo de Édipo não funcionava por esses tempos e lugares parece evidente. Provavelmente nem sequer existe e tudo isso da psiquiatria seja uma boa maneira de esquecer que somos animais ferozes<sup>11</sup>.

Como se puede leer, a modo de justificación, la narradora hace referencia al complejo de Edipo, una argumentación que recuerda a la caracterización que se hace del rey Afonso IV en *Adivinhas de Pedro e Inês*, que actúa como represor vengativo, de manera inconsciente, al haber sido testigo del desprecio de su padre hacia su madre<sup>12</sup>. Un conflicto edípico que, quizá, también contribuiría a caracterizar al narrador del cuento “Dom Pedro I e Inês de Castro”, don Fernando, que observa silenciosamente cómo su padre se entrega sin pudor a la amante, doña Inês. En cualquier caso, como bien con-

---

<sup>9</sup> HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, p. 58.

<sup>10</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera II. Afonso Henriques e D. Teresa”, p. 33.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>12</sup> MARINHO, “Inês de Castro: outra era a vez”, pp. 11-12.

cluye la narradora: “Provavelmente nem sequer existe [el complejo de Edipo] e tudo isso da psiquiatria seja uma boa maneira de esquecer que somos animais ferozes”<sup>13</sup>.

## 2.2. *Don Pedro y Doña Inês*

En las primeras páginas del cuento “Dom Pedro I e Inês de Castro” se describe desde la perspectiva de “Dom Fernando, Infante herdeiro do muito alto e poderoso Senhor Dom Pedro, pela graça de Deus Rei de Portugal e do Algarve” el conocido episodio de la procesión del traslado del cuerpo de doña Inês hasta el monasterio de Alcobaça<sup>14</sup>, donde quedaría sepultada “até ao fim do Mundo”<sup>15</sup>. Afirma don Fernando, a propósito de la procesión, que “falsamente” se diría “mais tarde” que los hachotes se alargaban por todo el camino hasta Alcobaça<sup>16</sup>.

Como era esperado, el punto de vista del hijo de la “rainha traída” genera una expectativa de novedad y extrañamiento, incluso cuando la materia narrada es, *a priori*, familiar y extensamente conocida<sup>17</sup>. Este último comentario, por ejemplo, coloca al Príncipe heredero en una cierta posición de atemporalidad, consciente de los relatos que *a posteriori* se escriben sobre el momento al que él asiste. Naturalmente, este juego de memoria y conocimiento es, en este contexto, esencial para poner en evidencia las mentiras de la historia conocida. Asimismo, contribuye a la parodia de los malogrados amores de don Pedro y doña Inês, vital para cierto efecto de carnavalización a la que es sometida la heroína romántica en esta y en otras versiones de su biografía.

Para analizar este texto, cabe empezar subrayando que la narración de las memorias del príncipe heredero se divide esencialmente en tres partes que coinciden con tres breves analepsis encajadas en la descripción de la procesión de traslado del cuerpo de la “rainha morta”<sup>18</sup>. Según la leyenda ampliamente conocida, el monarca pidió la exhumación del cuerpo de su amada para colocarla en la tumba en el monasterio de Alcobaça, donde

<sup>13</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera II. Afonso Henriques e D. Teresa”, p. 34.

<sup>14</sup> CLÁUDIO, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, p. 42.

<sup>15</sup> Aunque existen dudas en cuanto al significado de la enigmática y poética inscripción esculpida en el túmulo, se ha traducido frecuentemente como “hasta el fin del Mundo”, reafirmando la dimensión mítica del amor de los amantes.

<sup>16</sup> CLÁUDIO, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, p. 48.

<sup>17</sup> En *Inês de Castro. Um tema português na Europa* (1987), Maria Leonor Machado de Sousa rastrea exhaustivamente una serie de obras ficcionales e historiográficas que recuperan el mito inesiano en sus más diversas versiones. Su catálogo final de referencias literarias incluye más de mil entradas comprendidas entre el siglo XIV y 1987. En una edición actualizada (2020) la investigadora amplía el catálogo e incluye también las obras publicadas entre 1987 y 2019.

<sup>18</sup> Se cuenta de generación en generación que el monarca obligó a los nobles a hacer una venia y besar la mano del cadáver de doña Inês, que se había colocado en el trono que le correspondía. Sin testimonios de la época, es plausible pensar que el episodio se habrá popularizado gracias a la tragedia de Jerónimo Bermúdez *Nise lastimosa y Nise laureada* (1577). Historia y ficción se confunden, pues, en el imaginario colectivo de los/as portugueses/as.

todavía hoy se pueden ver, frente a frente, las tumbas del rey don Pedro I de Portugal y la bella gallega *que depois de ser morta foi rainha*<sup>19</sup>.

Esta narrativa principal es interrumpida, en primer lugar, por el recuerdo que preserva don Fernando de cuando se percibe por primera vez esa *ilegítima afección* entre los amantes don Pedro y doña Inês. Como ya se ha advertido, la perspectiva del hijo de doña Constança destaca de ese tiempo la imagen idílica de esos *amores* a la vez que recuerda a los/as lectores/as el sufrimiento de su madre. Afirma don Fernando que “ao aperceber-se minha mãe da natureza e do crescimento daquela afeição ilegítima, lançou-se num pranto que não alcançava termo”<sup>20</sup>. De este modo, al poner el foco también en doña Constança –personaje al que mayoritariamente se ha atribuido un protagonismo secundario– acentúa la transgresión de la materia del texto. En ese sentido, como ya se ha comentado brevemente, la perspectiva de don Fernando condiciona en gran medida el tono de la propia narrativa, al impregnarla de los sentimientos contradictorios que le suscitaba la relación adúltera de su padre. Sin querer ahondar demasiado en este punto, véase justamente el efecto contrario cuando se posiciona la focalización en otros personajes secundarios como el conde de Barcelos, João Afonso, Álvaro Pais o Afonso Madeira, quienes se encargan de narrar *in medias res* la historia fatídica en *Inês de Portugal* (1997), de João Aguiar. Estos narradores, ajenos a las implicaciones directas del drama, recuerdan y analizan *fría y desapasionadamente* las conversaciones y los eventos que tienen lugar en la corte afonsi, llevando sus lectores/as a conocer una versión bastante fiel (y distanciada) de los saberes hace mucho establecidos<sup>21</sup>.

El siguiente retroceso en el tiempo de la Historia en el relato de Mário Cláudio se introduce sutilmente en la narrativa principal a través del párrafo citado a continuación, que relaciona la escena de la llegada de la procesión fúnebre al monasterio, varios años después, con los recuerdos felices que preserva don Pedro de la amante. “Pelos campos do Candal, vestindo-se de homem para escândalo das povoações, corriam os dois em montaria, e diz-se que se deixavam resvalar para a relva molhada, e à vista de todos despidoradamente acasalavam”<sup>22</sup>, comenta don Fernando. Cuenta después el futuro rey de Portugal que doña Inês se presentaba en la ventana con los senos desnudos, seduciendo a don Pedro, que rápidamente la alcanzaba dando otra vez lugar “aquelas correrias” que terminaban cuando finalmente se escuchaba en el castillo “o ronco de prazer satisfeito do Rei apaixonado”<sup>23</sup>. Recuerda al público lector, además, que esto ocurre muchos años antes de la muerte de doña Constança, antes incluso del destierro de doña Inês a Albuquerque:

<sup>19</sup> CAMÕES, *Os Lusíadas*, p. 128.

<sup>20</sup> CLÁUDIO, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, p. 45.

<sup>21</sup> MARINHO, *O romance histórico em Portugal*, p. 188.

<sup>22</sup> CLÁUDIO, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, p. 49.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 50.

Ao recordar a era distante em que vivera a mais insensata euforia de seus amores, ia rolando uma lágrima pela face de El-Rei, a qual se lhe entranhava, perdida da origem, no emaranhado negro da barba. Apercebia-se de como fora feliz em sua quase sandice, quando percorria o território com a galega de seus afectos, associando as funções do estado régio, exercidas com áspero rigor, às delícias de que a carne se não excluía. Apeavam-se ambos com um pequeno séquito na praça de uma vila qualquer, e enquanto ministrava meu pai sua justiça incumbia-se Inês de à sombra de uma arcada, ou no jardim de um claustro, narrar às crianças episódios que muito as encantavam<sup>24</sup>.

En este pasaje, el narrador también describe el muy famoso “ritual do beija-mão”: la conocida escena donde el rey don Pedro ordena que los/as presentes besen la mano del cadáver (en un estado muy avanzado de descomposición) de la “rainha póstuma”. Aunque algunos historiadores consideran que esta escena no tiene fundamentación histórica –y se corresponde, justamente, con la construcción posterior del mito en torno a las figuras de don Pedro y doña Inês–<sup>25</sup>, no cabe duda de que contribuye a consolidar una imagen grotesca de los siglos medios y de sus protagonistas:

Ordenou El-Rei que emprendessem a tarefa de religar o esqueleto, juntando-lhe com cordel a caveira ao resto, de feição a que configurasse o caverna de uma figura humana. Terminada tal missão, fez com que assentassem a defunta, paramentada como Rainha, no trono, que para tal efeito mandara afeiçoar [...] No termo de quejanda cerimónia, e para pasmo de todos nós, soltou Dom Pedro uma de suas tremendas gargalhadas, e apertando de Inês contra o peito, levou-a pelas naves, e entre as alas da turba, numa dança louca que não tinha fim<sup>26</sup>.

Durante la exhumación del cuerpo de la amante del rey don Pedro, se describe cómo su cadáver hedía y cómo la procesión seguía su cuerpo hasta el monasterio<sup>27</sup>: “com os pés chagados de pus, e atrás da boiada de baba pendente, arribámos pelo lusco-fusco às portas do lado norte de Alcobaça”<sup>28</sup>. En estas referencias al cuerpo descompuesto de Inês –“pendía la baba”, afirma el narrador– se subraya el lado más escatológico del habla al incluir en las descripciones de la (noble) ceremonia del traslado y coronación de doña Inês expresiones como “esqueleto”, “calavera” o “caverna de figura humana” para describir a la reina. También es interesante notar cómo en escenas como esta se da la yuxtaposición del espacio noble del castillo y de la sala del trono, con el espacio

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

<sup>25</sup> LOURENÇO, PEREIRA y TRONI, *Amantes dos reis de Portugal*, p. 73.

<sup>26</sup> CLÁUDIO, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, p. 52.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 48.

fisiológico del cuerpo religado de Inês –que se descompone ante los ojos de todos/as–, representando así metafóricamente la naturaleza vulnerable e inestable de la estructura binaria que define, también en los términos sociales e históricos, la posición de lo alto y lo bajo.

La tercera y última analepsis narrada por don Fernando se corresponde con la escena de la venganza que también inspiró a Herberto Helder para escribir el cuento “Teorema” (1963). Los fragmentos señalados en cursiva reproducen muy de cerca la descripción que se puede encontrar en la crónica que Fernão Lopes le dedica al rey don Pedro I de Portugal<sup>29</sup>:

Era Rei meu pai em mil trezentos e cinquenta e sete, [...]. Arrastaram de roldão até ele Álvaro Gonçalves e Pêro Coelho, *isto porque Diogo Lopes Pacheco se evadira para as montanhas [...].* Reclamou um cesto de cebolas e uma almotolia de vinagre, *por mor de temperar o Coelho, conforme dizia por acinte, e nem atentava nos insultos que aqueles dois lhe dirigiam, ao infamá-lo de traidor e de carniceiro, de fornicador e de perjuro.* À orelha do carrasco segredou o que desejava que se obrasse, e era inexperienced o homem, visto ter sido necessário *rebentar as costelas para que se puxasse a um deles o coração pelos peitos, e esmigalhar os bofes para que se extraísse ao outro o coração pelas espáduas*<sup>30</sup>.

El cuento que sigue en la antología de Mário Cláudio se puede ubicar cronológicamente escasos años después. Aunque la voz narrativa es ahora de otro prestigioso personaje de la Historia de Portugal –don João I, más conocido como “Mestre de Avis”–, don Fernando interpreta nuevamente un lugar destacado en la trama. Ahora ya no representa, sin embargo, el hijo observador, sino que asume el papel de marido traicionado. Ocupa así, en cierto sentido, el rol que le había correspondido a su madre en el cuento anterior<sup>31</sup>.

Cabe explicar que ya en el desenlace del cuento “Dom Pedro I e Inês de Castro” se había pronosticado, en sueños, una vida difícil para el futuro rey de Portugal. Una noche, don Fernando sueña con su castración a manos del padre, que “corta-me as partes com muita risota, e atira-as com nojo aos mastins que a grandes dentadas as esgaçam”<sup>32</sup>. Sueña también con la traición de doña Leonor, su esposa, que sube la falda del vestido ante los miembros tiesos y viriles de pajes y escuderos. Maldiciéndose a sí mismo y al

<sup>29</sup> LOPES, *Chronica del Rey D. Pedro I...*, pp. 295-305.

<sup>30</sup> CLÁUDIO, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, p. 55.

<sup>31</sup> El paralelismo entre madre e hijo se sugiere en más de una ocasión. El narrador describe, por ejemplo, cómo don Fernando *reposaba* junto al conde Andeiro (amante de doña Leonor), a semejanza de lo que sucedía entre doña Constança y la amante de su marido, doña Inês. En ambos casos, se describe asimismo la estrechez de sus relaciones de amistad, que compara con los lazos entre hermanos/as.

<sup>32</sup> CLÁUDIO, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, p. 57.



reino afirma, entre lágrimas, en las últimas líneas del relato: “Maldito sejas, meu rosto, maldita sejas, minha coroa, maldito sejas, maldito sejas, meu Portugal!”<sup>33</sup>.

### 2.3. Doña Leonor Teles

Al iniciar el tercer cuento de la antología de Mário Cláudio –correspondiente a la historia de “Leonor Teles e o Conde Andeiro”–, el rey don Fernando es comparado con Narciso<sup>34</sup>; tan bello que causa “o enternecido desvanecimento das mulheres”<sup>35</sup>. El rey es presentado en las primeras páginas como una figura andrógina con un “rostro mimoso, de barba curta e lindamente frisada, que era de alvura igual à da mão de uma donzela”<sup>36</sup>:

Desde os começos de sua mocidade [D. Fernando] cobrara um bonito jeito de se inclinar, dobrado pela cintura, no fito de ouvir a queixa de uma criança, ou de afagar o pêlo de um cãozinho, e ganhava assim o enternecido desvanecimento das mulheres que dele se acercavam. Baixava as pálpebras de longas pestanas, e recitava em voz mansa o termo de uma cantiga provençal, ‘*mha senhor e quanto bem ey/se o Deus quisesse guysar/erades bõa para rey*’<sup>37</sup>.

Conocido como *O Formoso*, la figura del rey don Fernando, sin embargo, se va degenerando. Su cuerpo y su mente parecen languidecer progresivamente mientras observa cómo su esposa, doña Leonor, mantiene impunemente una relación con el conde Andeiro<sup>38</sup>. En las últimas páginas del cuento, su hermanastro afirma que el soberano de Portugal se retira para Lisboa a fin de curar “o mal que o roía”<sup>39</sup>, y que “aquela lindeza do moço fora reduzida a uma carcaça desengonçada, dentro da qual os pulmões não absorviam,

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>34</sup> La relación se sugiere en las primeras líneas del texto cuando se compara el monarca a los narcisos: “os pequenos narcisos amarelos, rompendo pelo fim de cada Inverno no mais pedregoso dos terrenos, assemelham-se bastante ao que foi Dom Fernando, *o Formoso*, meu irmão”. Además, como Narciso, don Fernando busca respuestas en el agua y no consigue discernir si es real su reflejo: “se eram as suas próprias faces, se as que lá em baixo se espelhavam, que o imenso pranto submergia”. CLÁUDIO, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, pp. 59-62.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

<sup>37</sup> Es conveniente aclarar que la cantiga no es una cantiga provenzal, sino una cantiga de amor de la tradición lírica gallegoportuguesa (B 512, V 95). Existe, por otra parte, una evidente ironía al plantear que “erades bõa para rey” cuando el texto defiende claramente la tesis opuesta: que doña Leonor no era buena para su rey.

<sup>38</sup> Fernão Lopes ya describe en la crónica dedicada a su sucesor que don Fernando sabía de la relación ilícita de la reina y que le solicita al Mestre de Avis, sin explicar la razón, que “tivesse geito de matar o conde João Fernandes”. LOPES, *Chronica de El-Rei D. João I*, p. 24.

<sup>39</sup> CLÁUDIO, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, p. 74.

nem expeliam ar”<sup>40</sup>. Mientras, la reina Leonor es acusada de brujería, de haber lanzado un hechizo al pobre y hermoso rey portugués que, como se decía, marchita lentamente:

Afirmava o povo que tinha aquele mafarrico rachado metido um feitiço infalível no pobre do formoso soberano de Portugal. Explicava que utilizara ela uma arraia menstruada, mais colorau e mais boga de sabugueiro, e que reforçara o efeito da mixórdia com rezas de resultado seguro. De facto começara a definhar o infeliz, e já não ousavam precisar os físicos, realizadas suas contas, se era isso por consequência da repetida fornicção, se por motivo outro, e menos natural<sup>41</sup>.

Finalmente, don Fernando muere “às seis da tarde do dia vinte e dois de Outubro de mil trezentos e oitenta e três”<sup>42</sup>, clamando a Santa María. Con grandes prisas y sin llorar al difunto, la reina y João Fernandes de Andeiro mandan preparar los funerales. Si en el cuento “Dom Pedro I e Inês de Castro” los protagonistas superan la vertiente física del amor (impedida, naturalmente, por el asesinato de doña Inês) –elevando el sentimiento que los une a una “esfera ideal”–<sup>43</sup>, en este tercer cuento de la antología la complicidad de los amantes Leonor y João Fernandes se relaciona en gran medida con el apetito sexual y la común ansia de poder.

Para la narradora de “Leonor Telles”, no obstante, don Fernando no es el hombre-víctima que se percibe en el cuento de Mário Cláudio. Citando a Fernão Lopes –como hace en diferentes ocasiones– afirma que el rey era “mancebo valente, ledo e namorado, amador de mulheres e achegador a elas”. Para explicar esta afirmación, la narradora establece una relación directa entre la visceralidad de la caza y las sutilezas del amor, planteando que ambas responden al mismo comando primitivo; concretamente, recuerda que don Fernando es el rey *de la caza* –“tão lindamente combinado com os falcões e cães”– y luego añade, con sarcasmo: “como as mulheres não o queriam, sendo o homem a caça delas?”<sup>44</sup>.

En la versión de Mário Cláudio, don João compara a doña Leonor Teles frecuentemente con animales como forma de subrayar su mal carácter y sus malas intenciones. Véase cómo el narrador de “Leonor Teles e João Fernando Andeiro” describe las reacciones de la reina durante las relaciones sexuales que mantiene con don Fernando, cuya práctica se presenta como una desenfrenada necesidad animal. Dice, por ejemplo, que doña Leonor gime como si hubiera sido herida por el cazador y que mira al rey como si estuviera con el *bruto celo*: “À medida que ia ela cavalgando despertava o homem, e esbugalhava a mirada de bruto cio, e apertava as mamas e as nádegas da magana, a

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>43</sup> GOMES, *História, ficção e transgressões...*, p. 15.

<sup>44</sup> BESSA-LUIS, “Ópera III. Leonor Telles”, p. 44.

qual se contorcía, remexendo as ancas numa “espécie de fúria”<sup>45</sup>. Asimismo, según el hermanastro de don Fernando, Leonor le ofrece al conde Andeiro “os outros dois orifícios principais do seu corpo [...] extraviando-se-lhe o siso em tais práticas, pelo que caminhava desvairada, e sem entender o que quer que lhe dissessem, ao longo de toda a manhã seguinte”<sup>46</sup>. La práctica del sexo anal –aparentemente incomprensible dentro del *script* femenino medieval– materializa en el cuento una estética medievalista que conecta perfectamente con una serie de prácticas sexuales no-normativas (incluso en el sentido estricto, o sea, no reproductivo) que contribuyen a la conformación de ese imaginario libidinal y primitivo que se viene describiendo.

En otras circunstancias, para referirse a la reina, el narrador de Mário Cláudio utiliza expresiones como “cabrona”<sup>47</sup>, “grande bácora”, “diaba”, “má mulher”<sup>48</sup>, “monstra”, “pécora”<sup>49</sup> o “puta horrenda”<sup>50</sup>, que no dejan lugar a dudas en cuanto a su antipatía. En gran medida, estos términos mimetizan el vocabulario que el propio Fernão Lopes reserva para caracterizar (directa o indirectamente) a la reina: “a malícia bebe gram parte de sua peçonha, bem se póde isto dizer da rainha D. Leonor”<sup>51</sup>, dice en una ocasión. La narradora de “Leonor Telles”, no obstante, lo excusa argumentando que el conocido cronista medieval no era misógino, sino que se siente fascinado por la personalidad de Leonor<sup>52</sup>: “A verdade é que Fernão Lopes encontra em Leonor Telles uma figura que ultrapassa Macbeth, faltando-lhe a mão que foi a de Shakespeare”<sup>53</sup>.

Así pues, Leonor entra de la mano de Fernão Lopes en la escena. “Entra para seduzir ou até para corromper e não para dar exemplo, a não ser mau exemplo, o que é também importante, como Einstein frisou com o seu amor vingativo, que é, afinal, o de Fernão Lopes”<sup>54</sup>. A decir verdad, parece querer insinuar en más de una ocasión que el cronista tenía una gran admiración por la reina y cita en repetidas ocasiones los elogios que

<sup>45</sup> CLÁUDIO, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, pp. 62-63.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>51</sup> LOPES, *Chronica de El-Rei D. João I*, p. 22.

<sup>52</sup> Como ha señalado recientemente Ana Maria Machado, la comparación entre Leonor Telles y la famosa Lady Macbeth confiere a la protagonista del cuento un espesor simbólico al cruzar ambas memorias literarias. “E se, no entender de Agustina, [...] Leonor Teles superava em maldade a personagem da tragédia shakespeareana, a reinterpretção da protagonista [...] dita a sua reconfiguração, nomeadamente através da multiplicação dos crimes cometidos com inalterável frieza de carácter. Como escribe la investigadora portuguesa, a la sombra de Lady Macbeth la reina doña Leonor “ergue-se num sublime diferente e superlativamente negativo”. MACHADO, “Refrações medievais em Agustina Bessa Luís...”, pp. 34-43.

<sup>53</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera III. Leonor Telles”, p. 43.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 44.

este le atribuye en la crónica<sup>55</sup>. La reina Leonor, “louçã e aposta e de bom corpo”<sup>56</sup>, tenía, además, “gracioso gesto e todas as feições do rosto quais o direito da formosura outorga”<sup>57</sup>, repite la narradora en el cuento. Luego, no obstante, la disposición de Fernão Lopes cambia y, mientras se acerca al poder el Mestre de Avis, futuro rey, “já não hesita em chamar-lhe nomes despidorados”<sup>58</sup>.

Es evidente que el constante doble sentido que se percibe en fragmentos como los anteriores produce una incongruencia desequilibradora y un consecuente efecto desmitificador. Se trata de un ejercicio mimético en la medida en que los relatos y las novelas medievalistas imitan la imagen que se ha construido del pasado medieval, pero dan un paso más allá al completarla, deconstruirla y/o cuestionarla. Siempre susceptible de manipulación ideológica y artística, los siglos medios –y, de manera muy especial, sus protagonistas– se plantean, pues, en este contexto, como una ficción más, llena de propuestas divergentes y de incertidumbres. Para este fin contribuye fundamentalmente el lenguaje de los narradores, percibido como un discurso profundamente contaminado y doble, que intenta resquebrajar las jerarquías discursivas, que son, a su vez, reflejo de las jerarquías sociales históricas y una de las principales herramientas para garantizar y mantener su hegemonía. La crítica y la reflexión irónica se extiende, pues, a los enunciados historiográficos y a su insuficiencia/parcialidad, tejiendo juicios a las estructuras de poder que permanecen hasta la actualidad.

En este punto, merece la pena un breve repaso de la cronología de estos personajes. El cronista de la Casa de Avis, Fernão Lopes –encargado por Duarte I, hijo del fundador de la dinastía, de escribir las crónicas reales–, nace aproximadamente en 1380 y, en consecuencia, no tendría más de diez años cuando la reina doña Leonor Teles muere en Tordesillas, en 1386. Así, difícilmente el cronista podría dar “mostras de a amar nobremente”<sup>59</sup>, sentir un “calor quase ansioso pela rainha”<sup>60</sup> o tenerle tanta simpatía y admiración por verla y escucharla<sup>61</sup>, como afirma la narradora de “Leonor Telles”<sup>62</sup>. Aunque el último fragmento citado es ambiguo en cuanto a la referencia concreta –pu-

<sup>55</sup> Véase, por ejemplo, este fragmento: “Os antigos que louvaram as nobres mulheres que viveram no tempo da rainha D. Leonor muito erraram em seu escrever se a não pozeram na conta das mui famosas, porque se o dom da formosura, de todos mui prezado, fez a algumas ganhar perpetual nome, d’este houve ella tão grande parte, acompanhada de aprazível graça [...] foi muller mui inteira e de coração valleiroso, buscador de maravilhosas artes, por firmeza de seu estado”. LOPES, *Chronica de El-Rei D. João I*, pp. 62-63.

<sup>56</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera III. Leonor Telles”, pp. 43-44.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>62</sup> En el cuento se puede leer: “Ele [D. Fernando] era tão porfiado na caça que tudo o mais abandonava para correr com os seus alões, matando tudo o que visse, fosse uma pequena ave ou urso pardo. Deixaram-no, pois viram que não o demoviam; e Leonor Telles, que ‘havia loução e gracioso gesto e todas as feições do rosto quais o direito da formosura outorga’, como escreve Fernão Lopes, sem esconder que se maravilha de a ver e ouvir, Leonor Telles ‘por afortelezar seu estado que faz?’”. Aunque “sem esconder que se maravilha de a ver e ouvir” parece tener como referente a Fernão Lopes, la estructura arcaizante

diendo también aludir a su futuro marido don Fernando—, no parece difícil argumentar que Agustina Bessa-Luis atribuye al cronista un valor transtemporal, muy al estilo de la narradora que unas décadas antes cuenta la historia de Pedro e Inês en las *Adivinhas*<sup>63</sup>. Existe también un paralelismo evidente entre la crónica de Fernão Lopes y el cuento de Mário Cláudio a la hora de narrar el famoso episodio del asesinato de João Fernandes de Andeiro<sup>64</sup>. Como se puede leer en el fragmento a continuación, el narrador reproduce incluso una versión del dramático diálogo que, según la crónica<sup>65</sup>, intercambian los intervinientes con disimulo justo antes de la muerte de este último:

Julgando-me ausente na fronteira [...] entrei pela hora da terça naquele Paço de a par São Martinho, surpreendendo os amantes [...] e afrontei João Fernandes Andeiro com estas palavras, ‘Porque obrais, senhor, contra mim e contra a minha vida?’, ao que retrucou ele, ‘Quem tal vos disse, senhor, muito vos mentiu’. Não me contendo, descarreguei um golpe certo com o cutelo no crâneo de João Fernandes<sup>66</sup>.

No sorprende demasiado la argumentación que don João usa a lo largo de toda la narrativa en contra de la reina —con quien disputa el trono de Portugal después de la muerte de don Fernando—, y cuya enemistad tras el asesinato del conde está relatada en las crónicas de Fernão Lopes: “Assim, que posto que ella tivesse ao Mestre em tão mortal odio, por a morte do conde João Fernandes, em guisa que de nenhum mal he podia então vir tão grande parte que a ella fôra abastada vingança”<sup>67</sup>.

El cuento de Agustina Bessa-Luis también relata, naturalmente, el episodio de la muerte del conde aunque, al contrario de Mário Cláudio, no profundiza en la relación amorosa que mantenía con la reina, doña Leonor. A la narradora de “Leonor Telles” le interesan más bien las intrigas que llevan al Mestre de Avis al trono y utiliza la descripción del

---

de la frase también puede llevar a concluir que se refiere a su futuro marido, don Fernando. BESSA-LUIS, “Ópera III. Leonor Telles”, p. 47.

<sup>63</sup> En la novela *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luis, la narradora *habita* varias temporalidades simultáneamente e interfiere en más de una ocasión directamente en la diégesis, entrando en diálogo con los personajes históricos medievales —percibiendo e interpretando *in loco* sus reacciones— pese a que sus intervenciones llevan el/la lector/a a pensar que existe en su mismo plano temporal.

<sup>64</sup> Como se describe en el cuento, la noticia que llegó a los oídos del pueblo, sin embargo, es contraria a los hechos y el pueblo acude al palacio en defensa del Mestre. También se puede leer en la crónica que “soaram as vozes do arruído pela cidade, ouvindo todos bradar que matavam o Mestre, e, assim como viúva que rei não tinha, e como se lhe este ficasse em loge de marido, se moveram todos com mão armada [...] pera lhe dar vida e escusar morte”. Se desencadena después la Revolución, que pondrá en confrontación la mayor parte de la nobleza y el pueblo —apoyos del futuro rey don João I—, contra la burguesía, del bando contrario, afín a Leonor Teles. LOPES, *Chronica de El-Rei D. João I*, p. 47.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>66</sup> CLÁUDIO, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, p. 74.

<sup>67</sup> LOPES, *Chronica de El-Rei D. João I*, p. 63.

asesinato de João Fernandes de Andeiro para perfilar a don João como un personaje de “coração valente, que é o que sente piedade quando a cólera acaba”<sup>68</sup>.

Como es evidente en todos los ejemplos ya señalados, la percepción de la Edad Media que se desprende de los textos depende también del personaje encargado de la “regulación de la información narrativa”<sup>69</sup>. En otras palabras, la manera en que el público lector percibe el universo narrado depende directamente del grado de afinidad que la voz narrativa tiene con el personaje, evento o situación retratada. En el cuento de Mário Cláudio, elegir al futuro rey como narrador de la historia le imprime cierto humor y parcialidad a las descripciones de doña Leonor que, como se ha podido comentar brevemente, es acusada de brujería y de varias conspiraciones contra él, contra Gonçalo de Azevedo y, principalmente, contra el monarca, su marido. El estilo burlón que emplea don João I para referirse a la reina expone así los mecanismos de construcción de la propia Historia a partir del discurso del poder. No es menos interesante la perspectiva que adopta Agustina Bessa-Luís para referirse al mismo episodio histórico al elegir una narradora omnisciente que asume una relación profundamente cómplice con Fernão Lopes, cuya perspectiva subjetiva –e, incluso, abiertamente fantástica– es conocida por todos/as.

#### 2.4. *Don João I, Mestre de Avis*

Todavía sobre el primer rey de la dinastía de Avis queda por contar brevemente su relación con *la familia inglesa* –en particular con doña Filipa de Lencastre, su esposa–, tema al que Agustina Bessa-Luís dedica la cuarta ópera de *Fama e segredo na História de Portugal*. El cuento empieza con un fragmento ilustrativo, dedicado a la aclaración de las intenciones de la narradora: “No que me aparento com os cronistas é na tentativa de romancear e meter diálogos ficcionais onde só se ajustam secos relatos”<sup>70</sup>. Así, con el tono narrativo de ciertos historiadores de antaño, se describen los encuentros y desencuentros políticos que llevan finalmente al matrimonio de la tranquila y paciente Filipa y del poco ilusionado Mestre de Avis<sup>71</sup>.

Siempre sutilmente irónica, la narradora de “D. João e a família inglesa” confiesa: “Numa época em que a lentidão das comunicações faz supor que tudo fosse conforme a esse vagar, surpreendem-nos as rápidas mudanças da História”<sup>72</sup>. En efecto, es con un ritmo acelerado como los/as lectores/as conocen los entramados de las intrigas de las cortes europeas medievales: las pretensiones del duque de Lencastre, el reclamo de João de Gaunt a la corona castellana y una serie de “planos políticos [...] substituídos por acordos matrimoniais”<sup>73</sup>.

<sup>68</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera III. Leonor Telles”, p. 50.

<sup>69</sup> GENETTE, *Discurso da Narrativa...*, p. 160.

<sup>70</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera IV. D. João e a família inglesa”, p. 61.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 65.

Cediendo a *la tentación de novelar* sobre la cual ella misma había advertido<sup>74</sup>, la narradora esboza un clima de intriga alrededor de la familia, diciendo que sobre ella flotaba una sombra que ningún cronista había descubierto<sup>75</sup>. Así pues, para caracterizar a la “Ínclita Geração”, en particular a don Henrique, la narradora lo compara con otra figura de la Historia que le es querida, don Pedro I de Castilla<sup>76</sup>. Esgrimiendo una argumentación muy semejante a la que utiliza en *Adivinhas de Pedro e Inês*, la narradora caracteriza a don Pedro I de Castilla como “alto e loiro, enérgico e com vocação marinheira. Mesmo ajoelhado [...] vê-se que tem um porte majestoso e que é formoso. Pedro I era primo de D. Pedro, o da D. Inês de Castro e teve uma história amorosa quase tão acidentada como o seu parente português”<sup>77</sup>. Sobre don Carlos, por otro lado, dice que es un hombre cuya vida se suspende en el enigma. Avanzando en las generaciones, argumenta que con don Sebastião es cuando se llega a la cumbre del éxtasis que caracteriza a la dinastía, ya que, como es sabido, “desaparece numa batalha e não mais é visto. A lenda apodera-se dele e os seus vestígios são completamente apagados”<sup>78</sup>. Esta caracterización de la familia contribuye a dibujar –con la mirada de una narradora que conoce los “resultados catastróficos”– la tendencia de la familia hacia el desastre: “são pessoas maníaco-depressivas com tendências suicidas e não destituídas de inteligência”<sup>79</sup>.

### 3. Conclusión

En el prólogo de *Triunfo do amor português*, la autora de *Fama e segredo na História de Portugal* hace referencia a la “época reptiliana”, un concepto que evoca un estado primitivo ligado al sexo, a la nutrición, a la caza y a la reproducción. “Época reptiliana” remite, aparentemente, hacia un momento de la Historia donde, según Agustina Bessa-Luís, se conforma el esquema esencial de los mitos sobre el amor. Se refiere, concretamente, a ese “comando cerebral primitivo” que, con el tiempo, “é banido pelo traço essencial da evolução, o significado espiritual de todas as coisas, o renascimento do homem”<sup>80</sup>. Los cuentos medievalistas analizados recuperan justamente esa imagen primitiva del ser humano –previa al “R/renacimiento” (del hombre)–, y la enmarcan en un escenario bajomedieval de raíces históricas fundamentadas en la cronística y en la tradición oral, que han consolidado las leyendas regias y garantizado su *triunfo* desde el Medioevo hasta la actualidad.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>76</sup> “Ínclita geração” es el epíteto dado a los hijos del Mestre de Avis, don João y de Filipa de Lencastre, así acuñados por el poeta épico Luís Vaz de Camões en el canto IV de *Os Lusíadas*: “Mas, pera defensão dos Lusitanos,/ Deixou, quem o levou, quem governasse/ E aumentasse a terra mais que dantes: Ínclita geração, altos Infantes”. CAMÕES, *Os Lusíadas*, p. 179.

<sup>77</sup> BESSA-LUÍS, “Ópera IV. D. João e a família inglesa”, p. 66.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>80</sup> BESSA-LUÍS, “*Triunfo do amor português*, de Mário Cláudio”, p. 14.

Muy en la línea de la estética posmodernista, la estrategia de recuento de esta Edad Media incorpora la conciencia plena de la ambigüedad significativa de la palabra “Historia” al ser percibida tanto como *historiam rerum gestarum* y como *res gestae*, designando así tanto los hechos ocurridos como su registro a través de la escritura. La imagen del presente de la escritura –necesariamente inconclusa y cambiante– está, pues, inevitablemente integrada en la imagen del pasado que se representa en el relato histórico, condenándola por tanto a ser, en parte, intuitiva y subjetiva, abierta constantemente a modificaciones y variaciones.

La diégesis obedece, pues, al proyecto de recrear la Edad Media (o, por lo menos, algunos de sus componentes) y de retratar –a partir de una serie de voces abiertamente subjetivas– a una serie de personajes especialmente carismáticos de la Historia bajomedieval portuguesa, cuya existencia empírica ha sido atestiguada por la historiografía y que son fácilmente reconocidos dentro de un marco cultural referencial compartido. Su representación se rige en gran medida por la proyección de imágenes y estereotipos, muchos de ellos provenientes, naturalmente, de la documentación histórica sobre la época, mientras que otros proceden de las leyendas populares y de un universo complejo originario de la literatura medieval y romántica.

La ambientación histórica y, en particular, el uso de elementos propios del imaginario medievalista –con particular énfasis en la cultura de virilidad guerrera, la sexualidad antinormativa y los instintos animales que se les asocia– contribuyen mayoritariamente a construir un universo medievalizante como una “época reptiliana”, donde los conflictos se resuelven por medio de la brutalidad y las pasiones se presentan bajo la forma de actos obscenos y primarios. Pese a la ambientación pretérita, no obstante, parece subyacer en los textos una reflexión en torno a la supuesta superioridad civilizacional de la actualidad, puesto que en diferentes momentos se presentan las diferencias entre ambos momentos históricos (Medievo y actualidad) como aparentes y superficiales. Así, los cuentos seleccionados para este artículo son particularmente representativos de cierta estética medievalista en la medida en que construyen lo que se puede denominar una “ficción conjetural”: a partir de un ejercicio de imitación documentada de la realidad histórica, añaden una serie de elementos ambiguos (críticos, irónicos, etc.) que interpelan al público lector al generar inquietud y dudas, planteando al propio conocimiento de la Historia como una propuesta subjetiva siempre marcada por la incertidumbre. Asimismo, lo hacen buscando provocar extrañamiento y distancia crítica a través del escepticismo y de la parodia, dos nociones que, tal vez, sintetizan las principales innovaciones en el acercamiento contemporáneo al Medioevo.

## **Bibliografía citada**

AGUIAR, João, *Inês de Portugal*, ASA, Lisboa, 1997.

BERMÚDEZ, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas*, Casa de Francisco Sánchez, Madrid, 1577.



- BESSA-LUÍS, Agustina, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Guimarães Editores, Lisboa, 1983.
- BESSA-LUÍS, Agustina, “*Triunfo do amor português*, de Mário Cláudio”, *Triunfo do amor português*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2004, pp. 11-17.
- BESSA-LUÍS, Agustina, “Ópera II. Afonso Henriques e D. Teresa”, *Fama e segredo na História de Portugal*, Guerra & Paz, Lisboa, 2010a, pp. 24-40.
- BESSA-LUÍS, Agustina, “Ópera III. Leonor Telles”, *Fama e segredo na História de Portugal*, Guerra & Paz, Lisboa, 2010b, pp. 41-58.
- BESSA-LUÍS, Agustina, “Ópera IV. D. João e a família inglesa”, *Fama e segredo na História de Portugal*, Guerra & Paz, Lisboa, 2010c, pp. 59-74.
- CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Álvaro Júlio Pimpão (ed.), Instituto Camões, Lisboa, 2000.
- CLÁUDIO, Mário, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, *Triunfo do amor português*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2004a, pp. 39-58.
- CLÁUDIO, Mário, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, *Triunfo do amor português*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2004b, pp. 59-75.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa. Ensaio de Método*, Arcádia, Lisboa, 1979.
- GOMES, Graça Joana, *História, ficção e transgressões em Triunfo do Amor Português de Mário Cláudio*, Tesis de Máster, Universidad de Coimbra, Coimbra, 2009.
- HELDER, Herberto, “Teorema”, *Os passos em volta*, Portugalíia, Lisboa, 1963, pp. 103-107.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 2002.
- LOPES, Fernão, *Chronica del Rey D. Pedro I deste nome, e dos Reys de Portugal o oitavo cognominado o Justiceiro na forma em que a escereveo Fernão Lopes*, Oficina de Manoel Fernandes Costa impressor do Santo Officio, Lisboa, 1735, <https://purl.pt/422>.
- LOPES, Fernão, *Chronica de El-Rei D. João I*. Vol. I. Bibliotheca de clássicos portugueses, Escriptorio, Lisboa, 1897, <https://purl.pt/416/3/>.
- LOURENÇO, Paula, PEREIRA, Ana Cristina y TRONI, Joana, *Amantes dos reis de Portugal*, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2008.
- MACHADO, Ana Maria, “Refrações medievais em Agustina Bessa Luís: Leonor Teles e Lady Macbeth”, *Boletín Galego de Literatura*, 58 (2021), pp. 29-44.
- MACHADO DE SOUSA, Maria Leonor, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Edições 70, Lisboa, 1987.
- MARINHO, Maria de Fátima, “Inês de Castro: outra era a vez”, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, 8 (1991), pp. 7-46.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O romance histórico em Portugal*, Campo das Letras, Porto, 1999.
- ZUMTHOR, Paul, *Parler du Moyen Âge*, Minuit, Paris, 1980.

