

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

22/2019

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Ana Rita Gonçalves Soares

*Los Cruelles: Pedro I de Castilla frente a Pedro I de Portugal en
Adivinhas de Pedro e Inês (1983) de Agustina Bessa-Luís*

*The Cruel Ones: Peter I of Castile versus Peter I of Portugal in Adivinhas de Pedro
and Inês (1983) by Agustina Bessa-Luís*
pp. 163-179 [1-17]

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.22.029>



Universidad
de Navarra

Los Cruels: Pedro I de Castilla frente a Pedro I de Portugal en *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983) de Agustina Bessa-Luís

The Cruel Ones: *Peter I of Castile versus Peter I of Portugal in Adivinhas de Pedro and Inês (1983) by Agustina Bessa-Luís*

ANA RITA GONÇALVES SOARES

Universidad Complutense de Madrid
anaritag@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-4855-3715>

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2019

ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2019

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.22.029>

Resumen: *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983) de Agustina Bessa-Luís expone la Historia de la Iberia bajomedieval —y, en particular, la de los amantes Pedro e Inês de Castro— como un entramado múltiple y confuso de versiones parciales y contradictorias. Buscando demostrar una verdad (posible) como respuesta a una serie de «acertijos» (*adivinhas*), la narrativa re-elabora —suprime, adapta, cambia, desfamiliariza— los referentes históricos. Centrándose en la representación de los «cruels» —Pedro I de Castilla y Pedro I de Portugal— este artículo analiza cómo la perspectiva «extrañadora» y comprometida de la narradora aúna el propósito irónico, crítico y lúdico de la metaficción histórica posmoderna con los rasgos formales de la «nueva historiografía».

Palabras clave: *Adivinhas de Pedro e Inês*. Agustina Bessa-Luís. Pedro I de Portugal. Pedro I de Castilla. Medievalismo contemporáneo. Narrativa portuguesa posmoderna

Abstract: *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983) by Agustina Bessa-Luís exposes the History of late medieval Iberia —and, in particular, the one of the lovers Pedro and Inês de Castro— as a multiple and confused net of partial and contradictory versions. Seeking to demonstrate a (possible) truth as a response to a serie of «riddles» (*adivinhas*), the narrative re-elaborates – suppresses, adapts, changes, defamiliarizes – the historical referents. Focusing on the representation of the kings known as «the cruels» (Peter I of Castile and Peter I of Portugal) this article analyses how the narrator's odd and committed perspective combines the ironic, critical and playful purpose of postmodern historic metafiction with the formal features of the «new historiography».

Keywords: *Adivinhas de Pedro e Inês*. Agustina Bessa-Luís. Peter I of Portugal. Peter I of Castile. Contemporary Medievalism. Portuguese Postmodern Fiction



LAS ADIVINANZAS. INTRODUCCIÓN

A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus oscuros não se compadece com suscetibilidades. Que temos nós a perder? A personalidade não existe, mas sim efeitos que a desenham como os efeitos da luz sobre os corpos¹.

Adivinhas de Pedro e Inês (1983) es la historia de una verdad posible. La narradora, insistiendo en la ambigüedad de los relatos anteriores, lee entre las líneas de la historiografía hegemónica para proponer interpretaciones sobre cuáles serían los verdaderos sentimientos y motivaciones de cada uno de los personajes que intervienen en la «mais antiga história de amor»². Como afirma Maria de Fátima Marinho³, los protagonistas de la Historia ibérica bajomedieval dejan de obedecer a sus crónicas y se transforman en criaturas de Agustina Bessa-Luís⁴.

Abandonando la secuencia cronológica rígida, la narradora crea un relato circular que repite y multiplica las posibilidades ficcionales de uno de los episodios medievales que más ha inspirado la ficción posterior: la historia de Pedro I de Portugal e Inês de Castro. Se propone contar los eventos que anteceden la coronación póstuma de Inês siguiendo la descripción de la rueda o rosetón esculpido en la cabecera de la tumba de Pedro I en el monasterio de Alcobaça⁵: «É pois a leitura da rosácea o que este livro descreve: a leitura das suas pétalas interiores e exteriores, consagradas respectivamente aos amores idílicos e aos amores punidos»⁶. Se trata de una ficción histórica conjetural que resulta de la lectura de los pétalos del rosetón medieval. El ornamento de la tumba metafórica así la multiplicación de perspectivas y las diferentes opiniones expuestas por la narradora sobre los hechos conocidos, suscitando de este modo juicios

¹ Bessa-Luís, 1983, p. 207.

² Zambujo y Sobral, 2013.

³ Marinho, 1991, p. 7.

⁴ Agustina Bessa-Luís nació en Amarante en 1922 y falleció en 2019. Actualmente es reconocida como una de las figuras más importantes de la literatura portuguesa contemporánea como se puede comprobar por lo que escribe el crítico e historiador Saraiva en las pestañas y contraportada de la primera edición de *Adivinhas* «Agustina é, depois de Fernando Pessoa, o segundo milagre do século XX português e será reconhecida quando, com a distância, se puder medir toda a sua estatura, como a contribuição mais original da prosa portuguesa para a literatura mundial, ao lado do brasileiro Guimarães Rosa», Bessa-Luís, 1983.

⁵ Los epígrafes que introducen los diez capítulos de la novela siguen la descripción de la rueda o rosetón de la tumba: I. Inês Peres; II. A Coroa Exterior. III. Ninho de Garças. IV. Os Diálogos Imperfeitos. V. Os Castros. VI. A Touria. VII. Poetas e Desalmados. VIII. A Beleza. IX. Coisas Estranhas. X. A Coroação.

⁶ Bessa-Luís, 1983, p. 29.

contrapuestos y generando una red de matices y dudas que van deshistorizando/ desautorizando el discurso histórico legitimado por el poder para convertirlo en materia de tertulia, en un juego de «acertijos» («adivinhas» en portugués): «Mas persiste a pergunta: porque estava Inês tão publicamente instalada nos paços do Mondego?»⁷; «Quem convence o Infante a tirar do leito Inês, esposa recebida por palavras de presente, para lá meter D. Constança, duas vezes enganada e, agora, simplesmente objeto de bigamia?»⁸; «Estaria de facto Pedro inocente da morte de Inês?»⁹. ¿Quiénes son los crueles?

I. LOS CRUELES

Os *cruéis* (e era abundante a cultura dos *cruéis*, tanto em Portugal como Castela, Aragão e Navarra) não surgem acidentalmente. Como bem sabemos, o sentimentalismo é irmão da brutalidade, e toda aquela fusão de doença e serpentina evocação de costumes cavaleirescos desenvolvia abertamente o horizonte da crueldade humana que inclui o mito do sacrifício. [...] A crueldade é a forma neurótica de repressão da ingenuidade, em que se inclui a tendência das massas para o egoísmo, todas as formas de egoísmo, o espiritual e a material. [...] A satisfação do desejo torna-se uma impossível marca; destinado a transformar-se em heroísmo, em algo elevado, assegurado pela morte, o desejo só aí encontra alternativa. [...] Os escudos estão perlados de lágrimas, e o «cavaleiro desconhecido», potencial do amor erótico, toca neles movido pela piedade. Uma piedade que é sintoma e vertigem do adultério; porque este nasce de uma atmosfera de melancolia em que se projetam os arquétipos repressivos; o amor materno, o ciúme do pai, a proibição da fantasia sensual que a Idade Média tanto apreciou e cultivou, com todo seu cortejo de pecados e de renúncias¹⁰.

Entran los crueles en escena: Pedro I de Castilla (1334-1369) y Pedro I de Portugal (1320-1367). «Los crueles no surgen accidentalmente», dice la narradora, son víctimas de una estética que combina sentimentalismo y brutalidad. No se puede separar el comportamiento de los monarcas de la conducta caballeresca propiamente dicha, argumenta, ya que esta está asociada a la crueldad humana. Además de la función económica y judicial de la violencia —que se expresa en especial en la exacción del poder de los dominantes, a menudo camuflada de legalidad o justicia regia— o de la guerra, expresión por excelencia del mito del sacrificio y de la heroicidad violenta¹¹, aquí la narradora se refiere a

⁷ Bessa-Luís, 1983, p. 42.

⁸ Bessa-Luís, 1983, p. 81.

⁹ Bessa-Luís, 1983, p. 14.

¹⁰ Bessa-Luís, 1983, pp. 174-75.

¹¹ Devia, 2011, p. 69.

la función simbólica y fundacional de la crueldad que acompañará la formación del mito de los reyes medievales: la ritualización de un arquetipo de virilidad asociado al poder regio, que materializa en la figura del monarca ese patrón fundador de la cultura occidental medieval¹².

«Ele [Pedro I de Portugal] é o que se chamaria nos nossos dias o rapaz mimado, um estoirá-vergas, um mandão destinado a servir quem o soubesse treinar. [...] Não é tão enigmático como Pedro o Cruel, de Castela»¹³, dice la narradora. A pesar de que ambos fueron conocidos por el epíteto «el Cruel» —ambos también posteriormente redimidos por la Historia como «el Justiciero»— el monarca que la narradora reconoce como «el Cruel» original es el castellano. El portugués, como se puede leer en el fragmento anterior, queda a menudo reducido a un «chico mimado» cuando es comparado con su sobrino:

Notava-se o parecido do rei com o sobrinho Pedro de Castela, que era igualmente claro de rosto e com expressão de certa majestade, exceto quando a ira e uma desordem natural no rir e no mover-se alteravam o seu porte digno. Mas enquanto o Cruel era desdenhoso com as pessoas e as tratava com um orgulho afrontoso, Pedro de Portugal parecia mais humano, ainda que severo; menos luxurioso, que não era; mas tão avarento como o outro foi, e por isso tantas riquezas acumulou¹⁴.

En el fragmento citado, la narradora apunta que no se distinguían los monarcas por su porte o su avaricia, pero sí porque «el Cruel» —léase Pedro I de Castilla— despreciaba a la gente, mostrando un orgullo desmesurado, mientras que su tío aparece descrito como «más humano»¹⁵, Pedro I de Portugal «era un justinianista, integrado no tipo de função superior que predomina no ocidente e que condiciona a sua atitude racionalista»¹⁶. Su caracterización se opone aparentemente a la de su homónimo castellano, al que se describe como

¹² En este sentido, importa subrayar brevemente que la representación ficcional posterior de caballeros y reyes medievales está asociada frecuentemente a la manifestación de una masculinidad heroica, acompañada de un aura de virilidad que emana del privilegio de sus posiciones de poder. Si se tiene en cuenta cómo el medievalismo contemporáneo modela la masculinidad de sus protagonistas —frecuentemente relacionada con episodios de violencia y manifestaciones de misoginia como formas de exteriorización de la virilidad—, se concluye que la sobre-actuación de la masculinidad de algunos de los personajes de *Adivinhas* podría indicar su fragilidad como construcción social: «The action adventure hero should embody an extreme version of normative masculinity, but instead we find that excessive masculinity turns into a parody or exposure of the norm. Because masculinity tends to manifest as natural gender itself, the action flick [...] actually undermines the heterosexuality of the hero even as it extends his masculinity», Halberstam 1998, p. 4.

¹³ Bessa-Luís, 1983, p. 12.

¹⁴ Bessa-Luís, 1983, p. 189.

¹⁵ Bessa-Luís, 1983, p. 189.

¹⁶ Bessa-Luís, 1983, p. 184.

LOS CRUELES: PEDRO I DE CASTILLA FRENTE A PEDRO I DE PORTUGAL

«um homem decerto sem vínculo hereditário, o que desenvolveu nele uma culpabilidade devastadora, como a de Ivan o Terrível»¹⁷.

Intentando posicionar los monarcas en polos opuestos, la narradora argumenta que, si por un lado Pedro I de Castilla «posee en la sangre un afluente oriental», por el otro, Pedro de Portugal, como se leía anteriormente, «estaba integrado en el tipo de función superior que predomina en occidente». A través de la dicotomía oriente/ occidente se atribuye al monarca castellano características como, por ejemplo, una cierta feminidad ligada al mundo de lo oculto, evocando una lectura *orientalista* en la línea de Edward Said de su supuesta paternidad judía:

Pedro de Castela devia, na realidade, possuir no sangue um afluente oriental (não é de desdenhar a lenda de ele ser filho do médico judeu que encenou o parto da rainha D. Maria), e assim, nele, o sentimento e a intuição eram projetados para os aspetos trágicos da vida. Era mais feminino, vinculado ao mundo das trevas, mas, ao mesmo tempo, mais dialogante no aspeto do saber, num momento fugaz e imprevisível, fazer aparecer o clima da pura tragédia¹⁸.

Pedro de Castela atuava e vivia segundo uma perspectiva existencial, e nele o ser comprometia tudo: vida, espaço, objeto, situação criada. A hostilidade absurda superava a hostilidade circunstancial e devorava o lugar da alma ou o arco-íris da sua iniciação. Isto só um oriental o podia compreender¹⁹.

Aunque la narradora intente reafirmar reiteradamente que «quanto à pretensa paridade entre os dois Pedros, de Portugal e de Castela, não parece haver razões para a perfilhar»²⁰, como se ha demostrado, ella misma reconoce que «a figura de Pedro I de Portugal parece ser decalcada do vulto de seu sobrinho e contemporâneo Pedro I de Castela. A mesma terribilidade, em contraste com a simpatia popular; o mesmo culto pela vingança e desarticulação objetiva»²¹. En esa línea, Maria de Fátima Marinho considera que la presentación de Pedro I de Castilla sirve realmente como un pretexto para caracterizar al monarca portugués puesto que las historias de «los crueles» se describen en paralelo a lo largo del relato, creando un efecto de duplicación²². En efecto, se sugiere ese paralelismo claramente cuando la narradora de *Adivinhas* defiende que Pedro I de Portugal «é perseguido porfiadamente nas páginas mais mesquinhas da nossa História, que mais parecem informações de polícia, que garan-

¹⁷ Bessa-Luís, 1983, p. 184.

¹⁸ Bessa-Luís, 1983, p. 184.

¹⁹ Bessa-Luís, 1983, pp. 184-185.

²⁰ Bessa-Luís, 1983, p. 184.

²¹ Bessa-Luís, 1983, p. 13.

²² Marinho, 1991, pp. 13-14.

tia de cronistas»²³, y lo justifica en parte diciendo que las fuentes históricas le han atribuido erróneamente «crueldades» practicadas por su sobrino y homónimo, Pedro I de Castilla.

Poniendo el foco en el motivo central de la argumentación de la narradora —el de la bigamia de Pedro I de Portugal— se puede notar cómo las circunstancias del casamiento entre Pedro de Castilla y Maria Padilha reproducen las del monarca de Portugal con la bella Inês. Así, desde la «corona exterior», como indica el epígrafe del segundo capítulo, se empieza a perfilar el efecto de *mise en abyme* que, asociado a las alusiones directas, imbrica en la narración dos escenas muy similares —las de los casamientos encubiertos de los monarcas— insinuando así el paralelismo en las circunstancias de la bigamia de ambos reyes²⁴. Al inicio de la novela, la narradora, tratando de introducir la figura de Pedro I de Castilla, hace una alusión a su casamiento con Maria Padilha:

O amor grande que Pedro de Castela teve por Maria Padilha ficou registado na declaração solene que ele fez nas cortes de Sevilha, 1362. Disse, com muitos testemunhos de fidalgos e abades, que se casara com a dita dama, nessa mesma cidade; o que por receio de uma rebelião da nobreza, não confessara então²⁵.

Si se tiene en cuenta su matrimonio con Branca de Bourbon en 1353 —posteriormente considerado nulo— esta declaración en las Cortes de Sevilla condenaría a Pedro I de Castilla por bigamia²⁶. Como confiesa la narradora, esta escena parece una repetición teatral de cuando, dos años antes, Pedro I de Portugal proclamara en la Sé de Guarda que Inês había sido su primera esposa y, consecuentemente, legítima reina (póstuma) de Portugal.

2. LA VERDAD

A verdade é um estado de fé. Descobrir nos arquivos os sinais dos acontecimentos é menos importante do que descobrir a maturidade do tempo em que os acontecimentos se deram e, por conseguinte, a verdade. Não se trata de um romance nem de uma biografia, ou de um pretexto de autonomia em vista de uma cultura. É uma obra de investigação, mas fora das indicações imperativas sobre a maneira de conduzir um estudo deste teor. A imaginação, tão corrompida pelo maquinal da razão e do gosto, tem aqui um papel principal, o papel das luzes no sentido mais amplo. Sobretudo o que interessa a Agustina Bessa-Luís é

²³ Bessa-Luís, 1983, p. 103.

²⁴ Marinho, 2014, p. 199.

²⁵ Bessa-Luís, 1983, p. 49.

²⁶ Los casamientos clandestinos de los monarcas ponen en peligro la legitimidad moral de sus reinados: en el caso de Pedro de Portugal, si el casamiento se tornara público, su matrimonio con Constança sería invalidado, Inês sería reina de Portugal y el legítimo heredero al trono sería su primogénito, João.

LOS CRUELES: PEDRO I DE CASTILLA FRENTE A PEDRO I DE PORTUGAL

comprender a dependência em que se encontram as decisões de vontade humana frente à soberania da razão momentânea, ditada pelos grupos dominantes e pela natureza regressiva de todas as coisas. A grande alternativa do nosso tempo está em aceitar a aliança com os elementos que compõem uma sociedade, e desse modo chegar ao conhecimento. Assim é o método da nova História; tudo o mais é confusão e temor²⁷.

El método de la «nueva Historia», como comenta António José Saraiva en la contraportada de la primera edición de *Adivinhas* citada anteriormente, concilia la Historia con la fantasía, investigando sin las indicaciones imperativas de la historiografía y dejando espacio a la imaginación²⁸. A pesar de la voz deliberadamente subjetiva, invasiva e irónica de la narradora, el texto es, fundamentalmente, una obra de investigación histórica exhaustiva: «Não se trata de um romance nem de uma biografia, ou de um pretexto de autonomia em vista de uma cultura. É uma obra de investigação, mas fora das indicações imperativas sobre a maneira de conduzir um estudo deste teor»²⁹. Siguiendo esta metodología, la narrativa presenta una versión alternativa a la que el poder ha consagrado mediante, por ejemplo, la distorsión consciente de la Historia —a través de omisiones, anacronismos o exageraciones— o el uso de testimonios ficcionales —obras narrativas y dramáticas de los siglos posteriores— con valor de verdad histórica.

La narradora utiliza, por ejemplo, la *Castro* de António Ferreira —según ella es más fiable porque es más cercana en el tiempo a la realidad— para argumentar las aspiraciones políticas de Inês como justificación para su acercamiento al infante Pedro. En otro momento evoca las *Trovas* de Garcia de Resende para reforzar la idea de que el infante podría haber conocido a Inês antes de Constança Manuel. Como se puede leer en el fragmento anterior, la narradora cita el mentor de Inês, João Afonso de Albuquerque, otorgándole una enorme importancia en el desarrollo de los sucesos conocidos. La narradora cree que él mantiene la disputa de su padre, Afonso Sanches, hermano bastardo de Afonso IV, que habría jurado venganza —«apagar um reino do mapa»³⁰— contra el rey portugués. Si en 1326 Afonso IV había ganado la disputa en la batalla, alejan-

²⁷ Saraiva en la contraportada de Bessa-Luís, 1983.

²⁸ En efecto, lo que el neomedievalista recupera no es estrictamente el pasado, «sino las imágenes de sí mismo que el pasado produce», Aurell 2006, p. 813. Este medievalismo actual postula así un estudio teórica y metodológicamente más complejo de las fuentes históricas —frente a las técnicas que dominaban tradicionalmente el ámbito de los Estudios Medievales, como la diplomática, la paleografía o la edición de textos—, de las que se extrae información tanto sobre el pasado como sobre el presente, tanto sobre lo verídico como lo ficcional, tanto sobre lo documentado como sobre lo silenciado.

²⁹ Saraiva en la contraportada de Bessa-Luís, 1983.

³⁰ Bessa-Luís, 1983, p. 128.

do a Afonso Sanches de la corona, ahora João Afonso prepara la victoria con sutileza, introduciendo en la corte portuguesa a su protegida, Inês, educada para cautivar al príncipe heredero:

Outra fonte de averiguações é a *Castro*, de António Ferreira, datada do século XVI e, portanto, capaz de incluir informações mais frescas do que hoje é possível reunir. [...] Inês pede à Ama que a ouça na repetição reflexiva da sua história. Não quer dizer que seja uma história nova, mas que merece melhor análise. Então faz uma revelação: situa o seu encontro com Pedro «na flor da minha idade», quando era saída da puberdade e não se libertara dos cuidados da Ama. [...] Isso significa que a tese de um conhecimento, ou intempestivo ou forjado, em Albuquerque, tem viabilidade. [...] Resende não chega a referir o casamento com D. Constança como um ato que tenha prioridade ao amor de Inês, e assim as palavras de Ferreira não parecem beber aí contradição: «deu a Constança a mão, mas a alma livre, Amor, desejo, e fé me guardou sempre», assim como o título de «nova esposa» que dá a Constança, contém muito mais do que uma liberdade poética: contém a informação da bigamia do infante, que era notória mas que não convinha ser divulgada por cronistas ou letrados³¹.

Interessa notar que, nas trovas de Resende, Inês se apresenta como «moça menina» quando o príncipe a viu pela primeira vez. «...foi m'ó príncipe olhar» - diz, provavelmente em Albuquerque ou num dos inúmeros lugares sob a alçada de Afonso Sanches, íntimo do pai de Inês. O atrevimento que o infante demonstra em trazer para a corte Inês e depois chamando-a definitivamente para a sua companhia, repudiando Constança e não liberado pela viuvez, como se quis apertar, diz dos laços fortes que tinha com Castela, do que o pai temia³².

Dice la narradora que João Afonso de Albuquerque tuvo el destino de los dos reinos en sus manos. En efecto, se adensa la *abismación* mencionada en la sección anterior, cuando se atribuye a este último la educación de Maria Padilha, amante de Pedro de Castilla: «sabe-se que [...] a criou para fascinar Pedro de Castela, e assim manobrar melhor o rei. [...] Maria Padilha [...] correspondeu a uma elaboração posterior da imaginação de João Afonso de Albuquerque. A primeira seria Inês Peres de Castro, cuja elegância [...] podia constituir uma autêntica arma secreta»³³. En un permanente estado de tensión libidinal, los personajes sucumben a las artimañas de João Afonso de Albuquerque y, consecuentemente, al fatal erotismo femenino, incapaces de resistir a la mitificación y la lujuria que representan ambas mujeres.

³¹ Bessa-Luís, 1983, pp. 124-25.

³² Bessa-Luís, 1983, p. 127.

³³ Bessa-Luís, 1983, p. 55.

Como se puede constatar, el recurso a la *auctoritas* de las crónicas, utilizado durante siglos para delimitar el espacio objetivo y documentado de la historiografía, se utiliza en *Adivinhas*, irónicamente, para acentuar su carácter parcial y mentiroso. Si la narrativa histórica decimonónica ponía el carácter meta-narrativo e intertextual al servicio del logro de la verosimilitud de la historia narrada —no solo no la cuestionaba sino que la avalaba—, en la novela histórica de finales del siglo XX la relación con esos otros discursos sirve para evidenciar su naturaleza textual y su subjetividad³⁴. Se expone de este modo una de las bases fundamentales de la novela histórica posmoderna —a la que Linda Hutcheon ha llamado «metaficción historiográfica»— «[problematizing] both the nature of the referent and its relation to the real, historical world by its paradoxical combination of metafictional self-reflexivity with historical subject matter»³⁵.

En la línea de Linda Hutcheon, Celia Fernández Prieto³⁶, señala que la «nueva novela histórica» —categoría en la cual se podría integrar *Adivinhas*— se apoya así en la intertextualidad y la metaficción, orientadas a cuestionar la verdad de los sucesos consignados por la historiografía, exponiendo el pasado como inaccesible y el conocimiento sobre los hechos históricos como una versión más o menos sesgada e interesada de la realidad. De este modo, *Adivinhas* presenta simultáneamente las vertientes que Hayden White define como «discourse of the real» (Historia) y «discourse of desire/ of the imaginary» (ficción)³⁷, además de un tercer dominio, teórico, que se refleja en la «theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic meta-fiction)»³⁸.

Según la narradora, no se entiende por qué «se dá mais crédito à História arrumada em arquivos, do que à literatura divulgada como arte de poetas» Y luego justifica su osada afirmación: «Mentem estes menos do que os outros; porque a inspiração anda mais perto da verdade do que o conceito problemático da biografia, que é sempre cautelosa porque julga tratar de factos que a todos unem e interessam»³⁹.

Esta afirmación sentencia la Historia como un metarrelato más, llevando los lectores a cuestionarse, por ejemplo, sobre la legitimidad de la calificación de un personaje histórico como *cruel* como mero resultado de la afirmación de

³⁴ Fernández Prieto, 2003, p. 155.

³⁵ Hutcheon, 1988, p. 19.

³⁶ Fernández Prieto, 1996.

³⁷ White, 1980, p. 23.

³⁸ Hutcheon, 1988, p. 5.

³⁹ Bessa-Luís, 1983, p. 122.

su *crueledad* en la documentación histórica canónica, elaborada según los criterios culturales, ideológicos y estéticos del cronista. Como afirma Linda Hutcheon, «in an ironic and problematic way [...] acknowledges that history is not the transparent record of any “truth”»⁴⁰. Se afirma, además, la consciencia de que la narración histórica y la narración ficcional presentan las mismas estructuras y solo se pueden diferenciar en el nivel del valor atribuido socio-culturalmente a cada uno de los discursos. En ambos casos, estamos ante «construcciones» (narrativo-ficcionales) de realidad, dado que «we must shape the past into history, and when we do this, we inevitably use the tropes fundamental to narrative construction»⁴¹.

En efecto, como afirma la narradora, la Historia no es más que una ficción controlada⁴². A través de esta ironía autoconsciente, la narrativa cambia, falsea y corrompe así las expectativas de los lectores que empezarán la lectura con un bagaje de informaciones sobre el mito inesiano y sus protagonistas —además de experiencias e ideologías— que no se verán reforzadas a lo largo de la lectura. Como afirma Maria Teresa da Silva Cerdeira, a propósito de otra narrativa de inspiración inesiana —*Teorema* de Herberto Helder— también en *Adivinhas* «a sedução da leitura passa justamente por esse desvio, por essa per-versão, pela irresistível modernidade com que o conto agarra seus leitores e tira-lhes o tapete da instalação e da comodidade»⁴³.

La narrativa tematiza de este modo la crisis de la referencialidad posmoderna y el triunfo de la ficción como contrapartida ante las debilidades de la historiografía hegemónica. Aquí, sin negar la función de la «referencialidad» en la construcción del discurso histórico, se problematiza reiteradamente la «referencia» —sea de manera indirecta, a través de descentralizaciones, fragmentación de la acción, parodia— o de manera directa, apuntado en las crónicas su parcialidad: «De qualquer modo, toda a crónica petrística parece eivada de mentiras»⁴⁴. Aunque la narradora se refiere aquí a los relatos portugueses sobre Pedro I de Portugal y Constança⁴⁵, su reflexión podría aplicarse a otra crónica petrística: la del canciller mayor de Castilla, Pedro López de Ayala, uno de los mayores responsables de que Pedro I de Castilla sea recordado como el rey

⁴⁰ Hutcheon, 1988, p. 129.

⁴¹ Elias, 2016, p. 300.

⁴² Bessa-Luís, 1983, p. 207.

⁴³ Cerdeira, 2008, p. 54.

⁴⁴ Bessa-Luís, 1983, p. 62.

⁴⁵ Expone la narradora su argumentación remitiéndose a las fechas de la muerte de Constança: «Por exemplo, a morte de D. Constança é atribuída a consequências do sobrepardo de D. Fernando, isto é, em 1345. Mas parece ter havido no Mosteiro de Lorvão uma escritura que prova a existência de D. Constança ainda em 1347», Bessa-Luís, 1983, p. 62.

cruel debido al retrato negativo e irracional que se dibuja del monarca en las *Crónicas de los Reyes de Castilla*⁴⁶. La reconocida «parcialidad» del relato del canchiller —adoptando aquí una expresión que matizaría la que utiliza la narradora— sirve para justificar el enfrentamiento entre Pedro I y Enrique de Trastámara —que culmina con la muerte del rey Pedro a manos de su hermano en la batalla de Montiel— y para, progresivamente, crear una imagen negativa que revalidara los intereses de la dinastía Trastámara. Quizá mientan las crónicas. De todos modos, como escribe António José Saraiva: «A verdade é um estado de fé»⁴⁷.

3. LAS CONTRADICCIONES

La novela de Agustina Bessa-Luís transforma los «saudosos campos do Mondego», sobre los que canta Luís de Camões, en una granja desierta «que está num vale sem horizontes»⁴⁸, y la casa señorial, en una «moradia decedificante»⁴⁹, guardada por «um cãozito sujo, de pêlo em que a lama secura»⁵⁰. Mientras camina por la afamada Quinta das Lágrimas, la narradora crea en los lectores un doble efecto de extrañamiento: por una parte, desfamiliariza el escenario de los amores de Pedro I e Inês Castro, y por otra subraya su propia presencia invasiva y controladora en la escena:

Logo no início do primeiro capítulo, Agustina revela marcas de estilo a que recorrerá ao longo de toda a narrativa: assume-se como condutora da ação, concretiza pequenos pormenores para logo os deixar dispersar, fixa-se num dado concreto para logo deixar correr o fio da imaginação, pinta o cenário com a mais intensa luminosidade para logo deixar cair uma cortina de incerteza que turva a nitidez provisória conseguida. E, de vez em quando, como saindo do nada, ponteia o discurso com pequenas, mas incisivas notas de uma ironia finíssima que, habitualmente, ridiculariza a mentalidade portuguesa, por vezes demasiado provinciana⁵¹.

El inicio del relato localiza la narradora homodiegética en la actualidad, simulando la arquetípica «contadora de historias» de la novela histórica decimonónica. Sin embargo, como se puede constatar, la narradora de *Adivinhas* no está al servicio de la intencionalidad didáctica —ligada frecuentemente a los presupuestos del autor implícito— ni se posiciona imparcialmente al margen de

⁴⁶ López de Ayala, «Crónica de Don Pedro Primero», pp. 3-430.

⁴⁷ Saraiva en la contraportada de Bessa-Luís, 1983.

⁴⁸ Bessa-Luís, 1983, p. 8.

⁴⁹ Bessa-Luís, 1983, p. 7.

⁵⁰ Bessa-Luís, 1983, p. 8.

⁵¹ Fernandes, 2015, p. 209.

lo narrado. Gracias a su focalización particular, la novela tiene la capacidad de expresar el «desahogo verbal y pasional, esta mirada tan impregnada de tragedia e incertidumbre, [que] no cabe en el relato histórico»⁵². Se trata de una visión contemporánea, creada desde una perspectiva «extrañadora» y comprometida, que utiliza los mecanismos de la historiografía tradicional pero —prescindiendo de disimular el carácter subjetivo de la voz narradora— la pone en primer plano, subrayando, como se ha dicho, su presencia en la historia. La parcialidad de la narradora en relación a lo narrado se puede ejemplificar con la confesada fascinación que tiene por Pedro de Castilla, resultado de las contradicciones que el personaje histórico representa⁵³: si por una parte es caracterizado como psicópata con manía persecutoria⁵⁴, por otro aparece como un rey femenino que vivía según una perspectiva existencial⁵⁵. «De qualquer modo, este Pedro, o Cruel, a quem Filipe II mudou o nome para Justiceiro, redimindo-o de fomas indignas, é a personalidade controversa e sem dúvida sangrenta que vai dominar a imaginação popular»⁵⁶, avisa la narradora, afirmando así el espacio destacado que ocupa Pedro de Castilla en el imaginario colectivo e, incluso, la importancia que tiene en la recreación de la cosmovisión medieval presente en *Adivinhas*.

Como se ha demostrado, la narradora tiene una teoría que pretende probar: la bigamia de Pedro I de Portugal. Según ella, Pedro habría desposado con Inês antes del casamiento con Constança y conocería a la dama gallega desde antes de la llegada de Constança a la corte⁵⁷, lo cual supone un cambio radical en la cronología de los eventos⁵⁸. Para apoyar esa tesis —que condicionaría los derechos morales de Pedro al trono— la narradora localiza inicialmente el casamiento del infante e Inês en 1335: «Essa data de 1335 deve ser riscada e esquecida; ou qualquer data entre 1335 e 1336, que é onde se situa o casa-

⁵² Fernández Prieto, 2003, pp. 156-57.

⁵³ Bessa-Luís, 1983, p. 49.

⁵⁴ Bessa-Luís, 1983, p. 14.

⁵⁵ Bessa-Luís, 1983, p. 184.

⁵⁶ Bessa-Luís, 1983, p. 13.

⁵⁷ En lo que se refiere a Constança Manuel, la narradora, Bessa-Luís, 1983, p. 166, afirma que «não era uma princesa mansa e resignada», aunque su papel en la narrativa es secundario —como en la mayor parte de la tradición inesiana—, representando una especie de sombra que cae sobre la cabeza de los amantes, prefigurando un impedimento inicial que amplía el deseo de consumación del amor prohibido por parte de Pedro e Inês.

⁵⁸ La duda se extiende también a la fecha de nacimiento del primogénito de Pedro e Inês, João, puesto que no hay registros que confirmen si podrá haber nacido antes de Fernando y parece plausible pensar que, como indica la narradora, se trata de una manipulación de los cronistas en beneficio del futuro rey Fernando I —hijo de Constança y Pedro I— o incluso del Mestre de Avis, hijo ilegítimo de Pedro I y sucesor de Fernando I.

mento escondido de Inês e o Infante de Portugal»⁵⁹. Siguiendo un juego de contradicciones y especulaciones, la narradora cambiará la fecha de la celebración unas páginas después, alegando que el evento se celebrará inmediatamente tras la muerte de Constança, en 1349, o incluso, posteriormente, en 1354, asumiendo que la posibilidad de gobernar en Castilla hubiera acelerado el matrimonio⁶⁰. Estas «dispersiones», ya apuntadas por Fernando Fernandes⁶¹, confirman la poética de Agustina Bessa-Luís anunciada anteriormente: la Historia no es más que una ficción controlada⁶² y, aquí, las personalidades históricas se meten al proyecto escénico de la autora y no a la inversa.

Sumida en un *continuum* temporal, la narradora interfiere directamente en la diégesis, entrando en diálogo con los personajes que componen el universo medieval narrado, percibiendo e interpretando *in loco* sus reacciones⁶³. En una escena particularmente relevante para su argumentación relativa a la bigamia del rey portugués, la narradora interpela directamente al monje blanco que, según la leyenda, habría asistido a la resurrección de Pedro I⁶⁴:

- Levantou-se do túmulo para lhe falar, meu padre? Confessou-se uma vez mais depois de ter morrido?
- Isso é certo. [...]
- É verdade que D. Fernando nasceu da bigamia, que lhe seja perdoado?
- Nem pelo trono do rei da Frísia eu contava uma coisa assim – disse o frade [...]
- Quem lhe disse? Casou com Inês na data em que Constança estava presa em Toro? Diga, meu padre. Eu preciso dessa informação.

⁵⁹ Bessa-Luís, 1983, p. 81.

⁶⁰ Se indican a continuación algunos de esos fragmentos: 1335: «deve ter tido lugar antes mesmo do casamento com D. Constança, ou seja, em 1335, quando há notícia, numa memória do mosteiro de Alcobaça, de que Pedro se levantou contra seu pai», Bessa-Luís, 1983, p. 81. 1349: «o casamento, ou fora celebrado há anos [...] ou se efetuou imediatamente após a morte da princesa [D. Constança], acontecida talvez em Alenquer, em 1349», Bessa-Luís, 1983, p. 89. 1354: «aquele convite que tivera o infante para se propor ao trono de Castela deve ter [...] acelerado o seu casamento com ela», Bessa-Luís, 1983, p. 70.

⁶¹ Fernandes, 2015.

⁶² Bessa-Luís, 1983, p. 207.

⁶³ En el inicio de la novela interactúa con Inês, en la Quinta das Lágrimas. En el capítulo III interpela a doña Branca, monja en Hueva y, posteriormente, en ese mismo capítulo, intenta pedir explicaciones al monje blanco en el monasterio de Alcobaça. Dos capítulos después, interactúa con el Dr. João das Regras para interrogarle sobre el supuesto casamiento entre Pedro e Inês puesto que sería él quien defendiera en las Cortes la ilegitimidad de Dinis y João —hijos de Pedro I de Portugal e Inês de Castro— para gobernar, argumentando que el matrimonio de los padres no había sido legal: «Aproveitando a passagem do Dr. João das Regras no solar de sua sogra, em Valdigem, que fica para os meus lados, fui vê-lo um dia [...] Eu comecei por lhe perguntar se, na sua opinião, Inês tinha de facto casado com Pedro», Bessa-Luís, 1983, p. 110.

⁶⁴ Como explica la narradora: «Sabia-se, no âmbito dos monges brancos, do pecado do rei; pecado tão secreto que não podia ser devassado pela rede da diplomacia ou a investigação dos cronistas, sem pôr em causa a estrutura estatal e a forma autoritária-patriarcal de que a energia psíquica do reino dependia», Bessa-Luís, 1983, p. 71.

Ele teve um olhar enviesado e não me deu atenção⁶⁵.

En otra ocasión intenta dialogar con Branca, primera esposa de Pedro de Portugal. Al encontrar a la narradora, Branca le pregunta si es una de las hermanas del monasterio de Las Huelgas «como se se dirigisse a outra pessoa que ela pudesse ver através de mim». La narradora contesta que no, que «está de paso»; y ahí se queda doña Branca, distante y altiva, «esquecida de me ter dirigido a palabra»⁶⁶. De este modo, la narradora consigue nuevamente insinuar su presencia anacrónica en la narración, un mecanismo que se presenta como una clara contestación teórica al positivismo histórico y es una de las estrategias narrativas más significativas para subvertir la concepción lineal de la Historia, despojándola de su autoridad. Estos saltos temporales explícitos acentúan también el anacronismo fundamental de una novela posmoderna de tema medieval. Como se puede constatar, los lectores son expuestos a la «Historia como ficción controlada», conociendo cada uno de sus más complejos artificios. Desde el inicio de la narrativa se establece así un contrato de (co)interpretación con el lector informado —del que se espera un cierto nivel de competencia literaria y cultural relativa al contexto histórico de la acción y a la producción literaria que constituye el universo ficcional de *Adivinhas*— pero al que se invita a enmarañarse en la retórica de la *Historia*.

4. LAS RAZONES

No estaba «linda Inês, posta em sossego»⁶⁷. Inês de Castro surge en las primeras páginas comparada con una «lavradeira abastada, dessas [...] que lavam o pescoço com aguardente e [...] têm seis namorados ao mesmo tempo»⁶⁸. Si por momentos la narradora parece evocar los versos del canto III de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, enseguida confiesa que «certo encanto [...] depressa se esgotou e perdeu»⁶⁹. En las primeras alusiones al personaje, se caracteriza Inês como «correo, sello y guante» de João Afonso de Albuquerque, «educada para obediência política»⁷⁰, afirmando incluso que Inês posiblemente nunca amará a Pedro «e a sua vontade de poder era uma forma de suspirar»⁷¹. Por otra parte, el rey Afonso IV es presentado, según Maria de Fátima Marin-

⁶⁵ Bessa-Luís, 1983, p. 74.

⁶⁶ Bessa-Luís, 1983, p. 62.

⁶⁷ Camões, *Os Lusíadas*, p. 129.

⁶⁸ Bessa-Luís, 1983, pp. 8-9.

⁶⁹ Bessa-Luís, 1983, p. 10.

⁷⁰ Bessa-Luís, 1983, p. 16.

⁷¹ Bessa-Luís, 1983, p. 221.

ho⁷², como «repressor que se vinga de ter sido reprimido, isto é, humilhado no seu ódio de filho que vê o pai desprezar a mãe»⁷³. Las afamadas «razões de Estado» son substituídas por un perverso complexo de Édipo «muito mais forte porque muito mais inconsciente»⁷⁴.

En lo que se refiere al monarca castellano, la narradora destaca al inicio de la historia que su biografía se perfila como una danza macabra que culmina en la destrucción: «Mas o que se destaca no carácter de Pedro o Cruel é, antes de tudo, o instinto da morte; toda a sua vida parece ser um longo rodeio, uma dança macabra que ele próprio conduz com a finalidade da destruição, já em si puro preconceito do inadaptado»⁷⁵. «A crueldade era para Pedro de Castela uma luta como a que travaram Jacob e o Anjo. Nada de didático nem informativo —apenas um esforço brutal para recuperar o isolamento original—»⁷⁶, dice la narradora más adelante, reiterando la «inadaptación» y el «aislamiento» —resultado de la incertidumbre de su paternidad— como justificación para su conducta, movida en dirección a la destrucción al ritmo de sus crueles pasiones.

Como se puede constatar, *Adivinhas* distorsiona las motivaciones de los personajes históricos hasta el punto de volverlos casi irreconocibles para el lector actual. Dice la narradora que la identidad portuguesa —inevitablemente asociada con uno de los mitos medievales más importantes del imaginario nacional— nos es impuesta desde el exterior y se crea como «uma soma de imagens» en las que no nos reconocemos «mas que estão presas a nós com singular firmeza e às quais não podemos escapar. Pedro e Inês são imagens dessa»⁷⁷. Imágenes y, consecuentemente, «representaciones de verdades posibles». Así, *Adivinhas* es la representación ficcional de una «suma de imágenes» sobre la Iberia bajomedieval que distorsiona el imaginario colectivo sobre la Historia portuguesa, cuestionando consecuentemente la validez de las «imágenes» que componen la identidad nacional. El ejemplo más representativo es, quizá, la duda que acompañará al lector desde el primer momento: «Estaria de facto Pedro inocente da morte de Inês?»⁷⁸. «Ele sabia que Pedro desejava, como se

⁷² Marinho, 1991, p. 11.

⁷³ Como explica la narradora, «em 1340, [D. Afonso] ao publicar leis contra o adultério, está a aplicar a energia do reprimido (cólera e desgosto contra o pai e os bastardos, assim como terna satisfação dada à mãe, virtuosa e exemplar) e a convertê-la num ato de defesa. Ao promulgar leis severas que punem a imagem do prazer na libertinagem paterna está, ao mesmo tempo, a produzir no filho, Pedro, a carreira de angústia» (Bessa-Luís, 1983, p. 15).

⁷⁴ Marinho, 1991, p. 12.

⁷⁵ Bessa-Luís, 1983, p. 14.

⁷⁶ Bessa-Luís, 1983, p. 185.

⁷⁷ Bessa-Luís, 1983, p. 213.

⁷⁸ Bessa-Luís, 1983, p. 14.

deseja o pecado, a morte de Inês»⁷⁹, afirmará la narradora más adelante. Se pierde el idealismo romántico. La lectura nacionalista y patriótica que a menudo se hizo de la historia de los amantes es sustituida por otra, conformada por inconfesables motivaciones estético-sexuales fruto de la «atmosfera de melancolia em que se projetam os arquétipos repressivos»⁸⁰.

5. LAS RESPUESTAS

Retomando la historia que circula sobre la última escena protagonizada por el monarca castellano en el campo de batalla de Montiel, dice la narradora: «As suas últimas palavras [...] são próprias do seu enigma e do enigma de qualquer homem: 'sou eu... sou eu...' - disse. A morte saudou-o nesse encontro como o prémio fatal que era identificar-se»⁸¹. Según la leyenda, esa sería la respuesta que le da Pedro I de Castilla a Enrique de Trástamara cuando este le pregunta: «¿Quién se nombra Rey de Castilla?». Tal como muchos otros «acertijos» de la novela, este quedará, por ahora, sin respuesta.

Las «adivinanzas» (que dan título a la narrativa) suponen una interacción —una cierta complicidad y un universo de referencias compartido— entre, en este caso, la narradora y sus lectores. Dice así entregar la historia «à imaginação do público, dos leitores, sobretudo [d]aqueles que se preocupam com a descrição de uma identidade nacional e sabem que ela nos é imposta do exterior»⁸². De este modo, se les invita a participar y a buscar junto con ella la respuesta a los acertijos y a dar soluciones para las incoherencias históricas con las cuales se va deparando a lo largo de su lectura del rosetón tumular. Al final se constata que la ausencia de respuestas consistentes en la historiografía hegemónica dará lugar aquí a la aparición de la «otra» versión, la historia conjetural «que pudo ser pero no fue» o «fue pero no lo conocemos» que tomará como fuentes ya no solamente la Historia guardada en los archivos, pero también la literatura difundida como arte de poetas⁸³. *Adivinhas de Pedro e Inês* es, por eso, la historia de una verdad posible.

En este escenario de conjeturas, los «cruces» aparecen así como personajes que permiten ejemplificar un arquetipo medieval que están condenados a representar. No se llegará a conocer la «verdad» sobre los monarcas porque Pedro I de Castilla y Pedro I de Portugal solo existen como sublimación del

⁷⁹ Bessa-Luís, 1983, p. 117.

⁸⁰ Bessa-Luís, 1983, p. 175.

⁸¹ Bessa-Luís, 1983, p. 49.

⁸² Bessa-Luís, 1983, p. 213.

⁸³ Bessa-Luís, 1983, p. 122.

LOS CRUELES: PEDRO I DE CASTILLA FRENTE A PEDRO I DE PORTUGAL

mito que interpretan en esta «ficción controlada». En esta historia «son» aquello que se ha escrito sobre ellos: héroes caídos, contradictorios y crueles.

BIBLIOGRAFÍA

- Aurell, Jaume, «[El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos](#)», *Hispania*, 66, 2006, pp. 809-832.
- Bessa-Luís, Agustina, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimaráes Editores, 1983.
- Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, ed. Alvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, 2000.
- Cerdeira, Teresa Cristina, «[Leorema: uma lógica moderna de sujeitos desejantes](#)», *Abril: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana-NEPA UFF*, 1, 1, 2008, pp. 52-57.
- Devia, Cecília, «[Pedro I y Enrique II de Castilla: la construcción de un rey monstruoso y la legitimación de un usurpador en la Crónica del canciller Ayala](#)», *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 13, 2011, pp. 4-21.
- Elias, Amy, «Historiographic metafiction», en *The Cambridge History of Postmodern Literature*, ed. Brian McHale y Len Platt, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 293-307.
- Fernandes, Fernando Augusto Braga, *Pedro e Inês: entre a realidade e a ficção, uma estória sem fim*, Braga Universidade Católica Portuguesa, 2015.
- Fernández Prieto, Celia, «[Poética de la novela histórica como género literario](#)», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5, 1996, pp. 185-202.
- Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003.
- Halberstam, Jack, *Female masculinity*, Duke, Duke University Press, 1998.
- Hutcheon, Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York / London, Routledge, 1988.
- López de Ayala, Pedro, «Crónica de Don Pedro Primero», en *Cronicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III*, ed. José Luis Martín, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 3-430.
- Marinho, Maria de Fátima, «Inês de Castro: outra era a vez», *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II serie, 8, 1991, pp. 7-46.
- Marinho, Maria de Fátima, «[Reescrever a história](#)», *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II serie, 12, 2014b, pp. 189-220.
- White, Hayden, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry*, 7, 1, 1980, pp. 5-27.
- Zambujo, António y Luísa Sobral, «Inês», en *There's a flower in my bedroom*, Lisboa, Universal Music Portugal, 2013.