

EL REALISMO FANTÁSTICO O EL HISTORICISMO IMAGINATIVO. LA EDAD MEDIA EN EL LÍMITE DE LO REAL EN DOS CUENTOS DE HÉLIA CORREIA Y JORGE DE SENA

ANA RITA GONÇALVES SOARES
Universidad Complutense de Madrid
anaritag@ucm.es

Recibido: 31-12-2020

Aceptado: 04-09-2021



RESUMEN

Al analizar el relato «Fascinação» del volumen *Fascinação seguido de A Dama Pé de Cabra* de Hélia Correia, y la novela corta «O físico prodigioso», de Jorge de Sena, se pretende indagar sobre la *libertad imaginativa* proporcionada por el escenario medieval, para intentar comprender cómo el Medievalismo con características fantásticas permite crear en la ficción contemporánea un efecto de *extrañamiento* vinculado a la expresión de lo ambiguo, de lo andrógino y de los impulsos libidinales.

PALABRAS CLAVE: medievalismo; fantástico; literatura portuguesa contemporánea; Jorge de Sena; Hélia Correia.

FANTASTIC REALISM OR IMAGINATIVE HISTORICISM. THE MIDDLE AGES ON THE EDGE OF REALITY IN TWO SHORT STORIES BY HÉLIA CORREIA AND JORGE DE SENA

ABSTRACT

Through the analysis of the short story «Fascinação», included in *Fascinação seguido de A Dama Pé de Cabra*, by Hélia Correia, and the novella «O físico prodigioso», by Jorge de Sena, this article explores the *imaginative freedom* provided by the medieval setting

in order to explain how fantasy Medievalism creates in contemporary fiction a sense of *strangeness* linked to the expression of the ambiguous, the androgynous and the libidinal impulses.

KEYWORDS: medievalism; fantastic; Portuguese contemporary fiction; Jorge de Sena; Hélia Correia.



Nestas andanças novas, como em metade das anteriores não acontecia, predomina uma inaturalidade aparente, ou pelo menos o realismo fantástico ou o historicismo imaginoso.
(SENA, 1966: 10)

1.

Como el título indica, *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra*, de Hélia Correia, amplía el relato fantástico romántico de *A Dama Pé de Cabra: Romance de um jogral (Século XI)*, de Alexandre Herculano que, a su vez, retoma la leyenda fundacional de la familia vizcaína de los Haros, descrita en el manuscrito medieval del *Libro de linajes* compuesto entre 1340 y 1344 por Don Pedro Afonso, conde de Barcelos, hijo del rey Don Dinis de Portugal. «O físico prodigioso»,¹ por otra parte, es un relato largo escrito por Jorge de Sena en 1964 y publicado dos años después en su antología de cuentos *Novas andanças do Demónio*. Dividida en doce capítulos, la historia del joven físico «é desenvolvimento muito ampliado e, se quiserem, muito deturpado de dois ‘exemplos’ do *Orto do Esposo*, o belo livro moralístico-religioso da literatura portuguesa da primeira metade do século XV» (Sena, 1966: 235).

En una «Pequena nota introdutória a uma reedição isolada» de «O físico prodigioso», Jorge de Sena (1977: 12) afirma que «esta “época”, dando-me uma distância “pseudo-histórica”, permitia-me uma liberdade da imaginação em

1 Cabe aclarar desde el inicio que el personaje que protagoniza el cuento no tiene nombre, siendo definido únicamente como «el físico», por lo que se mantiene esa ambigüedad semántica que ya se ha resaltado en numerosos estudios: «físico» es un término triplemente ambiguo que significa, en su acepción medieval, médico, además de mágico, y que alude asimismo claramente al cuerpo *físico* del que el protagonista se sirve para curar a Doña Urraca. A lo largo de este artículo, y respetando el formato original, se mantiene por tanto la palabra «físico».

que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do “físico”, podia ser usado para tudo». La *libertad* que permite al autor esa «distancia pseudo-histórica» del Medievo pone en evidencia la ruptura con las convenciones decimonónicas del género histórico sobre la representación del pasado. En estos cuentos —como en la gran mayoría de las novelas y relatos medievalistas contemporáneos— se rompen las barreras del espacio-tiempo a través de una serie de anacronismos y de elementos fantásticos, y las historias consiguen, así, liberarse de cualquier noción contingente y limitadora de realismo o verosimilitud. En lo que se refiere a las «implicaciones eróticas y revolucionarias» que menciona el autor, será analizado en los apartados que vienen a continuación el modo en que Jorge de Sena y Hélia Correia crean el efecto de extrañamiento temporal a través del cual expresan *libremente* una «sexualidad expansiva», aquí representada en la vivencia del impulso sexual, del homoerotismo, del poliamor o del incesto.

En primer lugar hay que tener en cuenta que, si lo fantástico pretende producir en el ánimo del/de la lector/a un efecto de inquietante extrañeza ofreciéndole una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, en un escenario medieval ese universo referencial ya incluye —de manera plausible y acorde al imaginario de la época— elementos sobrenaturales como prodigios, brujerías y encantamientos. Es una «Idade Média de fantasia (não mais de fantasia que essa época era capaz de ver em si própria)» (Sena, 1966: 14).

En la afirmación de Jorge de Sena se puede identificar *una* Edad Media tipificada —necesariamente anacrónica— que recupera una estética extrañadora y romántica, funcionando como una suerte de escenario mítico y grotesco. Huelga decir que la tipificación del imaginario actual sobre el Medievo ha sido ampliamente analizada por teóricos como Umberto Eco (1986: 68-69) quien, en su conocido capítulo «Diez pequeñas Edades Medias», desglosa las características particulares de la recreación pos-medieval de los siglos medios. De las diez categorías presentadas por el intelectual italiano, tres son particularmente relevantes para el estudio del Medievalismo presente en estas narraciones: la Edad Media como «pretexto» en la cual «the Middle Ages are taken as a sort of mythological stage on which to place contemporary characters»; la Edad Media como «era de la barbarie», en la cual se representa una simplificación de los siglos medios, insistiendo en la imagen de incivilización, siendo según el autor «a shaggy medievalism, and the shaggier its heroes, the more profoundly ideological its superficial naïveté»; y, por último, la del Romanti-

cismo, habitada por caballeros, castillos y fantasmas. En la convergencia de estas tres Edades Medias surge entonces este «escenario mitológico» al que se refiere Umberto Eco —bárbaro y romántico a parte iguales— donde se suspenden temporalmente los rígidos estándares de plausibilidad y probabilidad de la realidad. Lo que se pretende plantear a lo largo de este artículo es cómo la perspectiva distanciadora de la Edad Media permite construir discursos sobre lo extraño que relacionan la expresión literaria de lo fantástico con lo que suele ser reprimido por las normas y usos sociales dominantes y mayoritarios, como la fluidez de un género *queer*² o los impulsos sexuales transgresores.

La inmensa mayoría de las teorías sobre lo fantástico confronta dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible (o sus equivalentes: sobrenatural, irreal y anormal), haciendo depender de la reacción del/de la lector/a ante los acontecimientos relatados el efecto fantástico, que es determinado, en primer lugar, por la existencia de hechos normales o anormales en el relato y, en segundo lugar, por la explicación de lo anormal (Todorov, 2006). El «coeficiente de irrealidad» (Bouvet, 2007) de una obra, y su correspondiente efecto fantástico, depende así en gran medida del contexto de recepción, o sea, de si la comunidad lectora percibe la presencia de lo imposible como una transgresión del horizonte de expectativas con respecto a lo real o no.

Después de esta breve introducción, y teniendo en cuenta el amplio espectro cronológico de los textos analizados en este capítulo, cabe entonces reflexionar brevemente sobre el concepto de *lo real* como categoría histórica —atendiendo a su relación con el sistema de creencias y los dogmas de fe imperantes— a través del análisis de cómo y con qué objetivos se integran los elementos fantásticos en los textos medievales que inspiran las historias de Hélia Correia y de Jorge de Sena.

En el manuscrito medieval del *Libro de linajes*, la Dama surge como progenitora de los Haros, la familia noble titular del señorío de Vizcaya hasta mediados del siglo XIV. El primer relato, «La independencia de Vizcaya», cuenta la historia de la rebelión del pueblo vizcaíno contra el Conde Moniño de Asturias, quien le impuso una dádiva anual a cambio de renunciar a la violencia. El pueblo alcanza la victoria contra el Conde en la batalla de Argu-riega apoyados por Froom, «irmão d'el rei de Ingraterra» (Mattoso, 1980: 137) —un «homem de prol e d'alto sangue» (1980: 137)— dando origen a la prime-

2 En esta acepción de la palabra *queer* se propone una definición apartada de la tradicional relación exclusiva con las identidades genérico-sexuales disidentes de la normativa, para incorporar en general aquellas que, de un modo u otro, no se conforman con las expectativas —«whether those expectations circulate in the past, in the present, or in the medievalist middle» (Pugh, 2016: 210)— o con el orden social establecido.

ra de las cuatro dinastías de los Haros. El segundo relato, conocido como «Dama Pé de Cabra», es protagonizado por un bisnieto del infante, Don Diego López, y por su misteriosa amada. En líneas muy generales, puesto que posteriormente se volverá a una versión resumida del enredo tal cual lo presenta en el siglo XIX Alexandre Herculano, el manuscrito medieval del Conde Don Pedro narra la siguiente historia:

Durante una cacería el señor es atraído hacia la frondosidad del bosque por la voz de una bella mujer —«fermosa e mui bem vestida, mui bem feita em todo seu corpo, salvando que habia ãu pee forcado como pee de cabra, molher d'alto linhagem» (1980: 138)— y le ofrece matrimonio. Aceptada la propuesta bajo la condición de jamás persignarse, los dos viven en armonía «gram tempo e houverom dous filhos» (1980: 139). Después se produce la ruptura del pacto impuesto por la Dama, que desaparece con la hija volando por «ũa freesta do paço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que a nom virom mais, nem a filha» (1980: 139), dejando el hijo varón con el esposo.

Tras esta escena tiene lugar la tercera y última historia sobre la familia relatada en el Nobiliario —conocida como «Caballo Pardalo»—, en la que se cuenta la participación de Don Diego en la reconquista cristiana de la ciudad de Toledo, donde acaba prisionero. Intentando salvar a su padre, Enheguez Guerra, el hijo de Don Diego y de la Dama, decide poner rumbo a las montañas en aras de encontrar a su madre para que lo ayude a liberarlo. «Fillho (...) Vem a mim ca bem sei eu ao que vees» (1980: 140), dice la dama encantada, y le ofrece un caballo veloz que rápidamente encuentra al prisionero y lo salva del cautiverio moro. «E assim foi» (1980: 140).

Como se explicará a continuación, la ascendiente sobrenatural de la leyenda fundacional vizcaína reproducida en el Nobiliario de Don Pedro de Barcelos procede de una tradición narrativa ampliamente conocida, diseminada con el objetivo de otorgar poder y prestigio a los linajes nobles de la Europa medieval. La fórmula consiste en crear un mito «tão longínquo quanto possível, tão insólito e fantástico que se retenha na memória e suscite admiração, reverência e terror» (Nunes, 2010: 3). La leyenda de fundación de la casa de los Haros y del señorío de Vizcaya en la versión del Conde Don Pedro de Barcelos es, por lo tanto, una variante peninsular de los cuentos melusianos que recupera dos de los tópicos más frecuentes de esta tradición: en primer lugar, la unión entre un ser sobrenatural y un mortal condicionado por un pacto entre ambos y, en segundo lugar, la transgresión de dicho pacto que tendrá como consecuencia la desaparición de la criatura fantástica. La figura de la Dama se adscribe así a la tradición en torno al hada Melusina, fundado-

ra del linaje de los Lusignan, cuya representación medieval (en particular en el periodo entre 1170 y 1210) asienta en un esquema narrativo repetido por los autores de la corte de la casa Plantagenet (Krus, 2011).

De aquí se puede concluir que, para la mentalidad medieval, la relación de estos seres con este imaginario repleto de *mirabilia* es provisional y, en última instancia, está sometida al poder divino o sobrenatural.³ Irreal y, sin embargo, posible. Como afirma Ana María Barrenechea (1972: 397), «son los mitos o los herederos de los mitos que nacieron en un mundo no regido por la ley de la contradicción y que han conservado de él la libertad imaginativa». De este modo, los relatos y novelas medievalistas integran en el texto un imaginario simbólico —poblado de brujas, demonios, seres mágicos y bestias fantásticas— que consigue así potenciar el clima inquietante de la narración. Así se crea en los relatos una «Edad Media de fantasía», con raíces populares y cristianas, que se cultiva en la literatura medieval y se mantiene hasta la actualidad en el imaginario sobre dicho periodo. En efecto, ya en las primeras décadas del siglo XIX, Walter Scott (1829) recomienda en la *Revue de Paris* cultivar la novela histórica, pues, según el escritor escocés, si los/as lectores/as buscan en la ficción una evasión de la realidad cotidiana, quizá la puedan encontrar en las recreaciones de los tiempos medievales. Además, Walter Scott mantiene su argumentación defendiendo que, en contraste con la Europa posnapoleónica, y realzando con ímpetu el espíritu romántico de su tiempo, el Medioevo ofrece narraciones que sedimentan en la realidad histórica reconocible, historias donde predomina un imaginario ya maravilloso de por sí.

En lo que se refiere al *Horto do Esposo*, en el que se inspira Jorge de Sena para escribir «O físico prodigioso», se trata de un manual de adoctrinamiento religioso, fechado entre el final del siglo XIV y el inicio del siglo XV, que ilustra con numerosos *exempla* una serie de lecciones sobre la conducta moral cristiana. En el prólogo del primer de los cuatro libros que lo componen —que el autor anónimo dedica «aa honra e louvor de nosso Senhor Jhesu Christo, flor mui preciosa e fruto mui doce de totalas almas» (Nunes, 2007: 3)— se presenta la intención de deleitar e instruir «los simples» (lectores oyentes de los textos). Las reflexiones filosóficas, discusiones teológicas y referencias petrarquistas son armonizadas de manera popular a través de parábolas (Santos, 1989: 95) donde se promueve la interacción entre las varias formas en las que

3 Según Francis Dubost (1991) la ocurrencia de lo fantástico medieval se manifiesta en tres dimensiones que, en última instancia, se someten al poder divino: el *miraculum*, una forma de maravilloso cristiano relacionado con la providencia divina; lo *magicus*, esencialmente relacionado con lo diabólico; y, por último, los *mirabilia* —entre los cuales se encuadraría la Dama—, seres y encantamientos extraños cuya existencia podría depender de lo sobrenatural de origen bíblico, bárbaro, oriental, clásico o folclórico.

lo fantástico medieval se manifiesta. En esta línea —y como es evidente atendiendo a los ejemplos citados— conviene recordar que los siglos medios son reconocidos como un tiempo de extraordinaria permeabilidad entre las diferentes manifestaciones textuales, resultando necesariamente artificial separar de manera tajante aquellas producciones que se podrían atribuir al ámbito ficcional, histórico, legendario o mitológico.

El primer *exemplum* que Jorge de Sena transcribe en las «Notas» de la antología es extraído del primer capítulo del libro III, donde se cuenta la historia de un hombre que casualmente se encuentra con un castillo habitado por una señora enferma, la cual espera la llegada del hijo de un rey que reúna tres condiciones: ser famoso, un gran médico y virgen. El mancebo cumple con todas las condiciones, logrando curar a la dama tras bañarla en su sangre. Después de recuperarse, la señora del castillo le pide que resucite a quinientos caballeros y el joven comprometido atiende a su demanda. Como parafrasea Mário Martins (1975: 18) a partir del texto original, en este *exemplum* «este castelo simboliza a Igreja. As três donzelas chamam-se Fé, Esperança e Caridade. (...) a castelã doente pelo pecado e a ponto de morrer. Veio por fim Jesus. As três virtudes (...) meteram-no na Igreja, para curar a todos no banho do sangue do seu coração trespassado». Así pues, en esta alegoría medieval el mancebo es entendido como la figura de Cristo, que cura a la doncella, representante de la «humanidad enferma del pecado» (Fagundes, 1981: 137). Como se analizará a continuación, Jorge de Sena reinterpreta y parodia esta alegoría, sustituyendo su sentido figurativo y religioso por uno más literal —más físico, más carnal— que reemplaza la interpretación divina por la erótica.

2.

Habiendo ya expuesto el contenido de las narraciones del Nobiliario del Conde Don Pedro, cabe ahora resumir la relectura que propone Alexandre Herculano a mediados del siglo XIX y que Hélia Correia utiliza como punto de partida para su cuento. En la «Trova Primera» de *A Dama Pé de Cabra: Romance de um jogral (Século XI)*, el narrador invita a los/as oyentes a sentarse cerca del fuego, e intenta probar la veracidad de lo narrado, aclarando, pues, que «se a conto é porque a li n'um livro muito velho, quasi tão velho como o nosso Portugal. E o auctor do livro velho leu-a algures, ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares» (Herculano, 1858: 5). A continuación, pide silencio y procede a narrar la historia del noble Diogo Lopes y de su mis-

teriosa amada: durante una cacería Diogo Lopes se enamora de una bella dama que se encuentra cantando en la cumbre de una roca. Sabiendo que ella proviene de un alto linaje, rápidamente le propone matrimonio. La Dama acepta imponiendo una condición: Don Diogo jamás deberá persignarse. A pesar de reaccionar con cierta perplejidad, el noble accede y la lleva al castillo. No es hasta caída la noche que se fija en la bifurcación de los pies de su prometida, que se asemejan a los de una cabra. El descubrimiento, sin embargo, no afecta a la armoniosa relación de ambos, que viven felices durante varios años. Como cuenta Alexandre Herculano (1858: 11), «por annos a dama e o cavalleiro viveram em boa paz e união. Dous argumentos vivos havia d'isso: Don Inigo Guerra e Doña Sol». Un día, mientras cenaban un jabalí recién asado en compañía de sus fieles perros —un alano, de Don Diogo, y una pequeña podenca negra, de la Dama— Don Diogo le da un hueso al tranquilo alano, pero la perra, disputando la comida, se lanza al cuello del animal. Asustado con la escena, el noble se persigna, incumpliendo la promesa que años atrás le hizo a su esposa. En ese mismo instante, la Dama sufre una sorprendente transfiguración —«olhos brilhantes, as faces negras, a bôca torcida e os cabelos eriçados» (1858: 13)— y, de un impulso, agarra a sus hijos y trata de huir volando hacia la ventana. Sin embargo, Don Diogo lo impide rápidamente, logrando alcanzar a Inigo. Pero la Dama consigue eludir a su esposo y escapa con su hija Doña Sol, perdiéndose ambas en el lienzo montañoso del horizonte.

En las dos trovas siguientes se da a conocer la historia del cautiverio de Don Diogo Lopes, que finalmente es rescatado por su hijo gracias al auxilio de la Dama. Se cuenta también la leyenda que da origen a la maldición de la Dama: se trata de la historia del Conde Argimiro el Negro, quien regresa de las guerras del rey Wamba para reencontrarse con su esposa y la encuentra reunida con su amante, Astrigildo. Hélia Correia, sin embargo, retoma el relato de Alexandre Herculano en el punto anterior —cuando ocurre la desaparición de la Dama y su hija en dirección a las montañas—, e indaga sobre el destino de la pequeña Doña Sol. Ciento cincuenta años después, «Fascinação» presenta la culminación de los amores prohibidos insinuados en el cuento de Alexandre Herculano: el amor incestuoso, el amor satánico y el amor por el Otro (independientemente de la forma presentada por esa Otredad) (Lisboa, 2010: 184). En el texto de Hélia Correia, Doña Sol parece no haber heredado la terrible condición materna,⁴ aunque la pasión incestuosa que siente por su hermano Inigo («Enheguez» en el *Libro de linajes*) demuestra que oculta una

4 En la tradición melusiana todos los descendientes del hada poseen alguna deformidad animal además de capacidades guerreras excepcionales.

faceta «um tanto diabólica também» (2004: 17). Este es el tema central de «Fascinação»: los amores prohibidos, como afirma Maria Manuel Lisboa y, en particular, el amor incestuoso que Doña Sol siente por su hermano Inigo.

Al rastrear desde la Edad Media la representación de la Dama, es importante notar que, en el cuento de Alexandre Herculano, la protagonista aparece convertida en bruja, al gusto romántico, cambiando así el noble papel de fundadora del linaje de los Haros relatado en el manuscrito del Conde Don Pedro. Como ha visto la crítica, en el imaginario medieval el hada Melusina representa una apropiación cristiana de una figura de origen posiblemente indoeuropea, asociada al culto de la fertilidad. Esta criatura representa un mundo tan oscuro y salvaje como fértil y necesario. Las hadas son portadoras de bienes, además de protectoras del linaje. Cabe destacar que solo al final de la Edad Media se introduce la idea de que su naturaleza es diabólica, como ocurre con el tardío relato de la fundación del linaje castellano de Manrique. La incorporación de este imaginario y su relación con lo *magicus* tiene el objetivo de problematizar los *leitmotive* del rígido discurso católico: así, la Dama es nombrada «diabo» en el texto de Alexandre Herculano (1858: 37) y su peculiaridad física (el pie bífido del manuscrito medieval) se extiende aquí a ambos pies, aludiendo a la caracterización satánica del bode.

En la versión contemporánea del cuento, por otra parte, tanto la Dama como su hija son entidades híbridas, ni plenamente humanas ni plenamente divinas. Al igual que el físico de Jorge de Sena, que se analizará a continuación, las protagonistas femeninas de Hélia Correia se presentan como víctimas de una maldición que les otorga tanto poder como la condenación eterna. A través de un efecto de *mise en abyme* de condenaciones y venganzas, se revela a los/as lectores/as del cuento decimonónico que los eventos descritos tienen su origen en un crimen anterior: la Dama Pé de Cabra es la encarnación del alma de una mujer que, tras cometer adulterio, es asesinada por su marido. La circunstancia del adulterio, por otra parte, se presenta como consecuencia de la ruptura de una promesa anterior del marido: haber matado a una hembra de asno salvaje con crías durante una cacería, a pesar de haber jurado en el lecho de muerte de su padre que jamás cometería dicho crimen. En última instancia, el terrible final del linaje se escribe en la *Historia* desde el momento en que tiene lugar la cruenta matanza del asno y de sus crías. El linaje de la familia termina así con los dos hermanos que, sin casar o dejar descendencia, viven atormentados con la imposibilidad de consumir su deseo; el encuentro entre los dos, adverso «às convenções da cristandade» (Correia, 2004: 18), es impedido por una fuerza sobrenatural que intermedia a modo de

barrera entre ambos, iniciando lo que Paulo Pereira (2008: 53) denomina «um despique titânico entre Deus e a Dama»:

Deus impedia o encontro dos irmãos que, a suceder, os amantizaria. Estavam às vezes próximos, tão próximos nas suas correrias pelos bosques que os seus cavalos se empinavam e riscavam com as patas da frente no vazio. E digo bem: vazio. Pois o Senhor mandava a sua legião dos anjos rarefazer os ares com as suas asas, tornando o sítio terra de ninguém. Às vezes, a mais grossa escuridão caía entre eles e, no entanto, era meio-dia. Muito à distância, a Dama Pé-de-Cabra esticava os negros beijos e uivava. Porém, não conseguia competir (Correia, 2004: 21).

Luís Krus (2011: 161) observa que cuando Don Diogo consigue agarrar al hijo en el momento de la huida de la Dama, se insinúa en el relato la superioridad del mundo humano ante lo feérico, sugiriendo además la victoria del principio masculino sobre el femenino. Del mismo modo, el desenlace de este despique titânico entre el «viejo tirano del cielo» —tal y como lo denomina Alexandre Herculano (1858: 37)— y la Dama acentúa la inevitable victoria del principio masculino. Sin embargo, como se ha visto, la narradora adopta constantemente un tono irónico y (cautelosamente) distante que contribuye a exponer el carácter ilusorio y provisional de cualquier discurso, sobre todo de aquellos que se pretenden totalizadores. La narración de Hélia Correia extiende así la crítica que Alexandre Herculano dirigía a la institución eclesiástica a la supuesta idea medieval de un Dios creador, tirano, punitivo y controlador. Afirmandolo, lo desautoriza. En su natural incoherencia, Hélia Correia presenta un universo donde la intertextualidad medieval y el imaginario folclórico sirven para exponer los mecanismos de control represivo sobre las mujeres que permanecen hasta la actualidad. De este modo, tanto los dos relatos más recientes sobre el linaje de los Haros como el cuento de Jorge de Sena —donde la condena de los protagonistas surge como consecuencia de la introducción en escena de la represora Inquisición— comparten la crítica a la propaganda clerical, fomentadora de una cultura misógina, volcada además en el miedo y la culpa.

En ese sentido, es curioso notar cómo los relatos vinculan, en última instancia, la «estabilidad» con lo profano, lo mágico y lo no-normativo. En el texto de Alexandre Herculano, el primer momento de tensión se genera tras el pacto entre Diogo y la Dama: el hombre se excluye de las solemnidades religiosas —un espacio privilegiado de la sociedad medieval— y el hada se excluye de la sociedad sobrenatural, cambiando el bosque por el solar familiar. Se anticipa aquí el carácter necesariamente efímero de la relación de los amantes.

El elemento desestabilizador es el regreso al hogar de la ortodoxia cristiana, representada por la señal de la cruz. La inesperada metamorfosis de la Dama después de vivir en una aparente armonía —cumpliendo con su lugar de madre y esposa en la casa (y en la historia)— apunta a la inestabilidad de las reductoras dicotomías tradicionales impuestas por discursos conservadores y heteropatriarcales que pretenden oponer y polarizar lo femenino y lo masculino.⁵ Ampliando así la crítica que ya se puede leer en el texto romántico, el *extrañamiento* en la narración de Hélia Correia surge estrictamente relacionado con el incesto y con la destrucción del papel idealizado de la maternidad: la Dama es simultáneamente una entidad diabólica y la madre protectora de Don Inigo y de Doña Sol. En «Fascinação» se revela la inquietante expresión de lo siniestro en su acepción más freudiana en el territorio familiar de lo materno: «where one finds authoritarian regulation one should glimpse the possibility of its anarchy; or, in this instance, where one sees the construction of over-defined ideal of motherhood, one should hypothesize its deconstruction» (Lisboa, 2010: 176). Esta Edad Media (fantástica y libre) funciona, así, como una compleja metáfora a través de la cual los/as autores/as emprenden un cuestionamiento velado de ciertos discursos limitadores, proponiendo una alternativa tan *perversa* como sugerente: las criaturas híbridas con sus pies bifurcados se resisten al sometimiento de los rígidos códigos morales diseñados por las instituciones católica y nobiliaria. Aunque tarde o temprano acaben sucumbiendo bajo su peso, por un tiempo, su precaria estabilidad queda amenazada al expresar *libremente* lo que tiende a ser reprimido (y punido) por las normas y usos sociales dominantes y mayoritarios.

3.

En las «Notas» de «O físico prodigioso», el autor confiesa que en el libro se funden constantemente una serie de «estórias». Jorge de Sena (1966: 236) afirma, por ejemplo, que el título ha sido tomado de «dos publicadores anteriores a Bertil Maler, por nos parecer sugestivo, e porque paraleliza o nome de um dos autos sacramentais de Calderón de la Barca, *El Mágico Prodigioso*». En lo que se refiere al argumento, como se ha dicho anteriormente, se trata de un «desenvolvimento muito ampliado e, se quiserem, muito deturpa-

5 También el ataque feroz de la pequeña podencia ha sido entendido, por un lado, como metáfora de la lucha entre el cristianismo y las fuerzas paganas (Soares, 2011) y, por otro lado, como representación de la lucha entre lo masculino y lo femenino (Pereira, 2008).

do de dois “exemplos” do *Orto do Esposo*, o belo livro moralístico-religioso da literatura portuguesa da primeira metade do século xv» (1966: 235): el ejemplo del capítulo I del libro III —que sirve como inspiración para la primera parte de la historia— narra cómo un hombre con poderes mágicos sana con su sangre a la señora de un castillo y resucita a sus caballeros; el ejemplo del capítulo XI del libro IV —que se reconoce claramente en la segunda parte de la obra de Jorge de Sena— cuenta la salvación de un hombre que no pudo ser ahorcado a causa de un pacto con el Diabolo.

Como sintetiza el propio Jorge de Sena (1977: 11) «o experimentalismo narrativo, jogando com o espaço, o tempo, a repetição variada do texto, etc., é uma das bases essenciais desta novela». Y luego añade: «como o é da Idade Média ou algo de semelhante, fantástica, onde a situei». En «O físico prodigioso», como en la gran mayoría de las novelas y relatos medievalistas, se rompen así las barreras del espacio-tiempo a través de una retórica *experimentalista* que recupera mucha de la libertad formal típica de los textos medievales. Jugar con la temporalidad, por ejemplo, se impone como uno de los recursos más prolíficos al enfatizar irónicamente la distancia cultural y temporal entre lo medieval y lo actual. En efecto, una lectura atenta lleva necesariamente a identificar una serie de anacronismos materiales: desde la propia ideología científica o la presencia del Santo Oficio, hasta otros que surgen en medio de la retórica simbólica del libro, como la descripción del castillo: «se tinha aquele aspecto de fábrica nova é porque havia passado por grandes obras» (Sena, 1966: 73). Esta *perversión temporal* la perciben los/as lectores/as no solamente a nivel de la relación con la intertextualidad medieval, sino también en el juego de *simultaneidad* que la narración plantea al presentar, por ejemplo, las dos columnas en paralelo, la comunicación simultánea, los movimientos temporales o la presentación de distintos planos separados en el espacio (Vessels, 1990). No cabe duda que, como ya se ha señalado, el texto consigue así liberarse de cualquier noción contingente y limitadora de realismo o de verosimilitud.

La primera parte de la historia empieza con la presentación del protagonista, a través del cual Jorge de Sena explora las dificultades de una existencia híbrida, entre una divinidad indeseada y una humanidad incompleta, promoviendo la reflexión sobre los límites de ambas condiciones. El físico es un caballero joven de melena rubia, dotado de poderes mágicos gracias a un gorro rojo encantado. Atraído por su cuerpo desnudo, el Diabolo lo persigue «desde que primeiro se soubera homem». Cuando este insinúa el deseo de poseerlo, el físico se entrega al demonio «num abandono indiferente»: «Com paciência, num abandono indiferente, com a cabeça pousada nos braços,

deixou que o Diabo se desesperasse invisível sobre o seu corpo. Carícias prolongadas que leves lhe corriam pela pele, beijos sussurrados que o mordiam pelo corpo adiante, mãos que se obstinavam no seu sexo, durezas que se encostavam nele tentando penetrá-lo... - era o costume, desde que primeiro se soubera homem e se despia todo, e se estivesse só» (Sena, 1966: 65).

Exhausto después del encuentro con el Diablo, el físico se baña en el río y se queda dormido en la orilla. El texto es después intercalado por dos columnas en paralelo que narran dos versiones de la escena que se sigue, evidenciando ambas la relación mística y erótica que un grupo de tres damas establece con el protagonista. A la izquierda, las tres doncellas se presentan de acuerdo con los estereotipos medievales de virtudes cristianas, y se muestran fascinadas con la belleza del joven, pero mantienen el pudor que la condición de castidad exige. La columna de la derecha, por otra parte, presenta una alternativa de contornos paganos de la misma escena, empezando por describir a las tres doncellas como diosas voluptuosas que admiran la belleza del físico sin indicios de pudor. Poco después el físico se despierta y, finalmente, las tres doncellas enuncian sus propósitos: tal como en el *Horto do Esposo*, buscan a un hombre que sea hijo de un rey, noble, hermoso, virgen y un gran físico, que pueda sacar a Doña Urraca del estado de estupor en que se encuentra. Según le explican, aquel que sea capaz de satisfacerla sexualmente la podrá curar de todos sus males y reavivar sus poderes mágicos. El protagonista, a pesar de no ser hijo de rey, acepta acompañar a las doncellas hacia el castillo. Al llegar, vierte su sangre virgen en una tina donde Doña Urraca se sumerge. Solo después de este ritual se podrán entregar carnalmente el uno al otro y quebrar definitivamente la maldición. El encuentro amoroso que sigue al baño de sangre se celebra entre los tres amantes —Urraca, el físico y el Diablo—, en una escena donde la ambigüedad sexual no es experimentada como perdición, sino como generadora de placer y de gozo para sus participantes: «E ele, cujo corpo era todo uma tensão que estourava, segurando o gorro para que lhe não caísse, deixou-se despir por aquelas mãos que todo o percorriam, sem deixarem recanto que não perscrutassem com dedos interrogativos, para o que ela se abaixava e levantava em volta dele, beijando-o por toda a parte; e cerrando os olhos, deixou-se ser levado para o leito onde, invisível o corpo mas não o prazer que sentia, perdeu de todo a sua virgindade» (Sena, 1966: 85).

Cumplido su designio después de llegar al castillo, sin embargo, el protagonista empieza a desconfiar y a pensar si «aquelas mulheres eram bruxas. Ele tinha dormido com uma bruxa. Eram tudo bruxas de um castelo infernal» (Sena, 1966: 95). Este miedo es resultado de la constatación de que las donce-

llas viven con Urraca en el castillo sin rastros de la presencia de hombres, disfrutando de una especie de homosociabilidad femenina. El protagonista descubre que, tras saciar su apetito sexual, las doncellas matan a todos los hombres que se acercan a su hogar, cuyos restos mortales yacen en una gran valla común.⁶ En aras de abandonar el castillo, las doncellas-diosas-brujas intentan impedirselo, descuartizando y comiendo su caballo —entendido como duplo del caballero— en una escena donde vuelve a emerger la relación entre el éxtasis mítico-erótico y los rituales paganos. Aquí «o super-herói perde o domínio dos seus prodígios: é a mulher ou deusa que o dirige agora, em terror», comenta Pedro Eiras (2008: 47).

Con respecto al texto que sirve como inspiración al autor, es interesante señalar que Ana María Díaz y Miguel Murillo (1995: 158) concluyen su estudio sobre la representación de las mujeres en el *Horto do Esposo* afirmando que «la mujer, generalmente, recibe un tratamiento misógino, ahora bien, más que por lo que representa en cuanto deleite terrenal, la mujer es rechazada por su propia condición de mujer». Resulta, por lo tanto, particularmente interesante cómo en esta escena se invierten nuevamente las dinámicas del *Horto do Esposo*, otorgando a las damas un apetito sexual caníbal, literalmente *man-eater* en palabras de Rhian Atkin (2015: 23). Urraca se presenta, así, como «um polifacetado arquétipo feminino onde a ruptura do limite conceptual da pessoa (vide teorias sobre o fantástico) equivale à ruptura de códigos de comportamentais, morais, mentais, que o sempre zeloso *status quo* não se cansa de impor aos humanos, sobretudo à mulher» (Santos, 1989: 91).

Más allá de la subversión de los roles tradicionales femeninos apuntados arriba, la narración de Jorge de Sena propone una interpretación no-binaria del género y de la sexualidad. Si se toma al protagonista como ejemplo, rápidamente se puede apreciar que el físico no se corresponde con el héroe medieval convencional. «Herói solar, cavaleiro perfeito, *homo viator* de aventuras herético-eróticas, deus e bruxo amado por incubus súcubos e amazonas, Eros liberto, Apolo lúcido, Narciso espelhado, pelicano crístico, fénix triunfante, uróboro utópico —quantas faces tem o prodigioso Físico?», se cuestiona Gilda Santos (1989: 135). Como se puede constatar, el protagonista tiene muchas facetas que se elaboran a partir de una comprensión *ambigua* de la identidad —en particular en lo que se refiere a la identidad genérica y sexual—, poniéndose en interacción sus múltiples posibilidades performativas. A lo largo de la historia narrada, en efecto, el/la lector/a lo puede encontrar asu-

⁶ Urraca, sin embargo, niega esta versión, y explica al físico que los hombres han muerto accidentalmente, debido al cansancio, después de mantener relaciones sexuales con las doncellas (Sena, 1966: 61).

miendo diferentes formas: como hombre, como santo, como dios, como mago/médico, como diablo, como bestia (doble del caballo), como material orgánico (cadáver) y luego también como rosal. Una de sus «facetas» más curiosas es aquella que le otorga una lectura literal de la alegoría del hipotexto, según la cual se podría interpretar inicialmente al protagonista como un hombre-santo si se tiene en cuenta la importancia de la castidad, atributo que materializa en el cuerpo la pureza del alma cristiana. Ese «cavaleiro perfeito» que se dibuja en las primeras páginas muestra en seguida una sexualidad diluida y exuberante cuando se entrega con indiferencia al Diablo y a las brujas, asumiéndose ahí como «Eros liberto». Guiado por una fuerza omnipresente que se manifiesta bajo distintas formas, el físico se mueve así entre la realidad y lo improbable con la misma naturalidad con que lo hacen los personajes del *Horto do Esposo*, de Chrétien de Troyes o del romancero.

En la segunda parte de la novela, el escenario cambia drásticamente. Como comenta Gilda Santos (1989: 37) «o 'locus amoenus' trocado pelo 'locus horrendus' parece anticipar a experiência de descida aos infernos de que não conseguirá escapar o herói quando enredado nas malhas do Santo Ofício». Basándose, como se ha dicho, en el ejemplo del capítulo XI del libro IV del *Horto do Esposo*, la historia se centra ahora en el juicio absurdo de la Inquisición contra el físico y Doña Urraca, acusados de «assassinatos, vampirismo, sodomia, toda a escala de pecados contra-natura, e uma rede imensa de propaganda subversiva, em que se incluían crimes como curar doenças, ressuscitar defuntos, e retrogradar no tempo decorrido» (Sena, 1966: 115). Se suceden los interrogatorios, contra-interrogatorios, la verificación de pruebas, alegaciones y torturas con la clara intención de condenar a los protagonistas. El tono satírico con el cual Jorge de Sena describe el proceso inquisitorial y las prácticas eclesiásticas pone en evidencia la denuncia del abuso de poder por parte de aquellos que se dicen portavoces de la palabra y de la voluntad de Dios.⁷

Para valorar e interpretar esta segunda parte de «O físico prodigioso», la novela corta de Jorge de Sena requiere del/ de la lector/a una lectura consciente de la modalidad paródica del texto que contribuye a la carnavalización del universo representado, caracterizado por la oposición radical a los discursos establecidos —presuntamente serios, oficiales y dogmáticos—, que son desacralizados a través de la revelación de las incoherencias evidentes que,

7 La parodia se percibe desde el primer momento por los nombres y los epítetos de los cinco miembros de la Iglesia que participan en esa deliberación: Fraile Demétrios de Siracusa, «o pilão alquímico», Fraile Bernardo de Saxónia, «o visitado da Virgem», Fraile Atanagildo de Cantuária, «o martelo de herejes», Fraile Bermudo de Villaruanda, «o colírio de Sodoma» y, finalmente, Fraile Antão de Salzburbo, obispo *in partibus* de Heliópolis y especialista de las cuestiones infernales (Sena, 1966: 118).

manteniendo la metáfora carnavalesca, se ocultan detrás de las máscaras. La retórica del narrador al describir el juicio se vale así de constantes repeticiones, hipérboles y enumeraciones caóticas para trasladar a los/as lectores/as lo insólito de la situación en la que se ven envueltos los protagonistas, presentando una caricatura que parodia la pretendida seriedad inquisitorial. Cabe matizar además que —aunque el objeto aparente de la parodia sean los procesos de condenación a brujas y herejes llevados a cabo por la Inquisición— es manifiesta la crítica velada al sistema judicial durante la época del Estado Novo, régimen fascista en vigor en Portugal en el momento de la publicación del relato.

Volviendo al hilo argumental de la segunda parte de «O físico prodigioso», cuando finalmente deciden condenar al protagonista constatan que, a pesar de la tortura, él no sucumbe. Su belleza y juventud resisten. El fraile Antão decide convocar a Satanás intentando averiguar el motivo de esta resistencia sobrenatural a la muerte.⁸ El Diablo, asumiendo la forma del inquisidor, aclara: «Porque o amo perdidamente, desde que primeiro o vi. E não consinto que ele seja destruído. Longamente, durante estes anos, eu vos quis provar que não consentiria» (Sena, 1966: 128). El Diablo finalmente se corporiza, como un doble de alguien que, a su vez, es dúplice (Santos, 2016: 25). El fraile, mediador en esta escena entre lo humano y lo divino, es la duplicación humana del Demonio, el Demonio hecho carne (2016: 26).

É possível que ele não exista. Mas é minha opinião que o nosso mundo precisa muito dele. Tantas barbaridades monstruosas ou gentis têm sido, e continuam sendo, perpetradas em nome do combate a ele, e tanta gente tem pago tão caro a sua dedicação a alguma decência de ânimo, que vai sendo tempo de, para instalar-se uma ordem mais consentânea com a dignidade do Homem, se começar a venerar, com respeito, o Espírito Maligno, já que a veneração ao Outro parece que não dá grandes resultados (Sena, 1966: 10-11).

En un artículo dedicado a este personaje, Gilda Santos (2016) habla de los «múltiples desdoblamientos femeninos» del Demonio, en primer lugar desdoblándose en Urraca —como también ha señalado Rhian Atkin (2015: 26)— y, luego, en las doncellas que la acompañan en el castillo. Se podría tomar como ejemplo el enigmático diálogo entre Urraca y el físico en el que el

8 Al evocar el Demonio se refleja una vez más la crítica a la falsa ortodoxia católica, responsabilizando a los miembros del clero por el imaginario poblado de demonios, almas en pena, brujas y rituales satánicos con el objetivo de promover la superstición y el miedo, así como los comportamientos persecutorios a todas las prácticas contrarias al cristianismo. Como se constata, sin embargo, sus principales representantes no parecen respetar la doctrina que quieren imponer.

protagonista pregunta a la dama al oído: «E como sabes e como pensas tudo isso? Só porque me amas? Ou porque tu és ele mesmo?». La dama, sin darle más respuestas, contesta dubitativa: «Ainda queres morrer?» (Sena, 1966: 114). Este Diablo *múltiple* y andrógino contradice así a la creencia popular y es capaz de amar y de proteger e, incluso, hasta cierto punto, se presenta a los/as lectores/as contemporáneos/as como una figura *venerable*, «já que a veneração ao Outro parece que não dá grandes resultados» (1966: 11), como añade con humor el autor. Como se había advertido, lo fantástico contribuye así a disimular la crítica a las instituciones, a través de la expresión *libre* de lo que suele ser incomprendido socialmente, como los instintos libidinales, la sexualidad no-normativa o la ambigüedad genérica que representa esta figura demoníaca en sus múltiples manifestaciones. Así, en los textos *inquieta* la normalización de lo grotesco de los personajes y de las situaciones narradas que, a pesar de todo, se admiten como *posibles* en un contexto tan cargado de magia y energía mítica como esta *Edad Media de fantasía*.

4.

A modo de conclusión, cabe analizar brevemente la pregunta que plantea Kim Selling (2004: 212): «The question remains why choose the Middle Ages as a setting for fantasy?». En primer lugar, hay que tener en cuenta que la elección de un escenario que recuerda una forma simplificada de la Europa medieval ha sido una constante en la literatura designada como «fantástica» (Zahorski & Boyer, 1982: 62-63). Gracias a un gran número de referentes, la comunidad lectora contemporánea reconoce fácilmente el retrato simplificado de la Edad Media, donde los personajes utilizan indumentaria medieval y viven en un sistema jerárquico —vagamente feudal— con acceso a una tecnología rudimentaria. Además, como afirma la investigadora, el imaginario popular sobre ese período —creado y mantenido por la tradición folclórica occidental— es permisivo en cuanto a la introducción de elementos mágicos y fantásticos. Gorros mágicos, caballos con poderes y seres híbridos son aceptados como elementos característicos de esa «Edad Media fantástica», armonizados en un escenario poblado de castillos y bosques donde pasean bellas doncellas y valerosos caballeros.

En definitiva, la combinación entre fantasía y universo medieval no genera el efecto fantástico (en su acepción más transgresora), sino que deriva hacia el ámbito específico del imaginario medievalizante a través del cual se

elabora una reflexión crítica —mediada por la realidad mítica del Medioevo— acerca de la actualidad. En definitiva, en las narraciones de Hélia Correia y Jorge de Sena, el discurso fantástico es presentado en diálogo intertextual con otro discurso —el de la realidad medieval— a través del cual se consigue irónicamente armonizar lo real y lo imaginario. Frente a otras muestras de la narrativa del género, «Fascinação» y «O físico prodigioso» presentan la posibilidad de lo histórico dentro de un registro más amplio y más abierto que solamente el escenario *mágico* de la Vizcaya medieval les podría proporcionar.

La *Edad Media fantástica* reconstruida en la ficción medievalista contemporánea mantiene así, por una parte, la función exótica de la alteridad —«just sufficiently far from our ordinary reality to make us less inclined to apply our ordinary standards of plausibility and probability to it», como afirma John Cawelti (2014: 19); por otra parte, resulta familiar para la comunidad lectora que puede «rellenar las lagunas» dejadas por los/las autores/as, componiendo, en palabras de Gilda Santos (1989: 34), una «imagen final, vestida plenamente de lo dicho y de lo no-dicho». En este juego de *extrañamiento-identificación* el *velo protector* del Medievalismo fantástico permite así la expresión *libre* —en términos de Jorge de Sena— de un erotismo crítico y revolucionario, que aquí se asocia al espacio de lo *queer*, a lo híbrido, al género no-normativo y a la sexualidad desviada de las conductas mayoritarias y dominantes. Además, incita a la comunidad lectora contemporánea a cuestionar los códigos que se han diseñado para interpretar y representar *lo real* a lo largo del tiempo. Ambas narraciones invierten así su retórica de extrañamiento y fantasía en el cuestionamiento de las instituciones —en particular la eclesiástica—, que desde la Edad Media perpetúan discursos heteropatriarcales y fomentan la persecución de todo lo que puede afectar la credibilidad de la estructura de poder que las sostiene. De tal modo, independientemente de la forma asumida, lo mágico medieval y sus representantes —el diablo, el físico, las brujas o las criaturas híbridas— simbolizan una forma de resistencia ante los discursos totalizadores.

BIBLIOGRAFÍA

- ATKIN, Rhian (2015): «Narratives of Power and Resistance in Jorge de Sena's *O físico prodigioso*», *Journal of Lusophone Studies*, núm. 13, pp. 13-32.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista iberoamericana*, vol. XXXVIII, pp. 391-403.

- BOUVET, Rachel (2007): *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Presses de l'Université du Québec, Québec.
- CAWELT, John (2014): *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago.
- CORREIA, Hélia (2004): *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra*, Relógio d'Água, Lisboa.
- DÍAZ, Ana María, & Miguel MURILLO (1995): «Algunas consideraciones en torno a la mujer en el *Orto do Esposo*», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, Granada, pp. 151-158.
- DUBOST, Francis (1991): *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles: l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Honoré Champion, París.
- ECO, Umberto (1986): *Travels in hyperreality: essays*, Harcourt, San Diego-Nueva York-Londres.
- EIRAS, Pedro (2008): «Notas sobre *O físico prodigioso*-algumas figuras», *Metamorfoses. Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, núm. 9, pp. 36-53.
- FAGUNDES, Francisco (1981): «O artista com um malho: uma leitura d'*O físico prodigioso*», en Frederick Williams & Harvey Shearer (eds.), *Studies on Jorge de Sena by his Colleagues and Friends: A Colloquium*, University of California, Santa Barbara, pp. 133-141.
- HERCULANO, Alexandre (1858): «A Dama Pé de Cabra: Rimance de um Jogral (Século XI)», en *Lendas e narrativas*, vol. II, Casa da Viúva Bertrand, Lisboa, pp. 5-53.
- KRUS, Luís (2011): *A construção do passado medieval: textos inéditos e publicados*, Instituto de Estudos Medievais, Lisboa.
- LISBOA, Maria Manuel (2010): «Mother/land: Complexities of Love and Loyalty in Alexandre Herculano, Eça de Queirós and Hélia Correia», *Luso-Brazilian Review*, núm. 47, pp. 168-89.
- MARTINS, Mário (1975): *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Edições Brotéria, Lisboa.
- MATTOSO, José (ed.) (1980): *Portugaliae Monumenta Historica. Livro de linhagens do Conde D. Pedro*, Publicações do II Centenário da Academia de Ciências, Lisboa.
- NUNES, Irene (ed.) (2007): *Horto do esposo*, Edições Colibri, Lisboa.
- (2010): «Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português — a Dama Pé de Cabra e a Dona Marinha», *Medievalista Online*, núm. 8, pp. 1-20.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2008): «Medieval, romântica, pós-moderna: transcontextualização e metamorfose na lenda da Dama Pé-de-Cabra», *Revista de poética medieval*, núm. 21, pp. 13-56.
- PUGH, Tison (2016): «Queer medievalisms», en Louise D'Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 210-223.
- SANTOS, Gilda (1989): *Uma alquimia de ressonâncias: O físico prodigioso de Jorge de Sena*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. [Tesis doctoral]
- (2016): «Para invocar o demônio, à luz d'*O físico prodigioso*», *Estudos Portugueses e Africanos*, núm. 24, pp. 19-34.
- SCOTT, Walter (1829): «Du merveilleux dans le roman», *Revue de Paris*, (12 de abril).

- SELLING, Kim (2004): «Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy», en David Ketterer (ed.), *Flashes of the Fantastic. Selected Essays from The War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Praeger Publishers, Westport / Londres, pp. 211-218.
- SENA, Jorge de (1966): *Novas Andanças do Demónio*, Portugália Editora, Lisboa.
- (1977): *O físico prodigioso*, Edições 70, Lisboa.
- SOARES, Ana Maria (2011): «A Lenda da Dama do Pé de Cabra: do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano», *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, núm. 5, pp. 7-30.
- TODOROV, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Elvio Gandolfo, Paidós, Barcelona.
- VESSELS, Gary (1990): «A simultaneidade em *O físico prodigioso*», en Maria Alzira Seixo (ed.), *O Corpo e os signos: ensaios sobre «O físico prodigioso» de Jorge de Sena*, Editorial Comunicação, Lisboa, pp. 63-68.
- ZAHORSKI, Kenneth, & Robert BOYER (1982): «The Secondary Worlds of High Fantasy», en Roger Schlobin (ed.), *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, University of Notre Dame Press / The Harvester Press, Notre Dame / Sussex, pp. 56-81.