

EL PERSONAJE FICTICIO
DENTRO DE LA HISTORIA:
LA CÁRCEL DEL AMOR,
DE L. RACIONERO
Emilia Cortés Ibáñez

Emilia Cortés Ibáñez está en la UNED, Albacete.

ESTA novela⁽¹⁾ de Racionero, que gira en torno a la familia Borgia durante la estancia en Roma de sus miembros más destacados: Alejandro VI y sus hijos César y Lucrecia, arranca con el hecho histórico del asesinato –1497– del hijo favorito del Papa, Juan, duque de Gandía (Racionero, 1996: 15), y termina alrededor de dieciséis años después, cuando César muere. El autor escribe la novela empujado por la figura de César Borgia⁽²⁾; se apoya en hechos históricos⁽³⁾ e incluye elementos ficticios, destacando sobre todos ellos la figura de Pietro, doble de César, que conduce la narración y que, guiado por su deseo amoroso hacia Lucrecia, es la *fuerza temática* de la novela.

Doce años antes de aparecer esta obra, Racionero (1984: 8) vertió su opinión sobre la novela histórica indicando que el peligro de este género estriba en que «los personajes resultan planos» y se ven obligados «a estar en ciertos lugares y a actuar de modo previsto, perdiendo el autor la capacidad de alterar sobre la marcha el sentido de la crea-

(1) Es Premio Azorín 1996. La reseña la ha realizado Rafael Conte (1996:7).

(2) Para completar la obra, bajo el epígrafe de «Notas», Racionero (1996: 257-59) ofrece un *epílogo extraficcional* (Kunz, 1997: 64-84), posfacio autógrafo, donde explica la génesis de la novela y en la que nos ofrece bibliografía selecta sobre los Borgia, licencias poéticas empleadas en la obra, así como el impacto que supuso para él la figura de César Borgia y... «De esa emoción nació esta novela» (Racionero, 1996: 259) y, sobre todo, nació la figura de Pietro.

(3) Hay que tener presente la gran cantidad de opiniones, muchas de ellas encontradas, que se han vertido sobre la familia Borgia, sobre su historia. Cfr. el muy interesante trabajo de Ferrara (1943) en el que se recogen las opiniones de diversos historiadores y estudiosos –Bruchard, Scalona, Matarazzo, Tomaso di Silvestre, Sanudo, Sigismondo dei Conti, Guicciardini, Villari, Alvisi, etc.–, así como las distintas fuentes informativas.

Una completa bibliografía sobre los Borgia queda recogida por Blesa i Duet (1995: 311-23).

ción»; pero en su novela no se cumple nada de esto: Pietro es un personaje esférico. Con su existencia, Racionero es fiel a su afirmación de que en este género se da una mezcla de personajes reales e inventados. Presenta a Pietro como probable, por lo que reduce la certidumbre a la vez que «evita el rechazo o la exclusión en la interpretación del destinatario» (Lozano, 1987: 210).

Estamos ante un híbrido. El carácter ficticio ya se manifiesta en el título con clara referencia al sentimiento del amor⁽⁴⁾ y a lo sometidas y privadas de libertad que están las personas al enamorarse. El subtítulo, *Los amores, intrigas y aventuras de una familia poderosa en el esplendor del Renacimiento*, nos introduce en la realidad: asunto y momento histórico en que se desarrolla la acción; por lo que conocemos el ambiente palaciego, el lujo y ostentación de los Borgia (Racionero, 1996: 95-7, 12-3, 141, etc.), además de las traiciones, venenos y asesinatos (Racionero, 1996: 182, 44, 102, etc.) de los que siempre se ven rodeados.

El *eje semántico* (Bal, 1990: 947) que domina en la novela es: real / falso, auténtico / doble, César —y los demás personajes históricos— / Pietro. De ello deriva una doble vertiente: la figura real de César, personaje *referencial*, nos lleva a un tipo de novela histórica; mientras que la naturaleza ficticia de Pietro, el estar el *yo* del narrador en primer plano, así como su relación con la bella, sensual, inteligente y cruel Lucrecia (Racionero, 1996: 60, 64, 90, 149, 218, etc.) nos conducen a un tipo de novela de corte romántico (García Gual, 1996: 55-60). Racionero juega con la dualidad que, en el conjunto de la novela, se manifiesta a través de la ambigüedad: por una parte se sujeta a la Historia y su relato culmina con la muerte de César, y por otra inventa toda una vida gracias a Pietro, de la que no conocemos el final por mostrarse una estructura abierta. Siguiendo la clasificación de García Gual (1995: 211-32), la novela se encuentra entre una biografía novelesca y una novela de amor y aventuras, bien entendido que sin final feliz; por el contrario, es un protagonista desdichado y, en cierto modo, aplastado por los sucesos históricos.

Comienza la narración con focalización *externa* para pasar, poco después, a la *interna* (Bal, 1990: 110-19), alternancia que se irá repitiendo marcada por las consabidas *señales de acoplamiento*. El objeto de focalización son los acontecimientos que ocurren, con la intención, por parte del narrador, de mostrarlos como verídicos; no obstante, para introducirnos en ellos, emplea la conocida fórmula genérica de inicio que sugiere ficción:

(4) Pietro muestra que el título de la novela se basa en una frase de Leonardo da Vinci (Racionero, 1996: 156, 234-35), frase que sirve de lema a la obra.

Esta es la historia de uno de los más excelsos, osados y voluptuosos, de cómo él y sus hijos tuvieron en vilo Italia, la dominaron y fueron engullidos por ella en la resaca de un destino al que trataron con excesiva temeridad (Racionero, 1996: 10).

Pietro, que entra en la Historia «como la sombra de un sueño» (Racionero, 1996: 38), nos ofrece una información elaborada de sus sentimientos y pensamientos, mediante palabras no habladas, no perceptibles, por lo que se produce una manipulación, con inclusión del suspense (Racionero, 1996: 10).

Pietro, desde el principio, aparece como algo semioculto; él mismo se autodefine con estas palabras:

Yo era el suplente, el superfluo, el lujo inútil de aquella familia ahíta de esplendor. A mí me tenían para los trabajos oscuros, las intrigas y las suplantaciones inconfesables (Racionero, 1996: 12).

[...] *yo era un doble, una reserva, una copa que se deja en el armario, a la que ni siquiera habían preparado por si se rompía el original* (Racionero, 1996: 176).

No pasemos por alto los *signos de ser* (Bobes Naves, 1990: 60-1), los predicativos empleados para la definición: «el suplente», «el superfluo», «el lujo», «un doble», «una reserva», «una copa», «el retoño incómodo que conviene ocultar» (Racionero, 1996: 10); todos ellos podrían ser resumidos con una palabra: estorbo, que en momentos-clave se hará necesario.

Sin embargo no habrá coherencia entre todos estos signos y los *signos de acción* (Bobes Naves, 1990: 61), signos dinámicos que marcan a Pietro, personaje decisivo dentro de la historia (Racionero, 1996: 215, 220), el cual verá completada su figura con los *signos de relación*, de los que, quizás, el más destacado sea el de *Imitador*.

Además, el hecho de que la familia no lo reconozca, no lo acepte como miembro de la misma (Racionero, 1996: 10) hace que él se mantenga fuera de la acción y la vea como un espectador para pasar a ser el narrador, el cronista de los hechos; él mismo afirma: «lo veía todo desde fuera» (Racionero, 1996: 16). La función que desempeña este personaje, su valor de actuante hacen que, desde el principio, se vea marcado por un halo de ambigüedad, característica propia de los personajes no funcionales, aunque éste no es el caso de Pietro. Racionero integra al personaje en la Historia y se sirve de la ambigüedad para dejar un resquicio por donde pueda escapar la posibilidad de su existencia real. No obstante, estamos de acuerdo con Conte (1996: 7) cuando afirma:

Este personaje [...] no es demasiado convincente, pues sus comportamientos resultan contradictorios a lo largo de la novela [...].

La focalización de Pietro es incompleta, es mucho lo que desconoce. Hay ambigüedad en su origen (Racionero, 1996: 62); él mismo se pregunta:

¿Soy primo, hermano, sobrino o tío de Lucrecia y César? (Racionero, 1996: 16).

Personajes reales –Adriana Milá– tampoco le aclaran su procedencia:

[...] *¿por qué inconfesable motivo se le dice que es fruto del desliz de un pariente muerto con una criada que murió al dar a luz?* (Racionero, 1996: 16).

Incluso el autor lo relaciona con «oscuros parientes valencianos» (Racionero, 1996: 16)⁽⁵⁾. Pero quien más contribuye a la desorientación e incertidumbre sobre su origen es Vannoza –madre de César y, supuestamente, también madre de él– al confiarle: «Rodrigo no era tu padre» (Racionero, 1996: 177), lo que lleva al narrador a sentirse «hijo de radie»⁽⁶⁾ (Racionero, 1996: 178). Conoceremos su origen no a través de él sino gracias a la conversación entre sus supuestos padre –Giuliano della Rovere, más adelante Julio II– y hermano –César– (Racionero, 1996: 193). No obstante, el padre no está interesado en reconocerlo, así se lo dice claramente a César: «Para mí tu gemelo no existe» (Racionero, 1996: 193), afirmación que también podemos entender como confesión, por parte de Racionero, de lo ficticio del personaje; el autor, sirviéndose de la voz de della Rovere, añade: «Las cosas son ya bastante complicadas tal como son» (Racionero, 1996: 193).

La ambigüedad no se da sólo en torno al origen de Pietro, algo similar ocurre con César Borgia; su propia madre, Vannoza Catanei, indica la posibilidad de que el padre de César no sea el Papa Alejandro

(5) No podemos evitar destacar la importante función que aquí tienen los adjetivos empleados por Racionero, y que suponemos ha colocado a conciencia: «inconfesable», «oscuro».

(6) Después de su nacimiento Pietro fue relegado a Velletri, donde creció en el ambiente de los criados y campesinos; años después alguien más le acompañaría: el infante romano, Giovanni Borgia. Ambos son coincidentes en lo oscuro de su origen (Racionero, 1996: 128, 133). Para unos historiadores, Giovanni es hijo de César y una mujer soltera; para otros (Chastenct, 1995: 121), lo es de Lucrecia y Perotto, un camarlengo enviado por el Papa al convento, en el que ella se había recluso voluntariamente a raíz de la separación de su primer marido, Juan Sforza. Según la misma fuente y otras (Ferrara, 1943: 177), este ex marido, dolido por que el Papa le había impuesto la separación, se venga dejando entrever que Lucrecia es amante de su padre, Alejandro VI, y de sus hermanos, César y Juan Borgia; y que la rivalidad amorosa es la que lleva a César a encargarse de la muerte de su hermano (Chastenct, 1995: 122), aunque Racionero (1996: 15-6, 20) presenta a Lucrecia como autora del encargo de asesinato, por amor a César. Una vez desaparecido Juan, César ocupará su lugar y será Capitán General de la Iglesia (Racionero, 1996: 98). Vemos que en las dos posibilidades quien empuja es el amor, sentimiento que, junto al odio, domina a la familia Borgia. En la Roma de la época los rumores son abundantes y variados; se dice que el asesinato del duque de Gandía fue un encargo de Juan Sforza, primer marido de Lucrecia; además de que el general Perotto era amante del padre, Alejandro VI, y de la hija, Lucrecia (Chastenct, 1995: 119, 124).

VI, como todo el mundo cree, sino Giuliano della Rovere (Racionero, 1996: 100, 101), aunque esto parece ser una jugada de Vannozza para conseguir una determinada actitud de Giuliano. Esta insinuación de Vannozza queda certificada por della Rovere cuando confiesa a César que es su padre (Racionero, 1996: 192-93). Notemos el paralelismo, que el autor imprime, al origen de estos dos personajes con una sola identidad.

También ambigüedad en el aspecto físico de Pietro; está obligado a llevar «maquillajes y disimulos» y queda desfigurado de tal manera que su «cara era una máscara» (Racionero, 1996: 40, 46); ambigüedad externa que conduce a la interna:

[...] *hasta que mi persona entera llegó, por sutiles y morosos grados de autodesprecio, a convertirse en un fingimiento, simulacro de algo desconocido por mí [...]. La doblez física fue penetrando y empapando lentamente mi alma* (Racionero, 1996: 40).

Ambigüedad al verse frente a César:

César se acercó, y creí que me desmayaba: estaba ante un espejo de carne y hueso; veía por segunda vez la imagen del semblante que había descubierto en mí horas antes (Racionero, 1996: 41).

Es tal el parecido físico entre ambos que César, al saludarlo, lo hace con la pregunta «¿Primo o hermano?». Este parecido lleva a Pietro a ocupar un puesto importante en la historia: ser el doble de César, sustituirlo (Racionero, 1996: 41-6), y para hacerlo sólo le es necesario recibir de manos de César sus atributos cardenalicios y de rango: el anillo de amatista y el Toisón de Oro (Racionero, 1996: 41-2). Y, después de hacerlo, se despide con: «[...] ha sido un placer encontrarme conmigo mismo» (Racionero, 1996: 42). Por su parte, la reflexión de César es: «Nuestras almas no podían ser aún gemelas» (Racionero, 1996: 42)⁽⁷⁾.

Racionero, para hacer más real a Pietro, lo muestra con una personalidad evolutiva; por ello, a lo largo de la obra se produce una gradación en el personaje. Después de haberse hecho pasar por César, y ante la poca importancia que Lucrecia da a su actuación —«Pietro no es más que un peón sin importancia» (Racionero, 1996: 61)—, Maquiavelo reconoce que «[...] actuó como quizás César no se hubiese comportado en tales apuros» (Racionero, 1996: 61). Así, al final de la novela, Pietro dice que César buscó la muerte y confiesa estar seguro: «Porque he aprendido a ser él» (Racionero, 1996: 253).

(7) Destacamos el valor marcadamente temporal de «aún» que nos hace establecer la comparación entre este punto de la historia y el final de la misma, tiempo en el que, por ser tan igual a César, Lucrecia sólo conocerá su verdadera identidad al ser besada por él (Racionero, 1996: 254-55).

Transformación también se da en César; no es extraño si tan iguales son. El cambio es observado por Adriana (Racionero, 1996: 128-29), que afirma: «No era así»; por Pietro, cuando dice:

[...] se estaba transformando en un tirano exigente y acaparador [...], su alegría se había congelado en un erotismo sistemático, insatisfecho [...] (Racionero, 1996: 130).

También Lucrecia lo encuentra raro y extravagante (Racionero, 1996: 132). Ante todo esto no podemos por menos que coincidir con Chatman (1990: 120-21) cuando afirma:

Lo que da al personaje de ficción moderno el tipo particular de ilusión de realidad que resulta aceptable al gusto moderno es precisamente la heterogeneidad o incluso dispersión de su personalidad.

Y es que el personaje histórico de César se contamina de la esencia ficcional de Pietro.

A lo largo de la obra Pietro está guiado por un objetivo: llegar a Lucrecia, conseguir su amor; él la ama (Racionero, 1996: 129). Racionero aprovecha el enamoramiento de Pietro para dar una bella definición del amor (Racionero, 1996: 234-35); no creemos personalizar demasiado al ver, en la última parte de dicha definición —«¿Sabía Leonardo que más allá [...] en el quieto silencio dorado del amor» (Racionero, 1996: 235)—, la opinión personalísima, particular de Racionero, bien entendido que puede tratarse de una realidad intratextual que esté en contradicción con el autor (Garrido Domínguez, 1993: 116). Gracias a una predicción (Racionero, 1996: 129, 169), Pietro sabe que conseguirá el amor de Lucrecia, como sabe también que la manera de llegar a él es a través de César, y por ello cada vez se compenetra más con la personalidad del Borgia:

No podía elegir: sus actos ya eran los míos en aquella locura de vidas superpuestas que mi destino me había asignado. Había, además, la misma atracción de la sangre que César sentía por su hermana, que era la mía, y yo sabía que si Lucrecia amaba a César no podía dejar de amarme a mí, que era como él; o que si no lo era aún, pronto llegaría a serlo, cuando comenzara a actuar por mi cuenta [...] (Racionero, 1996: 129-30).

Llega a tal punto la compenetración que Pietro invierte los papeles y cree que César es su doble, César disfrazado de Pietro (Racionero, 1996: 136).

Un deseo frecuentemente manifestado por Pietro es actuar por su cuenta (Racionero, 1996: 130, 173), ser él mismo (Racionero, 1996: 224), y eso sólo lo conseguirá la noche de «la ceremonia de la gran traición» (Racionero, 1996: 173)⁽⁸⁾, en la que se deja llevar por la intui-

(8) En esta histórica cena, celebrada en la casa del cardenal Adriano de Corneto (Ferrara, 1943: 386; Domínguez, 1985: 196), hay elementos de ficción ya que Racionero la enclava en la casa de Vannoza, punto que le da base para matarla también a ella.

ción, mueve los hilos del destino y juega con las vidas de los Borgia. Racionero le permite ser él mismo (Racionero, 1996: 194, 215, 223, 232) y hacer lo que desea: matar a César para poder llegar a Lucrecia. Debemos recordar la poca importancia que tiene la vida en este momento de la Historia, Apollinaire (1986: 10) dice:

La vida humana no tiene valor. Su supresión es considerada como un medio de alcanzar tal o cual fin y no como un crimen abominable.

En Pietro es el medio para aproximarse a Lucrecia. Él, cuya vida y actividad, a lo largo de toda la obra, son pura ficción, se escuda en personajes reales, en los papeles que éstos desempeñan en la Historia, y es que, como Pozuelo Yvancos (1996: 99) afirma: «las ficciones se han construido con trozos o fragmentos del universo de la realidad y tienen una decidida vocación de referir a ella». Él, gracias a la ficción, «sabe aguardar el momento fatídico en que destino y acción convergen entre las manos de uno» (Racionero, 1996: 10), y en la famosa cena del envenenamiento es la mano de Pietro la que mezcla el veneno en el vino; no la de César o de los criados (Ferrara, 1943: 386-89)⁽⁹⁾; no la de Adriano de Corneto, que lo añade a las frutas confitadas y al arroz (Domínguez, 1985: 196).

Una vez muerto César, en Viana, Lucrecia conoce la noticia gracias a la comunicación de Juanito, paje del Borgia (Chastenet, 1995: 266; Domínguez, 1985: 246-47); en la novela, Juanito es sustituido por Pietro, convirtiéndose éste en el informante (Racionero, 1996: 154-55), con lo que tenemos la calificación implícita del personaje por medio de acciones *realizadas* (Bal, 1990: 98), que vienen a sumarse a otras anteriores: César escapó de su prisión de Medina del Campo descolgándose por la ventana; en la novela quien se descuelga es Pietro que, como doble, gemelo, sustituto de César, estaba en la prisión ocupando su lugar (Racionero, 1996: 233-38). Todo ello muestra el notable grado de *énfasis* con que se califica al personaje, quien se erige en héroe de la novela debido no sólo a su calificación sino también a su distribución, independencia y función (Bal, 1990: 97-100).

La novela está dominada por la dualidad, por la ambigüedad, característica que llega hasta el fin de la misma. Por una parte, fijándonos en la figura de César, la obra tiene un desenlace: la muerte de César, que aparece al final del capítulo 20 (Racionero, 1996: 252). El capítulo 21 (Racionero, 1996: 253-55), último de la novela, fija el inicio del cierre, así como el desarrollo del mismo, con *recursos terminativos* (Kunz, 1997: 154-57) tales como, la ya citada, muerte de Julio II, el exilio de Maquiavelo y la marcha de Leonardo da Vinci a Francia (Ra-

(9) Ferrara (1943: 391-92) y Domínguez (1985: 199-200), entre otros, se manifiestan en contra de la extendida opinión de que Alejandro VI fue envenenado.

cionero, 1996: 255), en los que destaca el valor conclusivo de los sintagmas: «exilio», «marcha» y «muerte». En este mismo capítulo, y siguiendo el devenir de Pietro, nos encontramos con un desenlace opuesto, marcado por la interrupción de la conversación entre Pietro y Lucrecia —«Ella no contestó; y nunca contestaría [...]»—, *finis in medias res* que sugiere una continuación, además de por la frase final: «Lucrecia, César vive» (Racionero, 1996: 253). Por todo ello, observamos un desenlace yuxtapuesto (Kunz, 1997: 47), extremo no muy frecuente en la narrativa. No debemos pasar por alto la última palabra: «vive», que nos presenta una «inversión de acontecimientos finales», un «continuar» o «empezar», es decir «la relatividad del carácter conclusivo» (Kunz, 1997: 142) de la novela. Por lo que no podemos evitar el enfrentar términos que, entendemos, son empleados siguiendo una estrategia: «exilio», «marcha», «muerte»/«vive».

Entre el inicio y el segmento final⁽¹⁰⁾ de este último capítulo destaca el enfrentamiento, el *eje semántico* que ya marcábamos al principio de nuestro trabajo: verdad/mentira, que en este punto concreto de la obra es: estructura cerrada/abierta; la voz de la Historia/la voz de la ficción; *desenlace completo*, conflicto *resuelto/desenlace parcial*, conflicto *irresuelto*, empleando la terminología de Kunz (1997: 118). Y es que en esta obra, buen exponente de la nueva novela histórica, triunfa la ficción frente a la Historia, «que queda deformada o completada por medio del acto poético transgresor de la realización novelesca» (Pulgarín, 1995: 212).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, G. (1986): *La Roma de los Borgia*. Barcelona: Icaria, 4ª ed.
- BAL, M. (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* Madrid: Cátedra.
- BLESA I DUET (1995): «Recull bibliogràfic sobre els Borja». En *Xàtiva. Els Borja. Una projecció europea*, VV.AA., 311-23. Xàtiva: Excm. Ajuntament de Xàtiva, vol. 1.
- BOBES NAVES, Mª. C. (1990): «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye». En *El personaje novelesco*, Mayoral, M. (coord.), 43-67. Madrid: Cátedra.
- CHASTENET, G. (1995): *Lucrecia Borgia, 1480-1519*. Buenos Aires: Vergara.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. de Mª J. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- CONTE, R. (1996): Reseña de *La cárcel del amor*, de L. Racionero. *ABC Cultural* 234, 7.
- DOMÍNGUEZ, M. (1985): *Els Borja*. La Safor: CEIC Alfons el Vell.
- FERRARA, O. (1943): *El Papa Borgia*. Madrid: Ediciones La Nave.

(10) Que condensa la quintaesencia de la obra (Kunz, 1997: 29).

- GARCÍA GUAL, C. (1995): *La Antigüedad novelada*. Barcelona: Anagrama.
- (1996): «Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page (eds.), 55-62. Madrid: Visor.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- KUNZ, M. (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- LOZANO, J. (1987): *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1996): «Realidad, ficción y semiótica de la cultura». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page (eds.), 97-107. Madrid: Visor.
- PULGARÍN, A. (1995): *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.
- RACIONERO, L. (1984): «El difícil ejercicio de reinventar el pasado». *El País-Libros*, 5 de febrero, 1 y 8.
- (1996): *La cárcel del amor. Los amores, intrigas y aventuras de una familia en el esplendor del Renacimiento*. Barcelona: Planeta.