

Literatura y novela histórica.
Una lectura de *Carolus Rex*

Alberto Álvarez Sanagustín
Universidad de Oviedo

En los últimos años la teoría literaria ha concedido una gran importancia al estudio del discurso histórico, tratando de ver sus afinidades con el discurso de ficción. Se trata de ver en qué coinciden y en qué se diferencian el discurso histórico y el discurso ficcional o literario.

En esta comunicación me propongo analizar *Carolus Rex* de Sender a partir de conocimientos actuales sobre la historia y la ficción. También una confrontación de esta obra con *El hechizado* de Francisco Ayala, al que he dedicado mi atención en trabajos anteriores. No hay que olvidar la peripécia vital de Francisco Ayala, similar en tantos aspectos a la del autor aragonés.

Nadie duda de que el historiador —y en esto se diferencia de otros narradores— quiere construir una historia (*story*) objetivamente verdadera, pretende construir un relato cuyos enunciados traten de hechos del pasado verificados o verificables a partir de los procedimientos aceptados en nuestra cultura. Sin embargo, hay que decir que no todos los enunciados que organizan una narración histórica hablan de hechos. Puede ocurrir también que hablen de hechos pero que no sean verificados o verificables. Finalmente, podemos encontrarnos con juicios evaluativos y,

además, lo que es más importante, con unas conexiones establecidas entre los mismos hechos.¹

Enunciar hechos resulta una tarea bastante sencilla. Lo más complicado es su conexión y la posible evaluación. La experiencia diaria muestra que una misma serie de acontecimientos pueden ser contados de manera muy diferente. Nos podemos encontrar con un solo narrador o con diferentes narradores que, en perspectiva, nos ofrezcan sus visiones. Podemos ver elipsis más o menos significativas. Pueden retenerse todos los hechos o los que resultan más atractivos. En función de la parcialidad o imparcialidad, cultura o incultura del narrador, podemos encontrarnos con relatos sustancialmente diferentes en la articulación discursiva. Eso sí, los hechos aludidos en la historia deben ser verificados o verificables.

En el extremo opuesto del discurso histórico encontramos el discurso que podríamos llamar fabuloso. Los acontecimientos que se narran en este tipo de relatos rebasan la experiencia de los hombres. El discurso se puebla de seres de fuerza extraordinaria, con capacidades que nos admiran por lo insólitas. Todo ocurre o puede ocurrir en lugares alejados, en tiempos también lejanos. Estos relatos, además, no están condicionados enunciativamente. El narrador puede contarnos lo que ya ha pasado o ha imaginado que ha ocurrido, pero también puede narrar en presente y en futuro proporcionando al lector un relato profético, el discurso tan caro a los arúspices y adivinadores.²

Ahora bien, es evidente que en el universo del relato y, quizás, por una extraña magia el relato histórico tiene dificultades para mantenerse en el nivel de la pura crónica, atenerse al enunciado de los hechos verificables. El historiador está obligado a seleccionar unos y a relegar otros, a organizarlos de una manera determinada y no de otra. Más aún, en muchas ocasiones no puede prescindir de hacer juicios de valor, de teñir, en suma, su relato de elementos que tienen que ver con su sistema de valores, con su ideología.³

En *Carolus Rex*, Ramón J. Sender utiliza el molde del discurso histórico para construir su novela. Ya en el subtítulo —entre paréntesis— alude a Carlos II el Hechizado y, además, cataloga la obra como novela histórica.⁴

Quiero decir que, como muchos autores anteriores a él y como otros en nuestros días recientes —recordemos los nombres de Claude Simon,

¹ Para las posibilidades que ofrece la reescritura de la historia, *vid.* SEVILLA, S., «El imaginario y el discurso histórico», *Eutopías*, 2ª época, Documentos de trabajo, 23 (1993).

² Sobre la teoría de los «mundos posibles», *vid.* ECO, U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

³ BARTHES, R., «Le discours de l'histoire», *Social Science Information. Information sur les sciences sociales*, VI/4 (1967).

⁴ SENDER, R., *Carolus Rex (Carlos II el Hechizado)*. *Novela histórica*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1963.

Marguerite Yourcenar o el mismo Umberto Eco—, teje una historia sobre acontecimientos conocidos, acontecimientos que han tenido ilustres protagonistas, en este caso un rey español de la casa de Austria, un rey que el lector ya ha conocido en los libros de historia y del que no guarda un recuerdo muy favorable. También Francisco Ayala, unos años antes que Sender y en un relato titulado *El hechizado*, construyó una ficción sobre el reinado de este malhadado protagonista.⁵

¿Cómo ha construido Sender su relato? ¿Cómo ha convertido un material histórico en ficción, en literatura? Vamos a verlo.

Sender ha escogido no la totalidad del reinado de Carlos II, desde que accede al trono hasta su muerte, como haría un historiador convencional, sino que ha seleccionado dos momentos clave: los que preceden a su matrimonio con María Luisa de Orleans y los que lo siguen, dando atención preferente al hecho de que no tengan hijos y se origine un problema de estado. Precisamente la obra termina cuando el rey acaba de ser sometido a exorcismo para librarlo de los demonios que lo habitan y le impiden tener descendencia que aquiete el reino y los temores de desórdenes si no nace pronto un heredero. La obra queda abierta en este punto.

Esta selección de acontecimientos se sitúa en el primer plano de la historia, pero en el conjunto se alude a otros que contribuyen a la recreación histórica. Se da, por ejemplo, noticia del malgobierno del país, del poder que tiene y del miedo que suscita la Inquisición, de la arbitrariedad de los poderosos y de la miseria de los más pobres.

En la descripción que se hace del rey se acentúan los rasgos desfavorables ya desde el principio: «La sonrisa de Carlos era lamentable como una alusión a todas las miserias de un carácter que comienza a decaer y declinar antes de haber alcanzado integridad y madurez. (Como una fruta que se pudre antes de madurar.)» (p. 20). Se habla de «su sonrisa de mono bajo la gran pelambre sucia» (p. 21). También se afirma que «Con las narices obstruidas su habla era gangosa y en esos trances carecía de majestad» (p. 22).

En algunas ocasiones acentúa el ridículo de su atuendo en momentos de especial solemnidad: «Llevaba aquel día [el del cumpleaños de la princesa de Orleans] el rey un sombrero nuevo todo cuajado de pedrería y de perlas en honor de la novia y esta fue su única rareza de aquel día. Según costumbre, no se lo quitaba. Cuando recibía a sus palaciegos acostado en la cama lo hacía con el sombrero puesto, también, y no por capricho sino por protocolo. Además, así no tenía que peinarse» (p. 24).

La caracterización negativa del rey queda reforzada por la presentación también desfavorable de algunos personajes próximos. De la duquesa de Terranova se dice: «Al lado de doña Laura y de la reina la duquesa de Terranova parecía un raro estafermo» (p. 72). Su figura hace sonreír en

⁵ AYALA, F., «El hechizado», en *Obras narrativas completas*, pról. de Andrés AMORÓS, México, Aguilar, 1969.

una ocasión a María Luisa de Orleans: «[...] la reina montó a caballo seguida de la duquesa de Terranova, que hacía a su lado una figura impresionante en su mula con gualdrapas negras. La novia, que había leído el *Quijote*, pensaba en las dueñas a quienes el buen Sancho odiaba y a veces sonreía, disimulando» (p. 44).

En la obra aparecen animales maltratados que representan por el juego metonímico la violencia soterrada entre los personajes: «Se oían lejos los ladridos atiplados de los dos perritos *spaniel*» (p. 171); «Dijo el rey que no era tarea para María Luisa reina de España andar por la noche a oscuras detrás de una perra. Diciendo estas palabras dio un puntapié al animalito que gritó como si lo mataran» (p. 106).

De hecho, los personajes aparecen también animalizados. Se habla de la «corte de sabandijas» (p. 85); del embajador Vintimiglia, «con sus ojos de hurón»; del rey mismo, que «reía con un extraño trémolo [...] y que recordaba a veces el arrullo de las palomas en la época del celo» (p. 52).

Se observa una tendencia general hacia la caricaturización y lo grotesco: «la reina madre no reía y si reía era sólo por el lado izquierdo, ya que tenía una tendencia hemipléjica» (p. 60). Del mismo rey se afirma: «El rey callaba y se reía a solas de aquella broma con unas muecas que daban a su rostro extrañas asimetrías» (p. 65).

Hay una tendencia creciente hacia la demonización del rey. Él mismo, en un determinado momento, dice de sí mismo a su confesor: «Hay como un demonio a mi lado que me empuja a hacer cosas contra mí mismo, digo contra mi decoro» (p. 79). Esta demonización es aún más evidente al final, en la escena del exorcismo al que se ve sometido y que representa el punto culminante de la obra. El rey acepta esta humillación como necesaria, ya que se piensa que los demonios que lo poseen son los que le impiden engendrar un hijo que dé tranquilidad al reino.

A diferencia del rey, el tratamiento que se da a María Luisa de Orleans es más positivo. Se alaba su belleza, su educación, su buen gusto. El rey mismo la tiene totalmente idealizada, al menos en la primera parte, cuando, aún sin conocerla en persona, espera con impaciencia su llegada a España para las previstas nupcias.

Es verdad que, una vez contraído el matrimonio, su fervor por la reina disminuye. Ésta se ve constreñida por el protocolo de una corte excesivamente rígida, por unas formas de vestir que no son de su agrado, por la intolerancia del rey y de los más próximos cortesanos. Ha de hacer frente, además, a la maledicencia, a ciertos celos del rey hacia su persona, a un ambiente negativo. La reina madre, en cierta ocasión, siente lástima de ella y piensa para sí: «Pobrecita, tan niña, en medio de esta corte de sabandijas y tarascas» (p. 85). Todos alaban, sin embargo, «su gracioso continente, su manera armoniosa de manejar el caballo y el encanto natural de su persona» (p. 73).

Las dificultades de adaptación de la reina, la desconsideración de la que es objeto, las simboliza Sender mediante una imagen de gran drama-

tismo plástico, la caída del caballo: «Pocos días después hizo a su esposa el regalo de tres caballos alazanes que le enviaron de Andalucía. La reina quiso probarlos en el parque mientras el rey miraba desde un balcón. El primer caballo comenzó a hacer cabriolas en cuanto sintió a la reina encima y por fin la derribó. Uno de los pies de María Luisa quedó enganchado en el estribo y el caballo se encabritaba y arrastraba a la reina por el suelo» (p. 104).

Esta imagen de fuerte impacto recuerda la escena del funeral de Paco en *Réquiem por un campesino español*, el momento en que su caballo suelto penetra en la iglesia, a la que sólo se han presentado los ricos del pueblo y que simboliza su presencia muda pero también la opresión a la que se vio sometido y que acabó con su muerte.

El sufrimiento de la reina, la violencia que se ejerce contra ella, encuentra su correlato en los sufrimientos de otras mujeres que se ven injustamente tratadas por los inquisidores. La obra presenta, a modo de historia intercalada, la peripecia de una mujer, Irene Ballabriga, que es arrebatada a sus padres, vejada y privada de libertad por un dominico, Francisco Torrejón, segundo inquisidor del Santo Oficio. La misma Irene Ballabriga cuenta su historia al embajador inglés y al padre Gavín, un sacerdote de Huesca que había colgado los hábitos y se proponía ir a Inglaterra. Su historia es la de otras muchas mujeres cuya única desgracia era su belleza y que despertaban las pasiones lúbricas de los inquisidores.

Carolus Rex presenta el poder omnímodo de los poderosos y la desgracia de los humildes, la mala administración del reino, la nula capacidad del monarca para atender sus obligaciones, su arbitrariedad, que le hace subir y bajar los precios de las cosas sin control, por puro capricho: «Hacía tiempo que la administración pública estaba paralizada y el país iba cayendo en la incuria y el abandono. Asuntos que debían haber sido resueltos llevaban años sin ser tomados en consideración por el gobierno y en cierto modo se podía decir que no existía siquiera ninguna clase de gobierno» (p. 94).

He tenido la curiosidad de comparar esta obra con la que en 1944 escribió Francisco Ayala con el título *El hechizado* y que también tiene como protagonista al rey Carlos II. El tratamiento es distinto pero encontramos muchas similitudes que voy a tratar de poner de relieve.

La obra de Ayala presenta la historia del indio González-Lobo, que abandona su casa en los Andes americanos y se dirige a España, a la corte del rey hechizado. Cuando tras muchas peripecias consigue llegar a su presencia aprovecha una distracción del rey para abandonar el salón del trono. Se retira a Mérida, a casa de una tía suya, Luisa Álvarez, donde se dedica a escribir y a redactar entre otras cosas su encuentro con el monarca.

La narración ayaliana consta de catorce páginas y lo más destacable es el esfuerzo que hace el narrador por seleccionar lo que cree más destacable del

EL LUGAR DE SENDER

manuscrito del indio, de su fallida entrevista con el rey. Según este narrador lo más importante del manuscrito es el encuentro del indio con el rey. La descripción que hace González-Lobo acentúa los rasgos desfavorables: «Describe [dice el narrador] desde sus piernas flacas y colgantes hasta el lacio, descolorido cabello, nos informa de cómo el encaje de Malinas que adornaba su pecho estaba humedecido por las babas infatigables que fluían de sus labios» (p. 543). Esta descripción del rey permite conjeturar que el indio renuncia a sus pretensiones cuando ve el estado físico y mental del rey. Ésta es la interpretación que parece más verosímil, pero no puede excluirse cualquier otra, ya que González-Lobo no expresa sus pensamientos.

En un momento dado, el comentarista se centra en las andanzas de González-Lobo en la corte: «Hay un pasaje, un largo pasaje, en que González-Lobo aparece perdido en la maraña de la corte. Describe con encarnizado rigor su recorrer el dédalo de pasillos y antesalas, donde la esperanza se pierde y se le ven las vueltas al tiempo» (p. 536). Según el narrador parece como si el indio sintiera algún raro placer en desarrollar el manuscrito, en sentir cómo aumentaba su volumen amenazando cubrir con la longitud del relato la medida del tiempo efectivo a que se extiende.

Hay otros momentos recurrentes en los que se pierde el sentido de las cosas: «Le vemos resurgir [en Sevilla] de un laberinto de consideraciones morales, económicas y administrativas, siguiendo a un negro que le lleva al hombro su cofre y que, a través de un laberinto de callejuelas, lo guía en busca de posada» (p. 534). Aquí domina con fuerza la isotopía «confusión»: idas y venidas que se enmarañan alrededor suyo, laberinto de consideraciones morales, laberinto de callejuelas, confusión de las fechas, los datos, confusión bulliciosa, perplejidad, en fin, del propio narrador, que no se acaba de explicar el sentido del manuscrito.

Está claro, en cualquier caso, que Francisco Ayala utiliza la historia, el discurso histórico como punto de referencia para su relato, pero lo hace de una manera más abstracta que Sender. El viaje de González-Lobo se vislumbra, aunque de una manera enigmática, como una iniciación, como una búsqueda, que, a la postre, resulta fracasada. Ayala ha utilizado la conocida técnica del manuscrito encontrado que suscita un comentario. De ahí que la historia originaria se diluya en el fondo.

Entre ambas narraciones hay similitudes en los diferentes planos de composición. Las encontramos en el nivel figurativo: la principal, la caracterización del rey hechizado, más detallada en Sender, más patética en Francisco Ayala; en el primero el monarca mantiene una cierta iniciativa que no aparece en el segundo, donde se muestra estático hasta el punto de hacer que el indio se retire de su presencia sin haber formulado una sola pregunta.

Esta semejanza en lo figurativo se extiende a personajes secundarios. En el relato de Ayala es la enana Antoñita la que consigue que el indio llegue a la presencia del rey. En Sender también los enanos aparecen en diferentes momentos: «El enano don Guillén pedía permiso al rey para entretenir a las meninas de la casa de la reina» (p. 23); «Tuvo la fiesta caracteres

alucinantes. Aquella noche el rey tenía a su lado al enano negro con un largo cirio de cera blanca y perfumada para iluminar el retrato de María Luisa cada vez que el rey quería mirarlo» (p. 30).

Las semejanzas tienen también su lugar en el nivel temático. Ya hemos visto la idea general de confusión que planea en el relato ayaliano. Esta misma sensación de caos aparece en la obra de Sender, enunciada también de manera explícita: «En el aire de altura del Escorial aquellos rumores [los del viento, pero también los de la corte] daban una impresión de irrealidad porque al principio no se sabía de dónde venían» (p. 149).

Vemos también semejanzas en el plano estructural: en el relato de Ayala la intriga se mueve gracias al deseo que el indio parece tener de llegar a la presencia del rey; en el de Sender, por las expectativas que despierta su matrimonio con María Luisa de Orleans. En uno y otro caso, ambas esperanzas se ven truncadas. Los personajes que proceden del espacio exterior —el indio, la nueva reina— se verán defraudados por ese centro de poder estéril, demoníaco.⁶

Hay un momento importante en ambas narraciones, se trata del encuentro de estos personajes que llegan de fuera con el rey. En el caso del relato ayaliano ya hemos visto que lo preside el silencio. La visión del rey hace que González-Lobo abandone la corte sin decir una sola palabra. En la obra de Sender leemos: «Habiendo pasado la princesa la noche en Quintanapalla, el día siguiente a las diez de la mañana fue advertida de que el rey había llegado. Salió a recibirlo con su vestido español y en la antecámara se arrojó a sus pies y besó su mano, pero el rey la levantó y la saludó oprimiendo suavemente sus brazos y diciendo varias veces: “Mi reina, oh mi reina”. Charlaron un rato sin conseguir entenderse el uno al otro, lo que era bastante incómodo para los dos» (p. 49).

Francisco Ayala ha dado a su relato una dimensión moral. En el curso de la obra dice el narrador: «[...] se me ocurrió pensar si su obra [la del indio] no sería una mera invención literaria, calculada con todo esmero en su aparente desaliño para simbolizar el desigual e imprevisible curso de la vida humana, moralizando implícitamente sobre la vanidad de todos los afanes en que se consume la existencia [...]» (p. 536).

El sentido alegórico que percibimos en la obra de Ayala,⁷ en un plano más abstracto, también es perceptible en la obra de Sender, quizá de una forma más expresionista, cuando observamos lo profundo de la vida tras el juego desordenado de los personajes en sus afanes y en sus pasiones.⁸

⁶ Para la distinción entre el plano figurativo, temático y estructural de los discursos, *vid.* GREIMAS, A. J., y COURTÈS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

⁷ El estudioso norteamericano Th. MERMALL, en su trabajo *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos, 1983, insiste en este extremo.

⁸ La idea de la expresividad alegórica de Sender la encontramos ya en PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971.

EL LUGAR DE SENDER

Quisiera terminar rindiendo un homenaje a Sender, a su obra, que engrandece la literatura española. He tratado de verlo en la aproximación a la historia, al discurso histórico, que es verdad, pero también sueño e invención; en la aproximación a Francisco Ayala, que sufrió como él los rigores del destierro y al que, en tantos aspectos, se parece por el sentido de moralidad profunda que nos transmite en su pródiga aventura narrativa.