

"HISTORIA Y PARODIA EN *CRÓNICA DEL REY PASMADO* DE G. TORRENTE BALLESTER"

CARMEN BECERRA SUÁREZ

Universit  de Vigo

"En el ámbito de la novela española actual existe un tipo de narración que, sobre todo, desde la década de los 80 o, incluso, unos años antes, se ha convertido en un auténtico fenómeno socio-cultural, ya que responde a una corriente o moda que no se ciñe, en absoluto, al campo literario. Se trata de la reaparición de la historia en nuestro panorama cultural por vías científicas o populares, y, en el caso que nos ocupa, por el camino de la fabulación"¹. Esta afirmación, que pertenece concretamente a un artículo de Leticia Bustamante, pero que pudiera adjudicarse a muchos otros estudiosos de nuestra literatura² y que aquí hacemos nuestra, es fácilmente demostrable con sólo prestar atención al panorama editorial español y sus títulos más vendidos, repasar algunos de los más prestigiosos premios o determinadas series de televisión muy seguidas por el público. Sin embargo, no es éste un fenómeno nuevo en nuestra literatura: el final del siglo XIX contempla un importante florecimiento de este tipo de narrativa, muy ligada a la esencia de la poética rom ntica³, de hecho existe

¹ Bustamante Valbuena, Leticia; "La presencia de la historia", *Altazor*, n  5, Marzo 1994, pp. 43-51.

² "Resulta sorprendente la vitalidad y popularidad que conserva el género novelesco de la ficción histórica". Carlos García Gual, "Un viaje literario hacia el pasado", *El País*, *Babelia*, 11 de Marzo de 1995, p. 2. Cfr. también Villanueva, D., "Prólogo" en Montero Cartelle, E. y Herrero Ingelmo, M Cruz, *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. "Pi nse, por ejemplo, en el auge que la novela histórica adquirió en el Romanticismo y los renovados huelgos que ha cobrado en todas las literaturas desde hace unos decenios". Ediciones del Orto y Universidad de Huelva, 1994, p.XI.

³ Véase el estudio de Amado Alonso(1942): *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid, Gredos, 1984

cierta unanimidad respecto a la consideración de Walter Scott como el primero y más genuino representante de la llamada novela histórica¹ al otorgarle al género sus características canónicas. No obstante, en el momento actual, este fenómeno se muestra a nuestros ojos más poliédrico, no parece obedecer a una causa única, sino por el contrario, se presenta amplio y heterogéneo. En su ya citado artículo Alicia Bustamante señala, como causas de dicho fenómeno, desde circunstancias de índole socio-cultural, hasta razones de tipo estético-literarias; entre estas últimas incluye la defendida por Darío Villanueva² que, a nuestro juicio, posee importancia fundamental: aludimos a los intentos de recuperar la narratividad después de tantos años de realismo social y, a veces vano, experimentalismo; se trata en suma de rescatar para la novela la función lúdica y hedonista que había perdido (y que sin embargo restaura la novelística hispanoamericana), aunque en tal intento fuera preciso no sólo el cambio de la sustancia narrativa, sino también un nuevo modo de contar, aprovechando para ello los eficaces procedimientos que conducen por caminos considerados más "populares"; esto es, el sistema consiste en utilizar subgéneros como el policíaco, la novela de aventuras, o la novela histórica, entre otros, pero sin permitir que tales trayectorias impliquen simplicidad de contenido o descuidos estilísticos.

Parece claro además que el cultivo de la novela histórica está íntimamente relacionado con lo que se denomina posmodernismo. Así, por ejemplo, en sus *Apostillas a "El nombre de la rosa"* Umberto Eco sostiene que a partir de determinado momento la vanguardia no puede avanzar más porque "ya ha producido un metalenguaje que hable de sus imposibles textos", por ello el posmodernismo, en respuesta a la vanguardia ha reconocido que "puesto que el pasado no puede destruirse — su destrucción conduce al silencio —, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad"³. Por consiguiente, Eco relaciona intrínsecamente el movimiento posmoderno con las manifestaciones artísticas que frecuenten la historia, con el deseo de visitar el pasado, y en particular con la llamada novela histórica. De la misma opinión

¹ Véase, por ejemplo, G. Lukács: *Le roman historique*, traducción de Robert Saille, Paris, Payot (1965), 1977. También A. Alonso en su ya citado ensayo dice que "*los caracteres de la novela de Walter Scott se aceptan como cánones*" (p.32).

² Villanueva, D. y otros, "La nueva narrativa española. La restauración de la narratividad" en *Los nuevos nombres. 1975-1990*. Volumen 9 de la *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1992.

³ Traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona Lumen, 1984, p. 74.

participa Darío Villanueva cuando afirma "no me parece difícil relacionar este nuevo renacimiento de la novela histórica con la *Weltanschauung* de la llamada posmodernidad"¹.

Dejaremos para momento más oportuno, por no ser pertinente aquí, el polémico problema de la delimitación y la caracterización de género, y aceptaremos sin discusión que este tipo de novela contiene una mezcla, más o menos equilibrada, de elementos históricos efectivamente acaecidos y realidad ficcional, si bien suele ser esta última la base y el sostén en el que se fundamentan aquellos. De esta forma podremos diferenciar lo que es una monografía histórica de lo que entendemos por novela histórica. Tampoco vamos a entrar aquí en el análisis o desarrollo de las posibles clasificaciones o tendencias de la novela histórica, aunque sabemos que la mayoría utilizan como criterio diferenciador la función que desempeña la historia en el marco ficcional en el que se integra (la historia como modelo, como testigo, como verdad,...), o bien el tranco temporal al que la novela en cuestión se refiere (novelas que recrean un determinado tiempo — a Edad Media, por ejemplo —, o un determinado ambiente); somos conscientes, sin embargo, de que en muchos casos el resultado, provocado por la realidad multiforme a la que se aplica tal clasificación, precisa matizaciones inexcusables. De gran interés es también otro de los aspectos que siempre suscita este tipo de narración: la relación entre realidad y ficción, la ilusión de realidad que crea la ficción histórica, pero tampoco podemos entrar ahora en ello. En general, la novela histórica declara que lo es bien por explicaciones previas a modo de introducción, bien porque el título así lo evidencia o bien, y esto es lo que sucede en la que nos ocupa aquí, por algún dato que proporcione la portada, que puede contener desde la indicación de pertenencia a determinada colección, hasta un par de frases que resuman su contenido. Por otra parte, este tipo de narración se sustenta en un pacto implícito con el lector, quien acepta suspender o desactivar el mecanismo de verificabilidad, que de este modo, le permite interpretar como verdaderos los relatos incluidos bajo la etiqueta de históricos; o lo que es lo mismo, tal suspensión del descreimiento autoriza una lectura realista del texto.

Con todos estos elementos en la memoria vamos a centrarnos ahora en la novela de Torrente Ballester, *Crónica del rey pasmado*. Se trata, desde luego, de una novela histórica, pero esta incursión en el pasado si no es suficiente para considerar posmoderno a su autor, basta sin duda para

¹ "Prólogo" en *loc. cit.*, p.XI.

hablar de esta novela como un fruto típico de la estética posmodernista¹. La novela se publica en 1989 en la editorial Planeta. Desde su portada se anuncia su contenido con estas palabras: "Una divertidísima estampa llena de gracia picaresca y humor socarrón de la antigua corte española". Al margen de otras consideraciones que respecto a cuestiones de estilo avanzan estas frases, es obvio que el lector sabe desde la misma portada que tiene entre sus manos una novela histórica porque lo que se le ofrece es presentado como algo sucedido realmente, esto es, como verdad. El lector podrá estar de acuerdo, o no, en que esa "estampa" resulte "divertidísima", como pregona la portada, pero no puede dudar, al menos por el momento, de que se trata de un episodio real sucedido en la "antigua corte española". Así pues, a partir de la portada misma se lee como verdad algo que no puede ser otra cosa que ficción, puesto que lo que tenemos ante nosotros, una novela, tiene en la ficción su característica esencial, y ésta ni es falsa ni verdadera.

Torrente no proporciona a su lector de manera directa las coordenadas espacio-temporales en las que se desarrollan los acontecimientos de la historia, ahora bien, el texto contiene abundantes datos para que pueda establecerse con indudable seguridad en qué tiempo y lugar nos hallamos. Sin ir más lejos, el escabroso episodio que sucede en el convento de San Plácido entre el Valido y su mujer, deseosos de tener descendencia, revela de manera inequívoca la identidad de ese personaje al que nunca se le llama por su nombre, aunque en una ocasión se diga que pertenece a la familia de los Guzmanes; se trata de Gaspar de Guzmán y Pimentel, Conde-Duque de Olivares, valido de Felipe IV. Si a este dato le sumamos la juventud del Rey, pese a la cual tiene ya relación carnal con su esposa, tendremos la certeza de que estamos entre la segunda y la tercera década del siglo XVII en España². El episodio al que nos hemos referido, y que se desarrolla en la novela en lo que podemos llamar secuencia décima del capítulo IV, cuenta un suceso que, según afirma Gregorio Marañón, circuló en uno de los libelos de la época y decía lo siguiente: "*llevó el Conde Don Gaspar de*

¹ Para el concepto y las diversas teorías sobre el posmodernismo puede consultarse el ensayo de Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991. Véanse especialmente las páginas 257-301.

² La boda entre Felipe IV e Isabel de Borbón se celebra el 18 de octubre de 1615, cuando el príncipe contaba 10 años y su esposa 12. "*Por sus cuidados y gestiones (las del Conde-Duque de Olivares) se acordó, en 1620, que el príncipe, a los quince años y medio de edad, comenzase a hacer vida marital con la linda Isabel, de diecisiete*" José Deleyto y Piñuela, *El Rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 10. Al año siguiente, 1621, muere Felipe III, su padre, y comienza el reinado de Felipe IV.

Guzmán a su mujer a San Plácido, y en un oratorio tuvo acceso con ella, viéndolo las monjas que estaban en él, de que resultó hincharse la barriga de la Condesa, y al cabo de once meses se resolvió, echando gran cantidad de agua y sangre, lo cual fue muy público en Palacio; y las monjas decían: o Dios no es Dios o esta señora está preñada". Era, añade el libelo, once el número de estas monjas que rodeaban la impúdica escena, para recordar, porque así lo manda el rito hechiceril, a los apóstoles sin Judas¹.

A partir de aquí el lector podrá comprobar, si la curiosidad se lo demanda, que una parte de los datos que se dan como verídicos en la historia, poseen realmente tal estatuto: efectivamente, estamos en la corte de Madrid durante el reinado de Felipe IV y su mujer Isabel de Borbón, hija del rey Enrique IV de Francia. La pareja, en el momento en que suceden los hechos narrados, es muy joven, y el gobierno está en manos de inquisidores y del Valido. El texto proporciona además otros datos menos importantes, pero que contribuyen a la veracidad de lo narrado. Así, por citar dos ejemplos, diremos que es cierto que en esta época la abadesa del convento de San Plácido pertenecía a una importante familia de rancio abolengo: "*Al llegar a la portería del monasterio pidió ver a la abadesa, que en el mundo había sido una señorita de La Cerda*" se dice en el texto², y así es, la historia nos prueba que durante el gobierno del Conde-Duque la madre priora de San Plácido era Teresa de La Cerda. Sabemos también que Felipe IV habitó durante su reinado el Alcázar de Madrid, hoy Palacio Real, tal y como sucede en el texto.

Ya hemos afirmado arriba que en toda novela histórica, y la que nos ocupa cumple tal requisito, se proyecta una trama total o parcialmente inventada, sobre un marco histórico real documentado y fijado en sus hechos básicos. En la *Crónica del rey pasmado*, sobre el claroscuro que representa la sociedad contrarreformista española, personajes que tuvieron existencia real se mezclan armoniosamente con otros absolutamente inventados por el autor, para llevar a cabo una especie de comedia de

¹ Marañoñ, Gregorio, *El Conde-Duque de Olivares*, (1936) Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1990, p. 128-129. Afirma Gregorio Marañoñ que el Valido y la priora de San Plácido, que tenía fama de milagrera y visionaria, tal y como prueban las sentencias de la Inquisición contra Doña Teresa de la Cerda y el confesor del convento, Don Francisco García Calderón, hablaron de la necesidad de cumplir el anhelo que obsesionaba al Conde-Duque de tener sucesión, tras la muerte de María, su hija recién casada, pero todo quedó en consejos y augurios, profecías y oraciones; es decir, el episodio del convento es falso, fruto, como tantos otros, de la malignidad y la superstición popular.

² *Crónica del rey pasmado*, Barcelona, Planeta, 1989, p.47.

enredo en la que el deseo del Rey de ver a la Reina desnuda actúa como motor y desencadenante de la acción.

Si analizamos la recepción que tal ficción puede tener, situándonos alternativamente en los dos posibles extremos de lectura, el resultado sería el siguiente: Para el lector ingenuo, ignorante del período histórico que la novela muestra, tan reales se presentan los personajes históricos evocados, como los creados por la imaginación del autor. Téngase en cuenta que el tratamiento literario que ambos reciben es idéntico, de manera que el discernimiento parece imposible y, por otra parte, los recursos para reconstruir el marco histórico están empleados de tal modo que la verosimilitud está garantizada, y en consecuencia, para este tipo de lector, puede estar asegurada incluso su verdad. Item mas, si alguno de los elementos fantásticos que contiene el texto y que son tratados con total naturalidad, pienso por ejemplo en el personaje de Fray Eugenio de Rivadesella del que toda la curia y la Santa Inquisición sabía "*que todas las tardes al caer la luz, recibía al Maligno y mantenía con él sabrosas conversaciones, que se aplicaban después a la mayor gloria de Dios*"¹; si tales elementos, decía, no son justificados por el lector como característicos del ambiente de la época, podrían serlo, sin duda, por la conocida inclinación del autor a pasar de la más cercana realidad a la más absoluta de las fantasías sin mediar aviso ni transición. En el otro extremo, el lector culto, conocedor a mayores de la época en la que se sitúa la ficción narrativa, puede realizar una lectura en profundidad para de ese modo darse cuenta de que está ante un texto que parodia una crónica histórica, sostenido fundamentalmente en dos ejes; el primero es la utilización de dos datos reales: la sensualidad incorregible de Felipe IV, y las costumbres amorosas de la corte castellana²; el segundo es el magistral empleo de un recurso retórico, la ironía, recurso, por otra parte, muy usado por Torrente Ballester en su obra en general. Así pues, si aceptamos que esta novela constituye un texto paródico cuyo hipotexto, por utilizar terminología de G. Genette³, consiste en una hipotética crónica de un

¹ *Crónica del rey pasmado*, p.27.

² "La fama de Felipe IV como rey mujeriego, enamorado y libertino, ha llegado a ser relativamente popular (...) Tuvo, en verdad, Felipe IV instintos de polígamo sultán a los cuáles dio rienda suelta en su juventud, y que, aún en su madurez, cuando preocupado por temores religiosos, quería ponerles freno, podían más que su voluntad y le arrastraban a la disipación, a pesar suyo". Deleyto y Piñuela, *op. cit.*, p.13.

³ En su obra *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris Seuil, 1982, Genette sitúa la parodia en el conjunto de las "prácticas intertextuales", aquellas que tienen que ver con la manera en la que un texto B (hipertexto) se inserta en otro anterior A (hipotexto), sin ser un comentario explícito del mismo. La parodia es para Genette una transformación lúdica.

suceso en la corte de Felipe IV, tendríamos que aceptar también que sólo el lector culto lo interpretaría como tal y, por tanto, su comprensión se ve afectada por los relativismos de la recepción de todo fenómeno histórico; ya que, como bien señala Linda Hutcheon¹, un texto puede no ser codificado con intención paródica y ser entendido así y a la inversa, de lo que se extrae obviamente que para el recto entendimiento de la parodia se requiere un uso común del código, por parte de autores y lectores.

La novela ofrece además un importante número de elementos que por sí solos no servirían para identificar el cronotopo de la historia, pero que tienen la función de crear un determinado ambiente propio de la época: la inminente llegada de una flota de Indias, el enfrentamiento con los Países Bajos, los autos de fe de la Inquisición, la polémica teológica "de Auxiliis", las creencias populares que mezclaban fe y superstición, configuran el ambiente adecuado no sólo para fijar el lugar y el tiempo de los hechos, sino y sobre todo para proporcionar verosimilitud al tema central que la historia desarrolla y que, sin embargo es totalmente falso.

Por otra parte, es preciso destacar que, en el logro de una perfecta reconstrucción del ambiente, el autor emplea, de manera muy notable, una serie de recursos técnicos entre los que destaca el uso del diálogo, pero un diálogo muy dramatizado en el que la verosimilitud y la espontaneidad se sitúan en primer lugar y no se supeditan, como suele ocurrir en novela, a la profundización en el tema. Es fundamentalmente este recurso el que emplea el narrador para la recreación de ambientes, o para la descripción de los personajes, pero también para dar veracidad realista a la narración; de ahí la dificultad de la técnica al tener que diversificar las voces de los personajes, con sus correspondientes estilos y registros, ajustados a su clase social y a su ideología².

Otro aspecto relacionado con el tratamiento paródico es el humor que destila toda la novela y que se apoya, no sólo en lo sorprendente del motivo que justifica y desencadena la acción, sino y sobre todo en la fina ironía que, bien en boca de alguno de los personajes, bien en palabras del

¹ "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155.

² Esta técnica en la que Torrente Ballester es un auténtico maestro — no hay que olvidar que Torrente fue en primer lugar autor de teatro, y durante muchos años ejerció con gran éxito la crítica teatral — tiene la primera y quizás más importante aplicación en su novela *Off-Side* publicada en 1966

narrador omnisciente construyen un discurso literario de doble orientación que requiere, a veces, más de una lectura.

En definitiva, Torrente ha vuelto su mirada la pasado, pero lo ha hecho, como decía Umberto Eco, sin ingenuidad. Desde la atalaya que perfila su profundo conocimiento de la historia, su fino sentido del humor y su conocida maestría en el uso de la palabra irónica, proporciona una visión lúdica de una época, al hacer coincidir en un mismo texto todos los ingredientes de un modo de vida, el cual sirve como marco para el desarrollo de un asunto que resulta a los ojos del lector contemporáneo fantástico y disparatado.