

## AUTOR, NARRADOR, PROTAGONISTA EN «EL EMBAJADOR» DE ANTONIO PRIETO

Maria Hernández Esteban  
*Universidad Complutense*

En *El embajador*, novela de Antonio Prieto publicada en 1988, la voz de un narrador anónimo guía al lector por las páginas de la novela presentándose a sí mismo en la epístola prologal, y manteniendo su presencia a lo largo de la ficción que constituye el relato que viene a continuación.

La «Epístola nuncupatoria» que sirve de presentación y envío, como ya es habitual en la convención del género, por responder a una función de epílogo nos ofrece importantes claves de lectura que nos acercan a los mecanismos esenciales que rigen la composición del texto y nos orientan hacia su comprensión.

Entre esos mecanismos destaca, de forma especial, la hipotética relación que imagino debe establecerse entre el autor y el narrador; la relación explícita que une al narrador con el protagonista de los hechos; y la relación analógica que se potencia entre el anónimo receptor específico al que se apela en la epístola prologal como destinatario del manuscrito y el más amplio receptor que constituye todo lector de la novela. Y si en esta misma línea de la emisión-recepción consideramos además la materialidad del manuscrito que como realidad siempre presente se construye y mantiene dentro del plano de la ficción, podremos concluir que es la realidad del relato mismo, con sus básicos componentes emisor-texto-receptor, lo que constituye de manera patente uno de los mecanismos estructural-semiológicos más llamativos de la novela.

Para ordenar las notas de lectura que siguen a continuación (a la espera de un análisis más completo y en profundidad) tratando de seguir su aparición en el texto, distinguiré los dos espacios epístola/ficción que en él se establecen, las dos partes estructuralmente relevantes que son el principio/final del libro, y la cadena de relación e identificación autor-narrador-protagonista, siguiendo el cauce del humanista desplazamiento en el tiempo

que realiza todo escritor que construye el presente sobre la aspiración de recrear el pasado.

## REDACCIÓN/RECEPCIÓN

Es la ficción del manuscrito redactado en el siglo XVI y dormido en el sueño de siglos lo que determina la necesidad de crear una figura de narrador que se haga responsable de la autoría del texto. Este narrador, que se denomina a sí mismo historiador y cronista, para justificar que el manuscrito no se difundiera en su época, y para dejar bien sentada la historicidad y veracidad del mismo explica:

Sabéis que es prudente medida de historiadores veraces, cuya ocupación fue testimoniar su época, dejar la publicación de su obra para tiempos futuros, cuando ya la vanidad u odio de los sujetos acogidos en sus páginas no puedan obrar contra el texto y la salud de su autor<sup>1</sup>.

repitiéndose la misma explicación hacia el final de la novela:

Recomendada conducta de historiador es dedicar sus trabajos a hechos que concurrieron en el pasado, para evitar el desacuerdo con la verdad (...) guardar sin publicación el manuscrito para el siglo en el que ya no viven quienes fueron tratados en la narración, razón esta última por la que mi manuscrito dormirá hasta ser despertado, si es merecedor de ello, cuando ya mis ojos lleven muchísimos años cegados por la muerte. (p.222)

Quedan así diferenciados los tres niveles temporales que estructuran la novela: el tiempo de los hechos, que es el tiempo del protagonista; el tiempo de la narración, que es el tiempo del narrador, que coincide con el del protagonista pero va más allá en unos diez años en que el narrador le habría sobrevivido; y por último el tiempo de la recepción, lejano de los dos primeros, que coincide con el presente del autor y también del lector.

Pero no estamos, creo, ante todos los matices del más habitual «manus-

---

<sup>1</sup> A. Prieto, *El embajador*, Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 5.

crito encontrado»; no hay mención al encuentro o a la edición del manuscrito por obra del autor<sup>2</sup>. Tendremos que buscar, por lo tanto, en lo más hondo de la fusión implícita del autor con el narrador, en el desplazamiento temporal que éste realiza con la mente al tiempo del inventado narrador, en la identificación humanista con el pasado, para tratar de acercarnos a la mecánica del relato.

La voz y el modo para la narración, el punto de vista elegido para la misma, se sitúan pues en un lugar y un tiempo muy cercanos a los hechos, con la consiguiente garantía de verosimilitud. Pero se trata de una voz anónima, de alguien que oculta su identidad. En un texto que se concibe, sobre todo, como información, donde la identificación de personajes con nombres y apellidos resulta fundamental por el sistemático mecanismo de reconocimiento y aceptación que se le va ofreciendo al lector, activando el placer de la lectura en función de su capacidad de captación, ocultar la identidad de uno de los personajes, del que además asume la voz de narrador, estimula de manera muy considerable el interés del lector, que muy bien podría mantener hasta el final la esperanza de lograr reconocer e identificar al narrador entre alguno de los personajes que rodean al protagonista.

Pero sólo al acabar la novela es cuando el narrador expresa su decisión de quedarse en el anonimato:

Porque si es sabido que los poetas, y especialmente el Petrarca, tuvieron minucioso cuidado en fijar bien su nombre en su obra, para darse gloria y otorgársela a su dama, entre los historiadores particulares es distinto, y ahí están algunas de nuestras crónicas del siglo pasado para probarlo. (...) y por ello acaso advirtiera el lector que acudí a varias fórmulas para no dar nunca mi nombre, y omití las conversaciones entre don Diego y yo por si de ellas pudiera desprenderse algún indicio de quién soy. (p. 178)

Y a esta razón de acomodarse a los cánones de la historia antigua se une, creo, una razón de tipo estructural, porque si advertimos que en correspondencia con este ocultamiento de personalidad también la personalidad e identidad del receptor al que se apela en la epístola prologal se mantiene en el anonimato, por la correspondiente función de emisión-recepción que ambos realizan dentro de la ficción, entenderemos además que su intencionado ocultamiento les denuncia como personajes inexistentes, aunque la ficción del manuscrito antiguo les necesite para sustentarse.

---

<sup>2</sup> En su anterior novela, *Carta sin tiempo*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1975, sí había acudido a la ficción del manuscrito encontrado, editado, prologado y anotado por el autor. Respecto al concepto de fusión, cfr. A. Prieto, *Ensayo Semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1972, pp. 135-188.

Frente a la 'galería' pues de nombres propios que encubren a personajes, unos históricos y otros veremos que imaginarios, narrador y receptor se revelan como personajes inexistentes, presentes para cumplir su tarea de conectar la materia narrada con el exterior, el narrador en conexión con el autor, y el receptor específico en conexión con el más amplio lector.

Explicitado así el mecanismo de redacción y recepción del manuscrito, se desvela ya, de entrada, uno de los más expresivos procedimientos que va a manejar el escritor, la alternancia ocultamiento/información que iremos viendo funcionar junto al binomio intimidad/notoriedad y con la más amplia oposición literatura/historia que vertebran la concepción misma del género en el que se asienta la novela.

Frente a este ocultamiento, y resaltando su expresividad, está el gradual caudal de información que sobre sí mismo nos va proporcionando el narrador, de manera condensada en la epístola prologal y de forma más esporádica en la exposición del relato. Una información que pretende convencer al lector tanto de su realidad como personaje, como de la correspondiente veracidad de lo narrado.

El punto de vista del narrador desde donde poder observar y relatar, es de total proximidad al protagonista; tras la mención a su condición de catedrático de la Complutense (dato que le define profesional y humanamente, y le reviste de autoridad a los ojos del lector) se nos dice que entró al servicio de don Diego Hurtado de Mendoza. Se establece así una cercanía, un paralelismo vivencial que le permitirá al narrador ir «ayuntando folios y folios a la par que nuestros pasos nos llevaban de Nápoles a Túnez...» (p. 6); un paralelismo cronológico y un sobrevivirle al protagonista que le permite contemplar y saber de manera omnisciente, y aprender y valorar retrospectivamente hechos de la historia decisivos para su aclaración. Y al *qué*, al *cómo* y al *cuándo* explicitados para el proceso de la narración, se añaden también la mención al *por qué* y al *para qué* de su redacción:

Veía yo tan en grado curioso los pasos de mi señor y tan torcidas algunas interpretaciones que lo juzgaban, que mi ánimo y conciencia de historiador protestaron, llevándome a tomar su vida como materia de mi libro, por donde vine a convertirme en cronista y sin buscar prebenda o vanidades por ello, que oculto a los ojos de todos realicé severamente mi trabajo (p.6).

Este deseo de salir en defensa de «torcidas interpretaciones» que se se-

ñala como génesis del relato<sup>3</sup>, implica una muy profunda *simpatía* del narrador hacia el protagonista (que es esencial porque a través de ella puede conquistar también la simpatía del lector) y sugiere a la vez una posible razón autobiográfica del autor que no es factible desvelar. La explicitación de esta razón que lleva a cabo el narrador encuentra amplia correspondencia a lo largo del relato y de manera muy especial al mencionarse el episodio de la redacción de la *Guerra de Granada* que al final de su vida emprende don Diego para salir en defensa de su pariente el marqués de Mondéjar directamente implicado en los hechos de la guerra. La función especular que cumple la *Guerra de Granada* resulta muy evidente dentro del sistema de analogías, de identificaciones, que van conformando la cadena autor-narrador-protagonista de que pretendo ocuparme.

En función de esta finalidad concreta que se le supone al manuscrito está la necesidad de adoptar un registro de veracidad, de respeto absoluto a la realidad de los hechos que es el aval de credibilidad que el narrador deberá obtener y mantener a lo largo de todo el relato. En relación con ello y dependiendo del sistema de control que es necesario ejercer sobre el narrador, es como se construye su presencia en el relato.

## NARRACIÓN/NARRADOR

Para buscar un cierto orden en el análisis de las características y funciones del narrador se podrían diferenciar: a) los rasgos que le permiten funcionar, sobre todo, como narrador, que son la mayoría de los rasgos que de él iremos percibiendo; b) los aspectos de carácter más personal e individual, que nos acercan a la índole humana del personaje, de esa figura anónima que esconde bastante su individualidad como persona. Son estos últimos los rasgos que más le acercan al protagonista, y los rasgos que con mayor claridad permiten su identificación también con el autor.

La primera actitud que se nos desvela del narrador es su necesidad de ceñirse a la realidad de los hechos:

---

<sup>3</sup> Entre otros ejemplos, recordemos que en un texto del siglo xv como *Las Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán también latía esta finalidad de «rescatar del olvido y la difamación a unos caballeros contemporáneos del autor», según señala A. Rallo en su espléndido libro *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1979, p. 275, texto que tomo como ejemplar punto de referencia para tratar de apuntar algunas de las conexiones de la novela con los cánones literarios del siglo xvi.

Estoy cierto, con esta mi advertencia, que tendréis por muy seguro y comprobado lo que contiene mi manuscrito, para cuya veracidad usé de muy concretas fechas y de muy reputados documentos. (p.8)

para lo cual insiste en su calidad de testigo de los mismos:

yo no estuve «en la mayor parte de los fechos» de los que escribo, sino en todos, aunque se comprende que en algunos, dada su intimidad amorosa, me distancié prudentemente, como ordena la cortesía, y en otros rezagué mis impulsos descriptivos (p.178)

utilizando ambas fórmulas, el testimonio documental y el testimonio vivencial, como los dos sistemas más idóneos para reflejar la verdad de los hechos, que es, además, el objetivo primordial en el que insisten, como tendencia perseguida como norma, los prosistas del siglo XVI<sup>4</sup>.

A este objetivo el narrador supedita la incorporación de posibles notas personales:

cumplo el deber de cortesía al lector y me eximo de prolongar el párrafo con notas personales que podrían caer en defecto de humildad (p.124)

que no distraigan su finalidad principal, y dentro de un tono de humildad que debe valorarse en función de ese mismo fin y desde la perspectiva de la literatura del siglo XVI y de su jerarquización de géneros.

Establecida pues su misión de narrador omnisciente y veraz, en la que se insiste, como hemos visto, sobre todo al principio y al final del relato, bastan luego pocas menciones a lo largo de la novela para activar su presencia latente y hacerla de vez en cuando patente. Esto se logra con un entramado de menciones en primera persona y en el tiempo presente que exige el momento de la redacción y que contrasta con el pasado del relato, menciones que nos van dando la sensación de cómo progresa el acto de la

---

<sup>4</sup> En relación con la veracidad señala A. Rallo: «La cuestión reside en la búsqueda de la verosimilitud del relato. Los recursos guevarianos suponen un dar vueltas en torno a los instrumentos que potencien mayor credibilidad del narrador». Cfr. *ob. cit.*, p. 311, o ver también las referencias al *Relox* o al *Aviso* donde Guevara establece la distinción entre lo visto y lo leído, subrayando el valor de lo testimonial.

redacción, de cómo se retoma el hilo de los hechos, de cómo se controla la enunciación. Expresiones como «que más adelante historio» (p. 68), «como iba escribiendo» (p.72), «saltaré la debida cronología» (p.117), «con las meditaciones de autoría me salí del camino hacia España que llevaba don Diego» (p.179), «me veo obligado a detener la acción narrativa y anticipar» (p. 187), «bajando nuevamente a mi común discurso» (p. 223), entre otros ejemplos, son casi fórmulas que mantienen constante la presencia del narrador y mantienen igualmente viva en el lector la imagen del manuscrito en su proceso de redacción, además de abrir una línea directa de comunicación entre el narrador y el lector, con la consiguiente función retórica que ello cumple.

Cuando estas fórmulas cambian de signo, adquiriendo más color, lo que sucede en contadas ocasiones, hay también una función retórica que lo determina. Son momentos en los que el narrador busca de manera especial la complicidad del receptor:

Con lo cual sabrá el lector, antes que Mendoza, quién ejerció la delación contra él (p.187)

en una circunstancia que resulta excepcional, o bien algún caso en el que el narrador se anticipa a imaginar el posible impacto emotivo que una noticia pueda causar en el ánimo del lector:

Hubiera preferido mi estética soslayar tan agrio argumento, que es probable que remueva en el lector personales pesadumbres (p.217)

que además de ser un sistema claro de sugerirle al lector importantes claves de lectura, es un procedimiento habitual en la literatura del siglo XVI, especialmente grato al predicador Guevara como medio de captar la atención de su auditorio o lector<sup>5</sup>.

En esta misma línea se situarían el desequilibrio que manifiesta el narrador durante la redacción que don Diego emprende de la *Guerra de Granada*, o su sorpresa ante ciertos hechos desvelados en el testamento de Men-

---

<sup>5</sup> Por citar un ejemplo puede recordarse que en el *Aviso* (cap. XV, p. 191, Guevara presupone el efecto que su mensaje produciría en el receptor, dentro de una técnica muy rica y diversificada para hallar modos de comunicar con el receptor, con toda una amplia gama de soluciones y métodos de acercamiento. Cfr. A. Rallo, *ob. cit.*, pp. 218 y ss. y en especial p. 222.

doza, (ver pp. 222 y 230), que parecen restarle omnisciencia pero que en realidad le humanizan y a la vez refuerzan su función como personaje-narrador.

Otra faceta complementaria a todo ello es la manifestación de la duda por parte del narrador, como alternativa a su más habitual seguridad y proyectada sobre todo al aludirse a la intimidad del protagonista de los hechos. Expresiones como «parece ser que entre los cautivos de Túnez» (p.31), «cabe pensar, (porque son cosas íntimas)» (p.59), o bien «No sé a ciencia cierta si fue entonces cuando» (p.103), o «Tengo por sospecha que» (189), que se dan también, como vemos, desde el principio hasta el final, valorizan la más sostenida actitud de seguridad y nos acercan a un narrador más humanizado. Con esta actitud se retoma la alternancia ocultamiento/información,

porque es pecado del historiador grosero y lujurioso entrometerse con imaginaciones en las muy personales relaciones de los sujetos (p.95)

o también:

[Letizia] podría ratificar lo que digo si no fuera muy condenable actitud de historiador pedirle a una dama que dé noticia de su intimidad amorosa, que esto queda para desatinados noveladores (p. 148)

que sin duda subraya la expresividad de lo silenciado, además de confirmar la voluntad del narrador de fidelidad a lo visto y de dejar un resquicio a la imaginación del receptor. Un caso muy concreto, en este orden de cosas, lo constituye el episodio de la audiencia que el emperador le concede en privado a don Diego tras su destitución, un episodio que se produjo

en condiciones muy privadas, de modo que nadie fue testigo de la conversación que ambos tuvieron y que fue larga (...) en atención a la curiosidad del lector podría imaginar yo con cierta verosimilitud los términos de tal conversación y trasladarlos a esta página, pero no es propio de mi condición de historiador el caminar con suposiciones sino con hechos verídicos (...) Alejo, pues, tentaciones de novelero y dejo muda esta página, puesto que don Diego no refirió nada del argumento (p.168-9)

donde se repite ese deseo de respeto y discreción, y se insiste en la distinción «novelador», «novelero»/historia, crónica, verdad, tan frecuente en la prosa del siglo XVI, tan habitual por ejemplo, en Guevara, al faltar en la época la conciencia aún clara del género novela, del que el narrador parece querer huir, apegándose para ello a la historia<sup>6</sup>.

Distinto tipo de duda se le presenta al narrador cuando sugiere otras posibles vías por las que podría haber caminado la historia. Estas sugerencias, muy escasas pero muy expresivas, denuncian no sólo al narrador omnisciente, sino también al narrador que sabe estar manejando a su capricho los hilos de la fantasía y de la realidad, en dosis que sólo él es capaz de controlar. Unas veces porque el narrador parece haberse dejado contagiar por el buen humor de don Diego:

No escribiré por esta razón del mencionado viaje, ya que la buena conducta del historiador manda no alejarse del sujeto que se historia (y tentaciones tuve de apartarme para seguir a una de las hermosas damas que cruzaron nuestras páginas), (p. 137)<sup>7</sup>

y otras porque se sugieren alternativas de desenlace muy contrarias a las relatadas:

una historia muy distinta de aquella en la que vamos, y en verdad que tienta por amistad con el sujeto, dar al olvido los últimos hechos relatados y regresar a un tiempo no cursado en el que a la muerte de Paulo III asciende a la cátedra papal un granadino llamado Diego Hurtado de Mendoza (p.160)

lo cierto es que este tipo de alusiones son un espléndido ejemplo de la conciencia que todo narrador tiene de «la lógica de los posibles narrativos»

---

<sup>6</sup> Esta misma distinción novelas/realidad se encuentra expresada en los mismos términos en el *Relox* I, cap. II, p. 22 b, en boca del personaje Marco Aurelio: «y porque veas que lo que te escrivo no son novelas, has de saber...» Cfr. una vez más A. Rallo, *ob. cit.*, p. 311, nota 14.

<sup>7</sup> Ironía y buen humor irradian de la personalidad histórica de don Diego y parecen contagiarse, como digo, al narrador de la novela y a numerosos recursos que en ella se manejan. Son notas que además encajan perfectamente en las cualidades que en la época se le exigían a un buen embajador. En este sentido escribe G. Toffanin: «Un ambasciatore che non sapesse contare una facezia o una novella non era un buon ambasciatore». Cfr. *Il Cortigiano nella trattatistica del Rinascimento*, Nápoles, Libreria Scientifica Editrice, p. 218.

sobre la que teoriza la narratología<sup>8</sup>, además de ser un claro resquicio que desvela los límites no muy precisos entre literatura e historia que intencionadamente se manejan en la novela.

## HISTORIA/FICCIÓN

La distinción entre el género de la novela y el cauce de la historia que tanto pesa como preocupación sobre el narrador (por el referente que constituyen los cánones del siglo XVI) es a la vez el camino más adecuado para la alternancia realidad/ficción cuyo control lleva a cabo sistemáticamente el narrador.

Porque es muy evidente que, pese a la insistencia en la historicidad, no sólo hay en el relato una parcela muy considerable de imaginación, sino que ésta constituye incluso el origen de la historia. Por ejemplo, si nos aproximamos a la habitación secreta donde don Diego custodia sus más preciados tesoros, (ver p. 85), veremos cómo los elementos verosímiles, los componentes de la realidad, los instrumentos de trabajo del embajador (documentos y claves para descifrar mensajes) están presentes en el mismo porcentaje que los elementos inverosímiles, los componentes de la imaginación, como son la gallina de los huevos de oro y el espejo prodigioso.

Además descubriremos que estos motivos fantásticos, la gallina y el espejo, más que «objetos mágicos» con la función propia que asumen en el folclore, son elementos auténticamente salvadores de la parcela más privada e intensa de la vida del protagonista, que con toda naturalidad y sin dejar un posible asomo de duda sobre su existencia, se nos presentan como elementos de la realidad que determinan de manera decisiva la trayectoria posterior del personaje.

De la misma forma que en un escritor como Guevara «los oráculos, augurios y prodigios son relatados con la misma seriedad que las guerras o las construcciones de edificios»<sup>9</sup>, a estos dos motivos fantásticos se les arroja en el relato con toda esa serie de fechas, nombres y hechos históricos, situándolo todo al mismo nivel. Y más aún. Los huevos de oro que le proporciona la gallina son el medio para don Diego de sustentar el boato de su vida veneciana, el pago de ciertas misiones diplomáticas, o la compra de libros para su biblioteca. Y el encuentro con Letizia, propiciado por el espejo prodigioso, será la razón que le lleve a don Diego a Siena, descuidando su

---

<sup>8</sup> Cfr. C. Brémond, «La lógica de los posibles narrativos» en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1966, pp. 87-110.

<sup>9</sup> A. Rallo, *ob. cit.*, p. 286.

actuación en Trento y rechazando «el capelo cardenalicio y ventajosos matrimonios» que le ofrecen durante su estancia en Roma.

Con esta dicotomía estamos, por lo tanto, ante uno de los rasgos más personales de determinados sectores de la prosa de nuestro siglo XVI, que arranca de los cánones establecidos por los humanistas italianos de unos siglos atrás. Puede venir al caso recordar cómo un escritor como Petrarca plantea su labor de historiador como una faceta más de su actitud filológica, cómo su documentación estrictamente científica, su cotejo de datos, su búsqueda de fuentes, son para él el más seguro procedimiento para acercarse a la verdad. Pero también hay que recordar que en determinados momentos de su historia, por ejemplo en el episodio de la muerte de Magone de su poema *África*, el escritor no se resiste a la tentación de acercarse al personaje para sentir con él el paso del tiempo, fusionando sus vivencias a las de éste, para encontrar una mejor vía de expresión.

En esta tradición humanista, de respeto al dato sin negar la vía de autobiográfica proyección, se sitúa el concepto de historia vigente en el siglo XVI español que, como bien ha señalado la crítica, se bifurca en dos líneas divergentes, la estrictamente humanística, y la línea creativa; en esta última se sitúa un autor como el ya citado Antonio de Guevara, en una línea comparable con Aretino y Castiglione en su actitud frente a la antigüedad, en su respeto nada estricto al pasado, porque «Guevara y Aretino se apoyaban en su experiencia vital, y es la que ofrecían. Ni uno ni otro creían en la historia»<sup>10</sup>.

Creo que en una cierta medida esta experiencia de Aretino y Guevara, sin olvidar la vía de autobiografismo abierta por Petrarca (y que en cambio sería difícil buscar en Guevara) son las dos grandes coordenadas que sustentan el concepto de historia que aquí el autor maneja y que determina algunas de las características más relevantes del relato.

El propio narrador señala de forma explícita en el texto tres tipos de crónicas de los que dice distanciarse:

- a) la crónica particular, como sería el *Victorial* de Gutiérrez Díez de Games;
- b) la crónica concebida para exaltar la fama de un personaje, como la *Crónica de don Álvaro de Luna*;
- c) por último la más cercana *Historia imperial y cesárea* de 1545, que Pedro Mexía escribe para exaltar la figura del emperador.

Con esta enumeración se establecen algunos referentes, si bien lejanos,

---

<sup>10</sup> A. Rallo, *ob. cit.*, pp. 71-72.

para marcar la individualidad del camino aquí elegido. Y, tras manifestar con humildad su inferioridad respecto a ellas, alude el narrador a «otras obrecillas más de diversos argumentos que bastan para explicar mi relación con don Diego y la causa de esta historia» (p.124), además de insistir en que es su relación personal con el «sujeto historiado» lo que diferencia a su historia de las arriba enumeradas. Y es este además uno de los pocos momentos en el relato donde el narrador habla de sí mismo («mi pobre medianía, tan injustamente esquilada por el erario»), de una situación personal muy semejante a la del personaje biografiado, por lo que debemos suponer que estamos ante uno de esos momentos de velada fusión autor-narrador-protagonista, que justifican que lo autobiográfico salte por encima de los preceptos retóricos.

Esas citadas «obrecillas» que se nos indican como la clave de la relación entre el narrador y el protagonista, son sin duda el único dato textual sobre el que poder asentar ese proceso de fusión en la cadena mencionada. Hay alguna que otra mención por el texto que puede ayudarnos a deducir la naturaleza de esas «obrecillas». Así, por ejemplo, en la epístola prologal el narrador había dicho:

Perdonad también si, estando ético, alguna vez me aprisionó lo lírico, que ello es *contaminatio* de mi mucha lectura de poetas y seguimiento de nuestra Retórica, la cual pide alternancia de estilos» (p.8).

Y en el ya muy citado episodio de la redacción de la *Guerra de Granada* había precisado el narrador:

Comprendí entonces que su *Guerra de Granada* llevaría la traza de su historiador, apareando clásicos y humanidad, y que por sus páginas correría la personal melancolía de un noble del Emperador que no se avenía con los nuevos dictados de la burocracia (p.223).

Siempre dentro de las partes más estructuralmente relevantes del texto, el inicio y el final, encontramos rasgos comunes al narrador y al protagonista para poder hablar de la identificación que en ciertos aspectos, (escasos pero no por ello menos elocuentes, y que desde luego hay que elevar a categoría simbólica), se establece de manera explícita entre ellos. El lirismo que se dice puede embargar al narrador se corresponde con la melancolía que embarga al personaje de Mendoza en los últimos años de su existencia, y la lectura de poetas y seguimiento de la retórica se correspondería a su vez con el apareamiento de clásicos y humanidad que se da en la historia que escribe el personaje.

Esas «otras obrecillas» nos sitúan pues en el cauce de la literatura, en la línea de la retórica y de la poesía, en la vertiente pues del humanismo en el que los tres eslabones de la cadena se mueven en sus tres respectivas dimensiones.

## CONTEXTO HUMANISTA

En la dinámica renacentista según la cual el conocimiento es la base para la composición y la creación, para la recuperación e imitación de los autores del pasado, la compenetración del autor con los autores del pasado es sin duda una actitud fundamental. Y este conocimiento y compenetración activan, en gran medida, el fingimiento y la simulación que pueden afectar también a la propia autoría o atribución de una obra<sup>11</sup>. Esta es la razón que justifica el revestir un texto con todos los rasgos que le hagan pasar por un texto compuesto en el pasado, como es el caso del manuscrito redactado por nuestro narrador con todas las características de acercamiento al pasado: lengua, convención del género, etc.

Este fingimiento que activa al máximo la relación presente/pasado, con toda una serie de interesantes matices, se halla muy presente en Antonio de Guevara, el autor en el que me vengo apoyando como modelo. Dice la crítica de sus hábitos de escritor:

El descuido o la libertad guevarianos en sus citas es su familiaridad con los personajes romanos y los griegos que ellos evocan, porque evidentemente tales personajes pronunciaron muchísimas palabras que los textos no registraron, y compartieron su vida con seres no registrados en las historias, palabras y seres que la familiaridad romana de Guevara le permitía suponer en invención cercana a la novela histórica<sup>12</sup>.

La familiaridad pues con el personaje estimula la posibilidad de invención, y esta invención afecta a personas, citas, hechos, conocimientos que

---

<sup>11</sup> «En el mundo humanista se trataba de escribir una égloga que pudiera haber sido de Virgilio, como Miguel Ángel, y para demostrar sus conocimientos y maestría, esculpía una estatua y la desenterraba (fingiendo) desde la antigüedad». Cfr. A. Rallo *ob. cit.*, pp. 69-70.

<sup>12</sup> A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra 1986, p. 189.

pueden manejarse con toda libertad<sup>13</sup>. Y estimula igualmente la posibilidad de desplazamiento, de acronismo, de identificación, de constantes traslaciones.

De ahí que la historia esté presente como camino seguro hacia el pasado, aunque con un matiz muy diferente al de la práctica medieval que entendía la historia como mera relación de hechos. En el Renacimiento la historia se valora y se siente «dentro de una meditación cultural»<sup>14</sup>, y en Guevara, concretamente, «se trata de llevar un pasado, básicamente romano, a una actualidad y bajo una intencionalidad ética (...) No importa, pues, tanto la fidelidad histórica, sino lo que esta historicidad ayuda y sirve a un presente»<sup>15</sup>.

En esta dimensión es donde se explica el desplazamiento del autor, la apariencia de manuscrito para su novela, el denso proceso de documentación, y la posibilidad de imaginación, fundida con la historia, que va vertebrando la totalidad del relato.

## NARRADOR/PROTAGONISTA

También como rasgo que coincidiría con la atmósfera humanística está el amor a los libros que le lleva a decir a fray Antonio de Guevara: «no pienso que la sabiduría está en los hombres canos sino en los libros viejos»<sup>16</sup>.

Con el amor a los libros que testimonian tanto el narrador como el protagonista nos acercamos a uno de los rasgos más insistentes y especularmente expresivos que vertebran esa relación de que me vengo ocupando. En el caso del narrador estamos además ante uno de los pocos rasgos que le definen como personaje, que permite filtrar su individualidad como tal, y que unido a su condición de catedrático, a su dedicación filológica, a su atención a la poesía y a la retórica, constituye un sólido caudal de aspectos que le definen con toda precisión en su relación analógica con el personaje de Mendoza. A ello hay que sumar además otras circunstancias personales de su vida, como la medianía y la precariedad en que se halla (ver. p.9 y p.124), y la melancolía que le embarga en algún atardecer, para tener el

---

<sup>13</sup> Señala A. Rallo: «[Guevara] se siente capaz de tejer la historia de un personaje famoso o el relato de una guerra, enmarañando su fantasía verosímil con tal número de citas (autores y obras) que no haya mente humana capaz de deshacer este tejido laboriosamente enredado», *ob. cit.*, p. 74.

<sup>14</sup> A. Prieto, *La prosa... cit.*, pp. 229 y ss. en relación con el manejo de la historia que lleva a cabo Pero Mexía en su *Silva*.

<sup>15</sup> A. Prieto, *ob. cit.*, pp. 189-90.

<sup>16</sup> Es una cita de las *Epistolas familiares*. Cfr. A. Prieto, *ob. cit.*, p. 200.

esquema humano del narrador que, escasamente redundante en el desarrollo del relato, obtiene no obstante una muy marcada expresividad.

Estas características humanas no logran perturbar la función que esencialmente lleva a cabo como narrador por la implícita relación que el lector va percibiendo que le permiten también con el autor, por lo que puede decirse que de algún modo refuerzan su misión de narrador, además de granjearse el respeto, la simpatía, la comprensión que en esos rasgos de humanidad le conectan con el receptor.

Para analizar la conexión del narrador con el protagonista habría que analizar previamente las características que conforman al personaje de don Diego, lo que alargaría en exceso el recorrido de estas páginas. Voy a limitarme por lo tanto a aludir a los rasgos fundamentales que le definen y que permitirán una posterior confrontación.

A grandes rasgos el personaje de Mendoza, como todos los grandes hombres de nuestro siglo XVI, se define en su doble faceta de hombre de armas y de letras. Como soldado, embajador y político, en la larga y diversa trayectoria espacial que recorre, diversifica y divide la novela, en su largo recorrido vital que se desarrolla sobre todo entre Italia y España, el narrador va tratando de acercarse sobre todo al carácter del personaje sobre algunos rasgos externos que puedan orientar al lector sobre la psicología del personaje. De acuerdo pues con la técnica denominada *eikonismos* que se maneja en el XVI<sup>17</sup> y apoyándose en el sistema pictórico correspondiente, el narrador nos va transmitiendo el retrato del personaje, en el que destacan, sobre todo, su don de gentes, su buen humor, virtudes que como buen cortesano y buen embajador ejerció ampliamente, y su «demasiada ira», su falta de orden que serían los vicios, los escollos que van a dificultar su carrera diplomática<sup>18</sup>.

La otra faceta complementaria y más íntima está absolutamente presente en todos y cada uno de los aspectos de su vida pública y mundana. La poesía le sirve a Mendoza unas veces de hiriente vehículo de expresión, incluso a veces en el terreno profesional, otras le ayuda a adquirir fama y prestigio, a hacerse notar. Y es sobre todo el camino por donde discurre la imaginación, como demuestra la atribución que el narrador le adjudica del *Lazarillo de Tormes*, o la redacción que se le adjudica de las cartas a Cintia, que encajan ambas, perfectamente, en el juego de falsas atribuciones tan practicado en nuestro Renacimiento.

En la supuesta autoría del *Lazarillo*, a cuya redacción y edición Mendoza

---

<sup>17</sup> A. Rallo la señala como técnica que desde Suetonio pasa a Pero Mexía y a Guevara. Cfr. *ob. cit.*, p. 273.

<sup>18</sup> En *El embajador* se recuerda la siguiente afirmación que se le atribuyó al emperador Carlos V: «Este Mendoza habría sido por inteligencia mi mejor embajador, si hubiera tenido un poco menos de ira y un poco de más orden». Cfr. p. 191.

habría dedicado muchas horas apartadas de otras preocupaciones, se nos explica su ocultamiento como autor de acuerdo con un proceso de conversión (el «me escribís, señor, que os escriba») que tanto había gustado de practicar también fray Antonio de Guevara<sup>19</sup>. Es decir que don Diego, fingiéndose Lázaro, prestándole a Lázaro la autoría de su librito, oculta su personalidad y autoría (supuestamente) en una línea de correspondencia que no deja de evocar al procedimiento por el cual el autor de esta novela se finge narrador y le presta a éste la autoría de la misma.

En el caso de las cartas a Cintia que don Diego comenzó a escribir «guiado por la razón de que la poesía era enmendadora de la vida» (p.199), su finalidad se desvela sobre todo como la necesidad de recuperar una etapa de vida pasada, y el deseo de aislarse de la «majadera realidad», en un nuevo proceso de desplazamiento donde en este caso es el autor quien le presta sus cartas al personaje de Mendoza, a quien a su vez se las había prestado Propercio, como una variante más de ese acronismo, de ese múltiple traslacionar, tan grato al siglo XVI. Con la posibilidad además de que este préstamo del autor al narrador refuerza los préstamos del protagonista al narrador, que veremos más adelante, estrechando los lazos de unión entre los tres.

Y está, por último, el episodio de la redacción de la *Guerra de Granada*, cuya autoría esta vez es real (y su veracidad puede contaminar el proceso de aceptación de casos anteriores) que se nos cuenta que Mendoza lleva a cabo en sus últimos años de vida. También en este caso hay un paralelismo cronológico entre el proceso de redacción de estos textos que se le atribuyen justa o falsamente al protagonista y el proceso de redacción del manuscrito del narrador que está constantemente presente para el lector. Un compartir, en mayor o en menor medida un mismo tiempo, con la consiguiente función especular. Sólo difieren en el tiempo de la transmisión, en el momento de la recepción, que ya sabemos por qué en el caso del manuscrito deberá esperar.

El narrador menciona la *Guerra de Granada* para justificar su no tratar este episodio histórico, y para señalar que su redacción tuvo para don Diego un fin muy concreto. Cuando el narrador-personaje le sugiere a Mendoza que abandone la historia y se dedique a sus «obras de erudición y poesía, propias de un gentil hombre humanista, y no a la historia o crónica», se obtienen dos razones por respuesta:

la segunda, que aquella su *Guerra* se iniciaba bajo el mando del marqués de Mondéjar, llamado luego a explicarse ante la corte, y que Mondéjar era su familia y todo hombre de honor está obligado a testimoniar a su sangre. (p.223)

---

<sup>19</sup> Ver *El embajador*, p. 77.

Esta función testimonial del texto de Mendoza se sitúa en la línea de salir al paso de «torcidas interpretaciones» que ha señalado ya el narrador en su relación con don Diego, y establece una cadena especular que creo que el lector, apoyándose en esa red de analogías, estaría autorizado a poder continuar o completar. Y dentro siempre del mismo procedimiento relacional, cuando el narrador reflexione sobre las características de esa *Guerra de Granada*, y comprenda que el texto «llevaría la traza de su historiador, apareando clásicos y humanidad, y que por sus páginas correría la personal melancolía de un noble del Emperador que no se avenía en los nuevos dictados de la burocracia» (p.223), podrá el lector comprender la densísima proporción de clásicos y humanidad que discurren por las páginas de esta novela<sup>20</sup>, y la posible rebeldía y melancolía que se vislumbra en ellas.

La actitud humanista de Mendoza es siempre, por lo tanto, una actitud vital, con fines también concretos para la vida práctica, para no quedarse en mera erudición. Y esa actitud, esa dedicación esencial a la literatura, le sirven, además, para hablar de sí mismo, para expresar su intimidad. En este sentido debemos entender, por ejemplo, su hablarle a Letizia de Garcilaso:

Mendoza se extendía, con el recitado de fragmentos poéticos, en hablar de su amigo, alegre dominador de una vida napolitana que había sacralizado como festividad cultural Giovanni Pontano. Pero obviamente, don Diego hablaba de sí mismo, de un tiempo joven cuyo movimiento acercaba a la piel de Letizia (p.150)

cuya función podría extenderse a otros muchos pasajes de la novela<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Por citar algún ejemplo remito al pasaje de *El Quijote* perfectamente engastado en la prosa de la novela en la visión que ofrece el espejo mágico en p. 34, o remito a una cita de una epístola guevariana perfectamente disimulada y tomada en préstamo en la p. 68.

<sup>21</sup> Distinto tipo de préstamo al que aquí relaciona a Mendoza con Garcilaso, interesante por constituir una nueva modalidad, puede considerarse la mención que se hace en las páginas de la novela al profesor Guido Mancini, «buen conocedor de la literatura española, que había cobijado a un vivo grupo de humanistas con los que Mendoza compartió felices veladas de libros y amistad» (p. 128), y a quien se cita también en otro encuentro que con Mancini tuvo el narrador-personaje en otro momento de la historia como se recuerda en la epístola prologal. El encuentro del autor de la novela con Guido Mancini, en otra dimensión temporal, se atestigua documentalmente, por ejemplo, en la edición española de Guido Mancini, *Dos estudios de literatura española*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1969, en una colección codirigida por A. Prieto.

## LOS LIBROS,

Llegados hasta aquí no es necesario insistir demasiado en la función decisiva que cumplen los libros en el planteamiento humanista de la novela, en la génesis y proceso de redacción de la misma, en el sistema relacionante autor-narrador-protagonista y en los elementos básicos que conforman su estructura. Pero puede ser interesante recordar que, inicialmente, es el deseo de acercarse al amor, el deseo de belleza, lo que le lleva a don Diego a la búsqueda de libros:

El deseo de indagar en el prodigio del espejo, con objeto de poder convocarlo y desentrañar su mensaje, había llevado a don Diego a la compra y lectura de numerosos textos, que formaron parte de la biblioteca que todo hombre honesto y culto debe procurarse para vestir la desnudez de su naturaleza. (p.50)

Los libros son pues una necesidad ética, un ropaje inexcusable, y el afán acaparador de libros le acompañará a Mendoza, con auténtica pasión, como a Petrarca, como a Boccaccio, hasta los últimos días de su vida<sup>22</sup>. Los libros cubren por lo tanto una apremiante necesidad de saber, adornan y acrecientan el esplendor humano del personaje<sup>23</sup>, e incluso para cortejar a Letizia acude al apoyo de los libros, explicándole, a la vez, algunos de los más íntimos resortes que le unen a ellos:

Explicaba don Diego cómo del amor a la materia o forma física de sus libros trascendía al amor de sus contenidos, y cómo era importante tener las copias manuscritas o las ediciones más cercanas al tiempo de los autores porque así se alcanzaba, desde la materia, la vida que compartieron y que ellos dejaron escénicamente en su escritura para testimoniar fragmentos de la humanidad (p.87)

Es esta, entre otras, una auténtica lección de filología humanizada con una manera muy vital de valorar y entender la literatura, que no se debería olvidar.

---

<sup>22</sup> Incluso en la etapa final vivida en Granada se nos dice que «cumplió don Diego sus conocimientos de bibliófilo». Cfr. p. 227.

<sup>23</sup> «Cuidó enriquecerlo [su palacio veneciano] con una pinacoteca y una abundante librería que denunciara al apasionado bibliófilo» (p. 55).

Y a todas estas funciones más o menos concretas que se le atribuyen a los libros a lo largo del relato, se añade una muy peculiar que hay que destacar. Al préstamo de algún que otro manuscrito griego que les hace don Diego a los teólogos de Trento, para entretenerlos mientras él se encuentra con Letizia, como función momentánea y concreta, se une la habitual función consoladora que le ofrecen siempre los libros, como se precisa del principio al final de la novela:

Don Diego volvió por unos días a sus textos griegos y recuperó su cuidado de humanista, tan perdido entre la cal, piedras y ladrillos que los sienses denostaban (p.146)

o bien le permiten

descansar en los problemas de filología griega o de las interpretaciones ciceronianas que eran motivo de sus conversaciones con el papa Julio III (pp.149-150)

en una función de alivio que se repite en los momentos más difíciles de su trayectoria:

en cambio encontraría la beatitud de sus libros y podría indagar sobre el paradero de Letizia (p.170)

y que se mantiene hasta el final

La corte era para don Diego, en gran medida, el encuentro con sus libros (p.228)

a lo que se une la capacidad de recuperación de un tiempo ido que también al final de su vida le ofrecen los libros:

fue comprobando cómo cada libro le traía un momento del pasado, de tal suerte

que podría contar su historia guiándose por los recuerdos que promovía cada ejemplar de la biblioteca (p.229)

Los libros pues, con su dueño, se van cargando de vida y experiencia, en un proceso de identificación (los libros son el hombre) que el mundo clásico lega al Renacimiento; y la biblioteca, igualmente, se va enriqueciendo, y va constituyendo cada vez más una fuerte tentación para otros bibliófilos como Felipe II que desde su juventud (ver p. 138) a su madurez (ver p. 203) manifiesta también un apasionado interés por los libros.

De este modo se justifica que, al final del relato y una vez desaparecidos los dos motivos mágicos que de una manera más peculiar sostienen el interés, las incógnitas que se le van planteando al lector, los libros catalizan de algún modo esa atención del lector con la tensión que se establece por el destino final de la biblioteca de don Diego, un destino brillante como el que supone aumentar los fondos de la biblioteca de El Escorial, anunciado de algún modo al mencionarse el proyecto de legarlos a Venecia como proyecto que también en el caso de la biblioteca de Petrarca no había llegado a fraguar.

Y por último, los libros son un elemento decisivo en la relación de don Diego con otros personajes, como Aretino, Letizia, el Papa, y sobre todo, un elemento decisivo por el valor simbólico que asumen en la relación entre el protagonista y el narrador. Esta relación se materializa en la novela en el intercambio de libros que se produce entre ambos que va más allá del préstamo de algún que otro preciado manuscrito (ver p. 178) o del regalo al papa de un precioso ejemplar para celebrar su vuelta a la vida. Son pocos, pero esenciales episodios, que conviene recordar.

Aludiendo al hallazgo de un valioso ejemplar de una preciosa edición del *Canzoniere* de Petrarca, precisa el narrador:

Era éste un volumen en octavo, de 180 folios sin numerar (...) y he de confesar que traigo aquí esta relación con algo de vanidad porque este ejemplar de Manuzio me lo regaló don Diego, cuando la mudanza a Roma, haciendo uso de su generosa liberalidad (p.88)

Es una bastante minuciosa descripción que considero avala el directo conocimiento y manejo que se supone en el narrador y que se completa

ampliamente en otras líneas, de otra dimensión, del autor<sup>24</sup>. Con ello se apuntala la buscada veracidad del relato, y se abre una nueva dimensión de ese proceso de fusión autor-narrador-protagonista en el que siempre se le deja al lector alguna parcela para desvelar. En este episodio, además, como en otros análogos, se nos permite acceder a la dimensión más íntima tanto del narrador-autor (su vanidad) como del protagonista (su liberalidad), en un procedimiento que ya sabemos que no es muy habitual. Y si a la vez consideramos las connotaciones que el libro lleva consigo, si recordamos que el libro contiene al hombre, encontraremos una razón más que materializa claramente la fusión entre estos personajes. Y por último, si se considera que esta relación libro-hombre lleva implícita la connotación de lo eterno y lo mortal, podremos valorar mejor la función acrónica que cumplen los libros desde la perspectiva de la caducidad humana, y el valor simbólico que, repito, cumplen con amplias resonancias en la novela.

Un ejemplo análogo lo encontramos en un punto más avanzado de la novela con la mención esta vez a un manuscrito:

[Don Diego] pensaba regalarle al príncipe Felipe un precioso y rico manuscrito medieval que rezaba como título *Ovidii methamorphoseos libri XV*, y un muy raro incunable llamado *Auctores octo opusculorum cum comentariis diligentissime*, que contenía un senequista *Liber faceti* y un *Liber Cathonis* de gran interés, por los que yo había manifestado indisimulada afición; razón ésta y dadas las circunstancias, por la que don Diego me regaló en incunable para su estudio, estando a la sazón en mi biblioteca aunque no sin riesgo de ser pignorado, dada la baja e inculta naturaleza, e inclinación al reprochable espolio, que se gastan en los tiempos en que escribo algunos del erario público (pp. 137-8)

Aquí la mención a la biblioteca del narrador y su enfrentamiento con el erario público, son nuevos préstamos que, por todo lo dicho, no resultan muy difíciles de valorar.

## LOS CUADROS

En un pasaje inicial ya recordado de la novela se aludía a la formación paralela tanto de la pinacoteca como de la biblioteca de don Diego. Aunque

---

<sup>24</sup> Me refiero a la mención y descripción más pormenorizadas aún que se hacen de este ejemplar en A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, vol. II, Madrid, Cátedra 1987, p. 575 nota 13. Esta búsqueda de textos citados en la novela y también citados y descritos como ejemplares poseídos en las páginas de crítica del autor, podría apoyar más ampliamente este sistema de «préstamos» y fusiones de que me vengo ocupando.

en menor medida que los libros, con un protagonismo y funciones mucho más modestos en el desarrollo global del relato, la presencia de la pintura cumple una misión sin duda complementaria y paralela a la señalada en el caso de los libros. Esta analogía se materializa, por poner un ejemplo, en la presencia de libros en el taller de pintura de Tiziano, o en las tertulias de pintores y poetas que allí se celebran, en una tendencia de colaboración entre las artes plásticas y la literatura ya practicada siglos atrás por el Petrarca escritor de biografías, y alimentada más tarde con precisión por el neoplatonismo ficiniano.

Dado que en la época renacentista «libro se entendía como equivalente de vida por una tradición literaria que lo ligaba a biografía»<sup>25</sup>, la cercanía entre los libros y los retratos que profusamente se nos enseñan por las páginas de la novela no es, desde luego, una cercanía casual. Si tomamos como ejemplo el retrato de Mendoza pintado por Tiziano (ver pp. 77-8) hay que valorar en primer lugar la función de testimonio que el retrato, como otros muchos recordados en otros lugares, asume respecto a lo relatado, en la línea de la buscada veracidad. El narrador aduce como testimonio visual de lo que narra la existencia y posible conocimiento del correspondiente retrato del personaje, ya sea el emperador Carlos, Aretino, el retrato de *La Bella* o el de la *Dama veneciana desconocida*, dándoles incluso a alguno de ellos una vida novelada de enorme sugestión. La pintura es pues apoyo y a veces pretexto de lo narrado, supliendo sus posibles limitaciones.

Del retrato de Mendoza, (siempre en la analogía cuadros-libros) habría que subrayar su función como objeto valioso, y como tal lo expone Mendoza en la galería de su palacio, para que pueda ser admirado y pueda sobrevivirle en el tiempo. En segundo lugar habrá que señalar su función de reflejar al personaje representado además de reflejar al artista que lo ha pintado, por la vida que como objeto artístico asume el retrato. La representación del personaje retratado coincide en su técnica de ejecución, en gran medida, con la técnica descriptiva paralela a la adoptada por la literatura, una técnica ya recordada precedentemente y que consiste, a grandes rasgos, en llegar al interior del personaje retratado o descrito para lograr plasmar sobre todo su carácter; de manera que la corpulencia, la energía, la sensación de dominio que se dice que el cuadro transmitía, capaces incluso de intimidar a las visitas, hacen que Mendoza descuelgue su retrato de la galería, hasta hacerlo llegar a manos de Letizia. La cercanía del cuadro respecto al personaje retratado era tal, se nos dice, que

---

<sup>25</sup> Ver A. Prieto, «El sentido generacional de Francisco Pacheco», en *La poesía española...* cit., p. 467 en especial.

contemplar su figura retratada era advertirlo tan vivo que se esperaba de su silencio el nacimiento de la palabra. Tan era Mendoza que, por esta vida reflejada, el cuadro fue gustosamente a manos de quien luego se dirá (p.79)

con notas que, como vemos, inciden en el carácter de auténtico objeto animado del cuadro, capaz incluso de sentir. La inserción de los cuadros en la novela le permite también al narrador plantearse las recíprocas relaciones entre la literatura y la pintura y la capacidad de esta última de representar la realidad. Hay un episodio en la novela donde, tras la visión obtenida de Letizia en el espejo prodigioso, don Diego decide que Tiziano inmortalice la imagen femenina contemplada, por lo que colabora con el pintor en la ejecución del retrato:

Con los ojos cerrados, intentando que el recuerdo dibujara las palabras, comenzó don Diego a comunicarle al pintor el conjunto y los detalles del rostro y traje vistos en el espejo, procurando la mayor fidelidad.

Los resultados son poco satisfactorios, ya que en su realización ha sido la palabra el referente, el modelo para Tiziano, y no la visión de la realidad. Se obtiene así

un rostro, unos ojos, que en nada recordaban los formados por el espejo, como si éste advirtiera que la dama forjada en su cristal no admitía ser reproducida por la palabra o el pincel, sino por la vida (p.56)

Así es como Tiziano habría llevado a cabo su retrato de una *Dama veneciana desconocida*, según el juego ya sabido de atribuciones en el que se complace el narrador, al hilo de las exigencias de su imaginación. Y por esta misma libertad de imaginación el cuadro de *La Bella* que representaría a Letizia y el retrato de Mendoza viajan de Venecia a Siena y a Florencia y a algún otro lugar desconocido además, acompañando a sus poseedores para que, tras habérselos intercambiado, pudiesen dar testimonio eterno de su existencia y de su amor.

Los cuadros pues, y los libros, el arte y la literatura, cumplen así ampliamente la función modelizante que todo objeto artístico asume respecto al mundo, respecto a lo representado. Y la actitud humanista del autor de esta novela, desde el siglo XX, le lleva a instalarse en el siglo XVI para co-

nectar con un pasado que se hace presente y que, a su vez, se hará sucesión: del *Lancelot* al canto V del *Infierno* que habitan Paolo y Francesca, al episodio de amor que por estímulo de éstos viven Letizia y don Diego, se establece una cadena de sucesión donde la vida y la literatura caminan indisolublemente vinculadas.