

Fusión mítica y temporalidad en *El Embajador* de Antonio Prieto

M.^a NIEVES ALGABA PACIOS
Universidad Complutense (Madrid)

Asumiendo que una definición incuestionable de la novela histórica es un proyecto utópico, he considerado oportuno el acercamiento a un texto que, de alguna manera, puede ilustrarnos sobre el planteamiento de tan debatido género. Me estoy refiriendo a *El embajador* de Antonio Prieto¹.

La definición, características y ejemplos más sobresalientes de la novela histórica han sido sometidos a constantes revisiones que no han hecho sino evidenciar la problemática que dicho género suscita. Es cierto que debido a una serie de circunstancias contextuales el auge de estas narraciones tiene lugar en el siglo XIX². Uno de los ideales del romanticismo europeo fue el recuperar las áreas culturales naturales que habían sido barridas por los grandes imperios del XVI, XVII y XVIII. Se quería recuperar la identidad de cada nación, lo que las constituía antes de verse sometidas al yugo de esos imperios, y por ello se busca la conexión con los orígenes, por ejemplo, con una mitificada Edad Media. Así muchas novelas históricas no nacieron como evasión de un presente sino como una respuesta a la realidad del momento, mostrando una casi insorteable presión contextual.

Pero, aunque no es fácil rastrear ejemplos que se avengan de manera inequívoca a lo que hoy entendemos por novela histórica hasta que no llegamos al XIX (anteriormente bien se trata de narraciones que no acogen la prosa como forma de expresión, bien de textos que ofrecen una contaminación con

¹ Barcelona, Seix barral, 1988.

² Lukács en su conocido ensayo *La novela histórica* (Méjico, Ediciones Era, 1971) apuntaba que este género nace a principios del XIX y que "las elaboraciones de historia antigua y de mitos en la Edad Media" se pueden considerar sólo como "precursores de la novela histórica" (p. 15).

otros géneros literarios) no hemos de olvidar que los orígenes de esta tipología se remontan a la literatura clásica. Carlos García Gual señala la presencia de novela histórica en griegos y romanos, textos importantes por sí mismos y porque van a constituir la base de futuros relatos como la novela bizantina del XVI y del XVII.

Sin obviar las lógicas y esperables variaciones que ha sufrido la novela histórica en su camino por tantos siglos se ha de convenir en que ha sido precisamente en el siglo XX donde su cultivo experimentó una mayor diversidad de tratamientos³.

Se puede adoptar una postura de total fidelidad al tiempo que se recrea (el caso de *Salammbô* de Flaubert o *Simubé, el egipcio* de Mika Waltari), o bien se puede dar un mayor acercamiento a lo ficcional (*Yo, Claudio* de Robert Graves). Hay también diferencias en cuanto a la época elegida para llevar a cabo la reconstrucción histórica; desde el *Barrabás* de Langervist ambientada en los tiempos de Jesucristo, hasta la recuperación del medioevo, de los Siglos de Oro (caso de *El embajador*), de las guerras napoleónicas, o de la Barcelona de 1888 a 1929 en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza.

Sabiendo ya que nos enfrentamos a un género que ha gozado, y sigue gozando, de un gran interés tanto en los creadores como en los lectores voy a intentar definir qué es la novela histórica. Sin adentrarme en puntualizaciones dogmáticas, quizá poco esclarecedoras, considero que la novela histórica es la narración de un hecho histórico tratado de un modo ficticio, o bien, con una abundancia de detalles que no se corresponden con la realidad, pero que tampoco se alejan del argumento de la narración. Ciertos sectores de la crítica han hablado de "historia novelada"⁴.

Pero entre las innumerables definiciones que se podrían apuntar voy a incorporar una que resulta particularmente interesante por estar formulada por el mismo Antonio Prieto:

Por novela histórica entiendo aquella en la que un autor, argumentalmente, se desplaza a un tiempo del pasado que no compartió cronológicamente. En la capacidad y sistema de desplazarse de cada autor es donde radica la variedad que ofrece el panorama de la novela histórica⁵.

Es una definición donde se aprecia que el escritor cree fundamental la fusión autor/tiempo pasado, fusión que será la que vertebrará este estudio de *El embajador* y que condicionará todo el análisis que se expone en el trabajo.

³ Para un estudio del género y de sus posibles tipos o variantes cfr., Darío Villanueva, *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia/Ministerio de Cultura, 1987. Aquí se establece la siguiente distinción: novelas históricas basadas en la reconstrucción del pasado, en la fabulación, en la proyección trascendente del pasado, o bien, en el aprovechamiento de la distancia del tiempo para un ejercicio de estilo (pp. 36-37).

⁴ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La Gloria de don Ramiro"*, Madrid, Gredos, 1984 (p. 73).

⁵ Antonio Prieto, "Historia y ficción". En *Tiempo*, 24 de enero de 1994.

Pues bien, si partimos de un hecho histórico, de un tiempo pasado, podemos pensar que la escritura se puede ver limitada por la existencia de un argumento previo al que de alguna manera hay que adecuarse⁶. Esta necesidad, lejos de limitar la creación, obliga a una mayor exigencia formal, a un mayor empeño en la armonización del saber y de la innovación. Amado Alonso puntualiza que

Materia son para la historia los sucesos pasados, recogidos y documentados por la erudición, y la historia les da "forma" al estructurarlos con un sentido; pero la historia es a su vez materia para la poesía, que le da su "forma" peculiar, poniendo en ella un profundo sentido nuevo, más allá de lo particular histórico⁷.

Queda ya planteado el problema del objetivo de la novela histórica, se debate la preeminencia de los elementos ficcionales, o sólo verosímelmente posibles, sobre los elementos reales⁸.

A este propósito podemos aludir a la poética expresada por Manzoni en sus *Cartas a M. Chauvet* donde, también, se presenta la dualidad entre historia y creación que el escritor italiano intenta conciliar con la siguiente afirmación: "Gli avvenimenti inventati non devono contraddire i fatti più noti e più importanti dell'azione rappresentata"⁹.

Esta idea podría resumirse diciendo que el autor debe buscar la *verosimilitud*, pero Manzoni va más allá. Para él, el mejor literato es el historiador, y el objetivo del arte es estudiar la historia. Así, toma un claro partido en la disyuntiva planteada anteriormente: el objetivo son los *mundos de historia*, los *mundos de creación* se reducirán a lo que no ha podido ser documentado por la historia:

(...) integrare la storia, ricostruirla, per così dire, la parte che è andata perduta, immaginare, anche, dei fatti là dove la storia non dà che delle indicazioni, inventare, se occorre, dei personaggi per rappresentare i costumi di una determinata epoca, *costumi di cui si è a conoscenza*, prendere insomma tutto quello che esiste ed aggiungere quello che manca, *ma in modo che l'invenzione si accordi con la realtà*¹⁰.

El italiano intenta cumplir estos preceptos rigurosamente y así no se encontrarán en sus obras elementos discordantes con la historicidad del relato. No en vano, él reconocía que: "Faccio il possibile per imbevermi dello spirito dell'epoca che devo descrivere, per viverci dentro"¹¹.

⁶ Amado Alonso, *op. cit.*, "Yo no sé qué suerte de incompatibilidad pugna por insinuarse entre la novela histórica y la creación literaria que quiera alcanzar el supremo rango que llamamos poesía. ¿Será porque en la novela histórica la materia está dada y, por tanto, echamos en ella de menos el raro don de la inventiva? No puede ser; también le está dada la materia al novelista que, como el Goethe del *Werther*, forja sus creaciones con trozos autobiográficos o, como Balzac, con sucesos o episodios de su tiempo" (p. 7).

⁷ *Ibid.*, pág. 11.

⁸ Interrogante que ya se planteaba Manuel Alvar en "De novela histórica (I)", *ABC*.

⁹ Guglielmino-Grosser, *Il sistema letterario*, Milano, Principato, 1990, vol. VIII, p. 1020.

¹⁰ *Ibid.*, 1021.

¹¹ *Ibid.*, 1024.

Ésta parece ser una regla fundamental para cualquier autor de novelas históricas porque si no se tiene un conocimiento de la historia a novelar se atacarían los pilares básicos del género. Antonio Prieto no es en ello una excepción, aunque sí lo será en cuanto a la verosimilitud de muchas partes del relato, según veremos.

Para terminar con Manzoni, y con este intento de definición de la novela histórica, debe añadirse que el autor italiano pone de relieve la enorme complejidad que surge de la intención de tratar como homogénea una materia compuesta por elementos casi irreconciliables:

Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che è un componimento, (...) nel quale deve entrare la storia e la favola, senza che si possa nè stabilire, nè indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perchè il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio¹².

Las afirmaciones de Manzoni van a permitir que nos adentremos en la consideración de *El embajador* como novela histórica¹³. La novela de Prieto se ve también sujeta a la tensión que se establece entre aquello que viene sancionado por una tradición documentada y aquello que se debe exclusivamente a la creación literaria. No debe extrañarnos por ello la disparidad entre los estudiosos que se han ocupado de la obra. Así, Rafael Conte apuesta por un predominio de la historia:

El embajador, es sin duda una de sus mejores novelas, la más armónica y rigurosa, la que más se centra en el género histórico de manera férrea y total. (...) Hay aquí fantasía e imaginación, aunque aplastadas por la historia¹⁴.

Mientras, Manuel Alvar destaca el carácter de novela (como sinónimo de ficción) de *El embajador*:

Antonio Prieto ha escrito una novela singular. Novela por más que su enorme saber renacentista haya dado vida a las criaturas y las criaturas hayan llegado a la luz con la verdad que fue su vida¹⁵.

¹² *Ibid.*, 1025.

¹³ M.^a Dolores de Asís, por ejemplo, incluye *El embajador* dentro del género novela histórica sin ningún tipo de vacilación. Es más, establece una serie de categorías para el estudio de dicho género puntualizando el lugar que ocupa la novela de Antonio Prieto. Las categorías serían: historia como *testigo del tiempo*, historia como *luz de la verdad*, como *vida de la memoria*, como *maestra de la vida*, y como *conocimiento de la antigüedad*. *El embajador* según la autora se situaría en la concepción de la historia como *maestra de la vida*, puesto que M.^a Dolores de Asís entiende este apartado como un modo de tratar el género con fines pedagógicos y con la voluntad de acercar lo contado a realidades presentes. (*Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema Universidad, 1992, p. 281).

¹⁴ Rafael Conte, "El texto de la historia". En *El País*, 12 de marzo de 1989.

¹⁵ Manuel Alvar, "De novela histórica (y II)". En *ABC*.

Prieto ha sido capaz de salvar las dificultades de un género que parece propenso a que el fiel de una hipotética balanza se incline a favor de uno u otro brazo, historia o ficción. No creo que haya una preeminencia tan evidente de la historia en *El embajador*; es más, a lo largo de toda la novela se establece un hilo conductor tan ficticio como el amor de Mendoza por una mujer si no fantasmagórica, sí intemporal, o con capacidad para transgredir un tiempo real: tan pronto es una mujer del XVI como una alumna recomendada por el recientemente fallecido profesor Guido Mancini.

Coincido con el profesor Alvar en que todos los personajes de la novela han sido creados por Antonio Prieto independientemente de que se encuentren en la historia. Diego Hurtado de Mendoza, Carlos V, Garcilaso o fray Antonio de Guevara son seres que existieron, que caminaron por la historia del XVI, pero adquieren una dimensión especial al ser recreados por Prieto. Ahora son *sus* personajes por mucho que los datos eruditos recuerden una existencia anterior a su existencia literaria.

Creo que el poder conciliar estas dos posiciones aparentemente irreconciliables es lo que configura el género novela histórica: no es tanto el fundir personajes reales con personajes ficticios como el convertir en posibilidad literaria a personas que existieron históricamente. Una vez incluidos en una novela serán distintos, porque habrá un creador que les dotará de lo que no tuvieron o les cercenará cualidades o defectos que sí poseyeron. Además, como es evidente, cada vez que sean tratados literariamente podrán adquirir una personalidad distinta.

Al leer una novela histórica nos enfrentamos, ineludiblemente, al problema de la temporalidad puesto que una de las bases del género sería la perfecta adecuación de los tiempos. En el caso de *El embajador* podemos distinguir el tiempo de Diego Hurtado de Mendoza –su característica principal es la claridad puesto que el texto se enmarca en unas fechas concretas y rigurosas, fruto de la investigación y de la documentación del autor–; el tiempo del narrador –donde la claridad se complica mediante la ficción novelesca–; y el tiempo del autor –sería el proceso que permite el paso del material histórico al material novelesco–. Éste último, al ser un tiempo que engloba tanto al personaje como al narrador, conjugaría lo objetivo y lo subjetivo, lo común y lo específico¹⁶.

Veamos primero el tiempo del personaje histórico, don Diego. Así, debemos comenzar diciendo que la acción de la novela empieza, en teoría, el 21 de Junio del 1536, cuando el Emperador nombra embajador especial en la corte de Enrique VIII a Mendoza, y termina el 14 de agosto de 1575, fecha en que muere.

¹⁶ La fusión del tiempo del personaje (como tiempo histórico) del tiempo del narrador (como tiempo del relato) y del tiempo del autor (como tiempo del novelista) tiene una funcionalidad muy clara para M^a Dolores de Asís: “contribuye a la actualización de una época histórica de una parte, y, de otra, a la simbolización del presente vivido por el escritor”. (*Op. cit.*, p. 292).

Pero en la novela no se nos presenta de forma inmediata la toma del cargo de embajador por parte de Diego Hurtado de Mendoza, antes se señalan los méritos del humanista granadino en la toma de La Goleta y Túnez que le hacen merecedor de tal cargo. De esta forma, la vida de don Diego adquiere un cariz emblemático: es el digno representante de una época gloriosa.

La vida de mi señor quedaba cogida entre la toma de La Goleta y Túnez por el Emperador y la pérdida de estas fortalezas en los tiempos de nuestro rey Felipe II, de suerte que ambos hechos venían a simbolizar para mi sujeto la toma de su vida histórica y la pérdida de ella (p. 6).

Estos datos pertenecen a un tiempo histórico, que a lo largo de toda la obra se va especificando con una profusión y exactitud de fechas que no es necesario subrayar: batallas, treguas, paces, nacimientos y muertes de miembros de la realeza, acontecimientos tan importantes como las reuniones de Trento, sucesiones reales, papales... son acontecimientos que aparecen insertos en una estricta cronología. Pero lo curioso es que Antonio Prieto trata también con minuciosidad asuntos aparentemente menos relevantes: el traje reversible que se confeccionó en 1525 Mateo Schwarz, el asesinato de Livia Colonna a manos de su yerno Pompeo en 1554, el envío de un retrato del poeta Aretino a Cosimo I de' Medici en 1545. El narrador ya nos lo indica:

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).

Dejando así esbozado el tiempo del personaje debemos pasar a ocuparnos del tiempo del narrador, o de la historia ficticia que envuelve todo el relato. Entramos, por tanto, en la cronología que establece un personaje no histórico, un personaje fruto de la creación artística.

Fundamental para el establecimiento de este tiempo es la *Epístola Nuncupatoria*. Este "pórtico de la novela", como lo denominó Nicolás Miñambres¹⁷, enmarca la obra desbordando la fecha límite que se había fijado en el 1575 con la muerte de Hurtado de Mendoza. Podríamos decir que esta fecha se sobrepasa de dos maneras; primero, la *Epístola Nuncupatoria* se escribe en una fecha posterior: "y os recuerdo con ello, para que midáis la distancia de tiempos, que esta mi epístola os la voy escribiendo cuando el 1584 va cerrando sus puertas" (p. 7).

Pero además, en este mismo lugar privilegiado de la novela, se establece que la obra no deberá ser publicada hasta que no transcurra mucho más tiempo:

Recomendada conducta del historiador es dedicar sus trabajos a hechos que concurren en el pasado, para evitar el desacuerdo con la verdad que guía la vanidad orgullosa del presente, o bien si dedica su estudio a sucesos y personajes que pertenecen a su actualidad, guardar sin publicación el manuscrito para el siglo en

¹⁷ Nicolás Miñambres, "El embajador". En *Diario de León*, 6 de noviembre de 1988.

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)

De esta forma el autor nos induce sutilmente a relacionar el tiempo pasado con el tiempo presente, hace posible la conexión entre ficción y realidad mediante el conocido recurso del manuscrito encontrado. El recurso de presentar la novela bajo la forma de manuscrito contemporáneo a los hechos relatados sigue una secular tradición que se remonta a los libros de caballerías, pasa por Ariosto y Cervantes, llega hasta Fielding y Diderot, se renueva en Walter Scott y Manzoni, y también lo emplea Valera, o el mismo Prieto en *Carta sin tiempo*.

En *El embajador* resulta relevante que no se aluda al posible hallazgo del manuscrito, con lo cual nosotros, los lectores, nos convertimos casi en los primeros que acceden al texto y que le dan posibilidad de existencia¹⁸.

Y si hemos hablado de conexión entre realidad y ficción es porque es el cronista o narrador el que, aún negando en todo momento una posible condición de “novelero”, asume la hipotética cronología de los datos pertenecientes a la ficción literaria. Así, cuando aparece una gallina que pone huevos de oro (que, como veremos, tendrá un cierto peso en la narración) se establecerá una supuesta fecha de llegada del animal enlazando este acontecimiento con personajes históricos:

Predisponía a pensar que le fuera traída por Nicolás Sophianus en alguno de aquellos viajes que por encargo de Mendoza realizaba por Grecia y Turquía para la adquisición de valiosos manuscritos. Si Sophianus fue el portador de la gallina estaríamos hacia 1541 (p. 12).

Es mucho más preciso en la fechación de la muerte del animal: “Fue este de 1548 el año en el que la *galli femina* de Mendoza abandonó la compañía de su dueño y fue a correr por las aguas del Tíber la rigidez de la muerte” (p. 52).

El narrador también nos ofrece la fecha en que tuvo lugar el encuentro entre Diego Hurtado de Mendoza y Lázaro de Tormes. Dicho suceso se encuadra en un marco histórico, los preliminares de la toma de La Goleta:

se disponía en este junio de 1535 un plural ejército que conciliaba desde los más nobles caballeros, perseguidores de la gloria, a los más avispados aventureros, que esperaban arrancar tesoros de la posesión de Barbarroja. Entre estos últimos, en contraste con el veterano cuyas cicatrices contaban victorias, halló don Diego a un mozo llamado Lázaro de Tormes (p. 24).

Pero es evidentemente en el suceso más importante de la vida de Mendoza, su encuentro con Letizia, donde el narrador, necesita de mayor sutileza para

¹⁸ María Hernández Esteban en “Autor, narrador, protagonista en *El embajador* de Antonio Prieto” (*Epos*, Revista de Filología, UNED, vol. V, 1989) apunta que un posible valor de la *Epístola Nuncupatoria* es el de servir para “conectar la materia narrada con el exterior, el narrador en conexión con el autor y el receptor específico con el más amplio lector” (p. 274).

enlazar su historia con la Historia escrita en mayúscula. Este engarce se aprecia en toda la novela porque la vida amorosa y la vida política del embajador corren parejas gracias al dominio técnico y expresivo de Antonio Prieto.

En un primer momento es la ficción del espejo (que permite ver acontecimientos futuros) la que, preludivo a Letizia, se abre camino entre los acontecimientos políticos y sociales que en ese momento ocupan la vida de don Diego: su estancia en Inglaterra como embajador ante Enrique VIII: "Sería ya en Inglaterra cuando nuevamente mostró el cristal su prodigiosa facultad" (p. 36).

Después será la propia Letizia la que participará como testigo de la complicada época en la que sutilmente tuvo que moverse Hurtado de Mendoza.

El veinticinco de marzo de 1547 escribía Mendoza su primera carta como embajador del Emperador en Roma. Era una carta fechada en Pisa y con dirección a Siena en la que comunicaba a Letizia su alegría por el nuevo nombramiento (pp.92-93).

Vemos como el autor sitúa también a Letizia en una cronología concreta. En apoyo de esto el narrador aduce como testimonio de lo que narra la existencia y posible conocimiento del correspondiente retrato del personaje identificando a Letizia con *La bella* de Tiziano. La pintura es pues apoyo de lo narrado¹⁹.

Gracias a esta unión con la historia esos personajes ficcionales, que no pertenecen a ningún tiempo, son fijados temporalmente por los sutiles hilos que va entretejiendo el autor a lo largo de toda la obra.

Si de alguna forma el tiempo del cronista abrazaba el tiempo de Hurtado de Mendoza, será el tiempo del autor el que incluya dentro de sí mismo a los dos tiempos anteriores.

Se ve así claramente como este tiempo es el que da plena coherencia al término novela histórica: por un lado contiene un tiempo documentado como real, y por otro contiene al de la ficción creada por el escritor. El problema radica en que no es posible realizar un análisis del tiempo del autor desvinculado de la fusión de los personajes, puesto que su razón de ser no es otra que el hecho de que el escritor englobe los tiempos de personajes reales y personajes novelescos mediante la inclusión en la obra de su propia actualidad, lo cual supone la presencia de un creador que se sitúa por encima de la *historia* y de la *ficción*.

¹⁹ No es este el único caso en que Prieto recurre a una obra pictórica para testimoniar la fusión historia-ficción. En *Carta sin tiempo* es precisamente el emisor de la larga epístola el que se identifica con un cuadro de El Greco. A este propósito me parecen clarificadoras las palabras de Santos Sanz Villanueva referidas justamente a *Carta sin tiempo* pero que, excluyendo particularidades, perfectamente podrían referirse a *El embajador*: "El tiempo pasado de las novelas de Prieto (...) siempre se proyecta hacia un momento presente (...). Este planteamiento actualizador hace que la historia cobre vida novelesca, y que la tengan, también, textos literarios incorporados y hasta antiguas obras pictóricas que pasan a formar parte de la entraña del relato (...). No se trata de anacronismos sino de una revitalización del tiempo puesto al servicio de una contemplación humanista del hombre desde el profundo y apasionado intimismo." (*Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 151).

Antonio Prieto en más de una ocasión ha expresado la idea de que no cree que existan personajes sino estados de ánimo corporeizados, es decir, que lo que existe realmente es el sentimiento del autor que toma figura humana porque en definitiva es el mismo autor el que "ansía estar fuera de sí en la obra literaria mediante el discurso narrativo"²⁰.

Esta idea es relevante para comprender la génesis de *El embajador*. Según el propio autor la obra arranca de una doble vertiente personal: su especialización en el XVI y el "sentimiento de compañía con Mendoza, por cuanto ambos sufrimos las cargas del Erario"²¹. Se plantea así una supuesta dualidad ya que se crea un personaje que es proyección de la persona, pero también el personaje acaba influyendo en el autor: "sé que fusionándome con Mendoza éste me prestó su humor y me liberó de ser agrio con mis amigos y alumnos"²². Autor y personaje se prestan recíprocamente sus vidas, sus experiencias, comparten conocimientos, e incluso los libros.

Como ya apuntaba arriba podría parecer que al tratar un personaje histórico en el caso de *El embajador* Prieto ve limitada su creación; esto es así sólo en parte. Es verdad que existen determinados caracteres que el autor no puede modificar si se atiene a un cierto rigor histórico, pero no podemos olvidar que son precisamente dos elementos fantásticos los que marcan la vida de Hurtado de Mendoza²³. Además la fusión de personaje y autor supone también una modificación de la verdadera vida del personaje.

En algunos casos Prieto y Hurtado de Mendoza tienen cosas en común y esto hace que la fusión entre ambos no altere lo más mínimo la realidad histórica (es el caso de la bibliofilia, por ejemplo), pero en otras ocasiones Prieto hace partícipe a don Diego de algo que sólo le pertenece a él, al autor, un ejemplo serían las *Cartas a Cintia*. Estas cartas muestran un caso más del acronismo que recorre la novela, un acronismo que aquí se complica de forma más llamativa puesto que se enlazan tres tiempos distintos: el de Propercio, el de Hurtado de Mendoza y el del propio Prieto.

Es Propercio el que escribió unas *Elegías a su docta puella*, pero es Prieto el que tiempo después redacta sus *Cartas a Cintia* en las que intenta salvar, por medio de la palabra, la distancia temporal que le separa del autor latino; crea un espacio acrónico en el que presta la autoría del epistolario ficticio a Mendoza.

²⁰ Conferencia recogida en: Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, p. 80.

²¹ *Ibid.*, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 85.

²³ En *Ensayo semiológico* Antonio Prieto se refiere a la fusión mítica como un "impulso y ansiedad de salvar toda cronología, recostándose en lo ya sancionado". A continuación y con respecto a la supuesta pérdida de originalidad que se derivaría de la recreación de lo histórico nos dice, apelando a una pasada concepción que comparte, que: "Es lógico que la originalidad, lo que tan pobremente entendemos por originalidad, fuera entendido como cosa propia de bárbaros." (*Ensayo semiológico de los sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 145).

Particularmente no me interesa señalar aquí la vida histórica de don Diego. Sabemos que fue un humanista granadino que nos ha dejado constancia de su elogiabile labor en campos tan distintos como las armas, las letras, la diplomacia y la política. A esta base, y dado su conocimiento sobre el siglo XVI, Prieto puede superponer toda una serie de rasgos irreales pero verosímiles que hacen que nos enfrentemos con un auténtico personaje de novela histórica, un personaje que aúna historia y ficción. El autor, con su creación, va añadiendo subjetivas pinceladas a un cuadro ya existente pero no por ello menos receptivo a una nueva interpretación.

Podríamos establecer una clara distinción entre lo que Antonio Prieto aporta al personaje por propia voluntad creadora (aunque basándose, a veces, en unas interesantes posibilidades de realidad), y lo que aporta al personaje por la fusión que establece con él. Si nos detenemos en el primer caso podríamos a la vez distinguir lo irreal e inverosímil de lo verosímil, es decir, el hecho de que Hurtado de Mendoza sea el autor de *El Lazarillo* es algo verosímil, sin embargo, que a través de un espejo pudiera ver un "futuro literario" no lo es.

Ciertamente durante algún tiempo se barajó la hipótesis de que Mendoza fuera el autor de *El Lazarillo*. En 1607 Valerio Andrés (*Catalogus clarorum Hispaniae Scriptorum*) y en el 1608 el Padre Schott (*Hispaniae Bibliotheca*) atribuyen el libro a Mendoza, atribución que se mantuvo incluso, y con mejor fortuna, en el siglo XIX²⁴. Pero lo importante aquí no son los posibles datos eruditos, lo que nos interesa es cómo Prieto construye toda una ficción novelesca a partir de una posibilidad.

No tengo más remedio que incluir aquí la referencia al personaje Lázaro de Tormes. Si la anónima obra del XVI se basa en unos sugerentes presupuestos de verosimilitud, no es extraño que Prieto se atreva a presentarnos como real a un personaje del que sólo tenemos noticia literaria. Lázaro se muestra en *El embajador* en clara correspondencia con el Lázaro protagonista de la obra anónima. No se trata sólo de que se recoja la trayectoria personal contenida en *El Lazarillo de Tormes* ("Estaba allí, sobre la arena cartaginesa, en busca del botín que pudiera vengarle del amancebamiento de su mujer con el arcipreste de Sant Salvador." (P. 24)) sino de que se le dote de unas notas personales que no contradigan las que tenemos sobre el personaje tras la lectura de la obra del XVI: "Lázaro le había confesado a don Diego su lejanía de ideales caballerescos". (P. 24).

Realmente el personaje no puede adecuarse al de una obra anterior puesto que esa obra anterior no existe. Es en la novela del XX donde se explica la génesis de la novela del XVI, y así se narra cómo el encuentro entre don Diego y Lázaro es anterior a cualquier obra literaria porque es este encuentro el que propicia que luego Mendoza recree la historia que le oyó contar a su compa-

²⁴ Lo recoge, por ejemplo, Alberto Blecuca en su prólogo a la edición del *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Castalia, 1982.

ñero de expedición hacia La Goleta. Por cierto que esa condición de historia verdadera se reafirma contundentemente en la novela: “Tenía claro don Diego que, a petición suya, le había contado Lázaro su historia y que ésta era tal y no fábula milesia o entretenimiento de noveleros decidores.” (P. 77)

Para reafirmar la autoría de don Diego se nos ofrecen explicaciones de todo aquello a lo que no ha podido responder la Historia de la literatura; por ejemplo, se explica la diferencia de extensión que existe entre los tres primeros tratados y los restantes: “Tras este tratado del escudero, que es el tercero, don Diego se vio apretado de tiempo por motivos que iremos viendo, y deseando dar fin a su historia, recortó espacios” (p. 77). Se explica también la razón última por la que la obra salió de la imprenta sin nombre:

Decidió dar a la estampa su librito, restándole cosas que pudieran comprometerlo con su estado de embajador y poniendo algo que sembrara discusiones o dudas en los aficionados a encarcelar entre fechas (p. 149)

Y, finalmente, se nos ofrece una aproximada fecha de la primitiva edición de *El Lazarillo*, las causas por las que no se conserva, y se explica, así mismo, por qué la siguiente edición (la que se conserva) se realizó simultáneamente en tres ciudades y con variaciones entre ellas:

El libro de don Diego, del que tendré que escribir luego, creo que salió de la imprenta en 1552, pero con tan mala fortuna que cuando cruzaba por el Arno el vendedor ambulante con su asno cargado de libros, el asno cayó al río perdiendo su mercancía. A don Diego no le incomodó con gravedad el suceso, y decidió que la próxima edición la haría al mismo tiempo en tres ciudades distintas: Alcalá de Henares, Burgos y Amberes, con algunas variaciones entre ellas para desazón de eruditos. Y en 1554, aunque sin letra cursiva, cumplió sus deseos valiéndose de terceros que ocultaron su nombre (p. 14).

Para dejar zanjada la cuestión de *El Lazarillo* sólo me queda mencionar cómo se explica, en la misma obra, el ocultamiento del autor de acuerdo con un proceso de conversión²⁵:

Se trataba de convertir el “os digo porque me pedís que os diga” que fue realidad con Lázaro, en el “me escribís, Señor, que os escriba” que tanto fingió fray Antonio de Guevara; y la conversión la realizó don Diego dejando que fuera Lázaro quien aparentemente escribiera su historia (p. 77).

Se podría señalar otro caso en el que se atribuye indiscutiblemente una composición literaria a Diego Hurtado de Mendoza. En este caso las probabili-

²⁵ Ya señaló María Hernández cómo el hecho de que don Diego preste a Lázaro la autoría del libro “está en una línea de correspondencia que no deja de evocar el procedimiento por el cual el autor de esta novela se finge narrador y le presta a éste la autoría de la misma.” (*Op. cit.*, p. 286).

dades de que la atribución sea cierta son enormes, me estoy refiriendo a la conocida *Fábula del Cangrejo*: “Había compuesto don Diego por aquellos días una ingeniosa fábula en octavas, que se llamó del cangrejo, y que corría difundida en pliegos por salones y calles” (p. 67)²⁶

Prieto aporta otra verosímil pincelada al retrato de Hurtado de Mendoza cuando le pone en contacto con editores y libreros de Amberes como Cristóbal Plantino o Juan Bellère a los que es problemático que conociera personalmente:

Así que fue por Guicciardini por quien don Diego llegó a Plantino con buena recomendación y sin sospechas (p. 202).

Don Diego sentía recuperar pasados ánimos venecianos y no sólo porque disfrutara entre grandes libreros o editores como Juan Bellère (pp. 203-204).

Es indudable que el conocimiento de la personalidad histórica de Mendoza es lo que posibilita todas estas creaciones de Prieto, que hemos dado en llamar pinceladas, de ellas aún nos queda por comentar la presencia de alguna cita falsa en la novela. Estas citas se explican también por la familiaridad de Antonio Prieto con el protagonista de su novela y responden al espíritu renacentista de convivencia del hombre actual con el hombre del pasado. Así, se pone en boca de Mendoza un supuesto consejo a su amigo y compañero de armas y letras Garcilaso de la Vega: “sostened vuestra fidelidad a la dama como disciplina poética, pero alternarla con otras damas que os la contrasten” (pp. 28-29).

La aceptabilidad de estas citas falsas radica en que son palabras que no consta que hayan sido dichas por la persona a la que se las atribuye pero que no contrarían lo más mínimo la imagen que nosotros poseemos de dichas personas, es decir, están en clara correspondencia con lo que se supondría de ellas. En el caso concreto del embajador, partidario de la tensión y de la aventura de amar (“Tibio en amores no sea yo jamás” proclama en uno de sus sonetos), no extraña que recrimine de alguna forma la fiel actitud de su amigo Garcilaso.

Si mantenemos la dualidad que habíamos anunciado al principio sobre el aporte del autor al personaje tanto en un plano irreal e inverosímil como en un plano verosímil sólo me quedaría enfrentarme a esa irrealidad e inverosimilitud que la protagonizan, como ya sabemos, el espejo y la gallina. Mendoza se convierte gracias a la ficción del espejo en un hombre privilegiado puesto que es capaz de ver lo que a cualquier otro le está vedado: el futuro.

Lo interesante es que este futuro que se presenta al humanista granadino no se compone de hechos de gran relevancia, es un futuro literario²⁷. Así, asis-

²⁶ Si consultamos la edición de Hurtado de Mendoza realizada por Ignacio Díez observamos que esta composición se sitúa entre los “Poemas de problemática atribución”, en el subapartado de “poemas con escaso número de atribuciones, pero cuya paternidad sólo recae en Mendoza”. Aun así, como sostiene el propio Prieto, casi no hay duda de que la fábula se deba a la burlasca pluma de Mendoza. (Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1989).

²⁷ Rafael Conte lo denominó “futuro imaginario”. (*Op. cit.*).

te en un primer momento a la visión de un episodio de *El Quijote* y después se encuentra con la presencia de los personajes del *Fausto* de Goethe. Conscientemente Prieto enmarca ambos sucesos en la noche, de esta manera nos queda la incertidumbre de si sería sueño o realidad lo que cree haber visto don Diego. El mismo Mendoza se pregunta si sus visiones serán el fruto del hechizo de alguna maga oriental, y como es lógico se plantea el por qué de su acceso a ellas. La solución no parece estar muy clara ni para el propio protagonista.

La gallina viene a propósito para ensalzar las cualidades humorísticas del relato. Destacable sería el episodio en que don Diego conociendo

la importancia de mantener virgen a la gallina para conservar su producción aurífera la sometía a la audición de muy largos y hermosos discursos sobre la virtud de la virginidad, con objeto de adormecerle cualquier tentación sexual (p. 12),

tentación que venía a representar un gallo del vecindario. Lo curioso es que es precisamente éste uno de los hechos que sirven a Prieto para documentar la animadversión de Mendoza a los erasmistas:

En esta situación, la inquietud de don Diego era creciente, hasta pensar que el gallo fuera propiedad de un converso erasmista o de un lector del *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés que retuviera aquel punto del diálogo en que el autor conquense mantenía que la virginidad "causa grandes enfermedades en el cuerpo y mayores y más recias en el ánimo". Así que por ello, y por otras muchas razones, don Diego no era muy adicto a Erasmo y a sus discípulos (pp. 12-13).

Llegados a este punto, voy a resumir aquello que nos permite hablar de una fusión entre personaje y autor²⁸.

En cuanto a la influencia del autor en el personaje tendríamos que acudir al acronismo que supone la presencia en el texto de Guido Mancini. Ciertamente ya habíamos realizado una llamada de atención al respecto cuando hablábamos de Letizia como alumna del mencionado profesor italiano, ahora de lo que se trata es de que Mancini vuelve a aparecer, en este caso como responsable de las felices veladas que pasó Mendoza en Pisa:

Tenía don Diego excelentes recuerdos de Pisa, de sus años universitarios, y mantenía muy presente 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).

Pues bien, quien anduvo universitariamente en Pisa gracias al profesor Mancini fue Antonio Prieto y, de esta forma, vuelve a dotar a su personaje un fragmento que corresponde a su propia vida.

²⁸ Para la consideración de *El embajador* como un espacio donde puede rastrearse un ejemplo de fusión mítica voy a reproducir una cita que podría aplicarse perfectamente al cos- truirse Antonio Prieto/Hurtado de Mendoza que estoy tratando: "no se trata de acomodar un argumento mítico, o una historia levantada en leyenda, sino de caminar y ser camino en una fusión donde dos palabras distintas se unen en un nuevo tiempo, libre de ataduras concretas que mediatocen con una cronología". (*Ensayo semiológico*, op. cit., p. 164).

Como ya se ha comentado el epistolario a Cintia, sólo nos quedaría hacer referencia a los libros. La bibliofilia se presenta como un rasgo que hermana a autor y personaje, en ambos casos se trata de algo cierto y documentable, pero también se aplica al narrador, en este caso a un personaje de ficción. De esta manera cuando encontremos en el texto afirmaciones como que una buena biblioteca es algo “que todo hombre honesto debe procurarse para vestir la desnudez de su naturaleza” (p. 50), se trata de palabras del *autor*, que se ponen en boca del *narrador*, pero que perfectamente podrían venir expresadas por el *personaje*.

María Hernández en el artículo que ya he mencionado en más de una ocasión expone perfectamente las distintas funciones que van adquiriendo los libros a lo largo del relato: unas veces sirven de alivio o consuelo a Hurtado de Mendoza, abrumado por las circunstancias políticas y personales a las que se enfrenta en la novela; otras veces sirven para entretener a los teólogos de Trento mientras él se encuentra con Letizia... Al final los libros adquieren un papel protagonista por cuanto su donación a la biblioteca de Felipe II será el único medio de librar a don Diego de la deuda con el Erario²⁹.

Pero en lo que quiero detenerme ahora un poco más es en la cita de un texto concreto, *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca* mencionado como uno de los libros raros que adquirió don Diego “en las inmediateces de San Giacomo” (p. 88) y que luego pasó a manos del narrador o cronista de la vida del embajador. Realmente dicho ejemplar se encuentra entre los volúmenes que forman la biblioteca personal de Antonio Prieto³⁰.

Que se sepa Diego Hurtado de Mendoza no poseyó esta edición, convenientemente descrita en las páginas de *El embajador*:

Era este un volumen en octavo, de 180 folios sin numerar, que se había hecho raro por contener los sonetos contra Roma (*schola d'errori, et templo d'heresia*) que estaban tachados o arrancados de otras ediciones (p. 88).

La fusión que se establece en este punto concreto de la novela es mucho más compleja, la edición de Bembo a la que se alude tiene la particularidad de asomarse a más de una de las novelas posteriores de Antonio Prieto, posee por tanto una trayectoria literaria debido al préstamo que el autor hace de “esta excelente pieza de bibliófilo” a distintos personajes. Dicha trayectoria aparece puntualmente explicada en una conferencia pronunciada por Prieto en El Escorial:

²⁹ *Op. cit.*, p. 288 y ss.

³⁰ Además de la mención de este aldino en otras obras del autor (como ahora se verá) existe el siguiente testimonio de M.^a Dolores de Asís sobre la efectiva posesión del texto en las estanterías de Prieto: “la afición bibliófila de don Diego se convierte en un excelente pretexto para que el profesor Prieto hable enamoradamente de vetustas obras renacentistas y textos clásicos, que pueden realmente contemplarse en los estantes de su biblioteca”. (*Op. cit.*, p. 291).

En *El embajador*, el cronista o autor que va historiando la vida de Diego Hurtado de Mendoza, nos dice con orgullo cómo el poeta granadino le regaló una preciosa edición aldina, de 1501, de las poesías de Petrarca. En *La desatada historia del caballero Palmaverde*, un personaje que vivió en *El embajador*, fray Patricio, explica cómo esa misma edición aldina le fue legada. En *La enfermedad del amor* (...) el personaje de Aldo tiene entre sus manos la mencionada edición de Aldo Manuzio e inquiera cómo tan raro texto ha llegado a manos del protagonista. Éste le responde con la sucesión de una historia, arrancada de *El embajador* y cuya última estación estuvo en un profesor de la Complutense que se la regaló al protagonista³¹.

La última estación a la que aquí se alude se refiere a “la novela que Prieto anda ahora escribiendo” tal y como nos aclara el propio autor, se trata por tanto de una trayectoria a la que aún no se ha puesto el final³².

Para acabar con esta alusión a la obra de Petrarca, y pasar así a la figura del narrador, me gustaría mencionar cómo se produce una analogía similar a la comentada en páginas anteriores al hablar del Lazarillo (préstamo de autoría de don Diego a Lázaro en correspondencia con el préstamo de autoría de Antonio Prieto al narrador de la novela). La analogía se produce en este caso concreto por las palabras del cronista de *El embajador*:

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).

Así, el préstamo de la edición aldina de don Diego al cronista está también en clara correspondencia con el que establece Antonio Prieto con el propio Diego Hurtado de Mendoza.

Con respecto a la temporalidad del narrador podemos recordar que Goethe expresaba en una crítica al *Carmagnola* de Manzoni que “En su pretensión por lograr la máxima exactitud histórica distinguía los personajes inventados de los reales”. Para el autor alemán esta distinción es un error, error que desde luego no comete Antonio Prieto en su novela³³.

³¹ Conferencia pronunciada el 10 de agosto de 1993 en los Cursos de verano de El Escorial con el título “Mito y tiempo en la narrativa de Antonio Prieto”.

³² La última novela de Antonio Prieto era *La plaza de la memoria* (Sevilla, Guadalquivir, 1995) y, efectivamente, en sus páginas se advierte un paso más en la andadura que, casi de forma autónoma, va recorriendo el *Canzoniere* por las obras del autor.

³³ Después de enterarse de la opinión de Goethe, Manzoni escribió a su amigo Claude Fauriel una carta (el 6 de marzo de 1822) en estos términos: “Para *Carmagnola*, aparte todas las correcciones que usted haya podido hacer, yo le indicaría una que no le disgustará: omitir la distinción entre personajes históricos y los ideales, y le ruego ponga una nota, en el lugar correspondiente, del artículo de Goethe, para advertir al lector que la distinción ha sido suprimida por dar la razón a esa crítica tan justa”. *Carteggio di Alessandro Manzoni*, 2ª parte, 1822-1831, Milán, 1921, p. 13. (Citado por Amado Alonso, *Op. cit.*, pp. 50-51).

En *El embajador* el hilo conductor de la narración lo establece un personaje novelesco que aparece tratado de manera realista, y es este personaje el que funciona como autor del texto para dar paradójicamente más verosimilitud al relato. El empleo de esta ficción por parte de Prieto tiene una importancia capital y está en relación con su inmersión en el mundo renacentista que historia o novela. Así, dentro de estos presupuestos renacentistas podríamos ofrecer dos posibles explicaciones para aclarar la presencia del cronista en la novela, ya que si el autor no ha prescindido de él es porque su existencia en el relato no es en modo alguno ociosa. En primer lugar la ficción del manuscrito encontrado por un autor distinto del escritor del texto tiene un claro valor de búsqueda de *autoridad* estableciéndose así una fusión del relato del XX con los relatos del XVI que empleaban esta técnica: fray Antonio de Guevara en el *Marco Aurelio* o Montalvo en el *Amadís*.

En segundo lugar, y en relación con ello, entendemos cómo la existencia anterior del libro atestigua también la *autenticidad* de lo relatado, es una forma de dar verosimilitud a la narración. En este sentido es clave la figura de un cronista no próximo sino coetáneo a los hechos que historia, su inmersión en el texto solventa la preocupación por manifestar que lo que se expone ha sido visto o comprobado.

Se trataría pues, en principio, de un narrador-testigo que por su condición de personaje inmerso en el relato (narrador intradieгético) está dotado de una omnisciencia limitada al tener que referirse, de forma exclusiva, a lo que de manera verosímil pueda haber presenciado o pueda conocer directamente. Esto sería lo que convertiría al personaje novelesco en real, pero si del propio Mendoza (que sí caminó por la historia verdadera) se han ofrecido una serie de pinceladas bien de carácter inverosímil, bien no acordes con lo histórico, lo esperable es que el narrador también transgreda la realidad, y la forma de hacerlo en su caso es que nos presente determinados hechos que no se correspondan con su limitada posición de personaje. Podremos rastrear claros ejemplos en los que adoptará una perspectiva omnisciente que le hará superar los límites lógicos de los personajes históricos. No se distinguen, por tanto, personajes reales de personajes inventados porque ni unos ni otros de adecúan perfectamente a dichas categorías.

Expuesta esta dualidad empezaremos por el análisis de la caracterización "real" del narrador, la cual se reafirma por la voluntad del mismo de no querer facilitar su nombre ni su condición. Este rasgo de intencionada anonimía aporta una nota de realidad al personaje, y es que era propio de determinados historiadores de la época el mantener este ocultamiento. Nos encontramos de nuevo ante otro ejemplo de analogía entre lo que ocurre en el interior del texto (donde el autor es el cronista) y lo que se refiere a la génesis de la novela de Prieto.

En este caso concreto me refiero a cómo Prieto hace partícipe a su personaje del conocimiento de una obra real, la biografía de Gonzalo Hernández, el Gran Capitán, y cómo este conocimiento es el que posibilita que la ficticia escritura de la obra (la del narrador) mantenga la anonimía:

se llevó don Diego un raro y curioso manuscrito que, por lo que sé, es la primera biografía que se escribió de Gonzalo Hernández (...), y ciertamente que me gustaría decir el nombre de quién la escribió. Pero en su comienzo se lee de buena letra: “El presente tratado fue compilado por hombre que se halló personalmente en la mayor parte de los fechos de los cuales escribe, y calla su nombre por no ser reheprendido de vanaglorioso...” (...) la intencionada anonimidad de nuestro manuscrito me hizo dudar hasta aquí, 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 quien soy (p 178).

Esta cita en la que se aprecia la voluntad de ocultamiento del narrador nos explica que en el texto se diga que los historiadores deben mantener el anonimato porque es algo propio de su condición, y por ello es lógico que Antonio Prieto también mantenga esta regla para su particular cronista. Al tiempo, mediante la cita, se advierte que la posibilidad de reconocimiento que en todo momento quiere evitar el narrador dota al personaje de ficción de una realidad que lógicamente no puede tener.

Es en la *Epístola Nuncupatoria* donde más datos nos ofrece el propio narrador sobre sí mismo. Es aquí donde explicita su condición de catedrático de la Universidad Complutense, cátedra obtenida “con buena lección de los principios de *Súmulas*” (p. 6); se muestra “en el extremo de la edad en el que me sabéis puesto” (p. 6); habla también de su permanencia “en la muy serena Universidad de Lovaina a la que me trajeron mis jubilaciones” (p. 7); y por último nos da otras notas tan personales como su estado de salud: “estoy bien, aunque mi estómago se queje de sopicaldos, cuando no de ayunos, y la melancolía me achuche un poco cuando el día se va de partida” (p. 8).

Éstos son los datos que poseemos en relación a la caracterización “real” del narrador. Precisamente de esta condición de historiador veraz es de lo que quiero ocuparme ahora, antes de pasar a la ya aludida omnisciencia.

Ya había señalado que el cronista desde su posición de personaje debe ceñirse a la narración de lo que ha podido testimoniar personalmente, lo cual conlleva una serie de limitaciones:

yo no estuve “en la mayor parte de los fechos” de los que escribo, sino en todos, aunque se comprenda que en algunos, dada su intimidad amorosa, me distancié prudentemente, como ordena la cortesía (p. 178).

Pero si bien esta limitación le aleja de la omnisciencia le acerca a la veracidad, que es el criterio que según el propio cronista preside toda la narración. La constante reafirmación de esta idea tiene un claro sentido en la novela: si se nos ha probado la honradez y la honestidad del narrador no deben ponerse en duda siquiera los elementos más sorprendentes de la novela, la gallina y el espejo. En todo caso nos preguntaríamos cómo ha sido posible el conocimiento de estos elementos por parte del ficticio autor, cuando en la novela se expresa reiteradamente el celo con que los ocultaba Hurtado de Mendoza:

Pero ya no estoy tan seguro de que todo el mundo conozca el hallazgo de la gallina de los huevos de oro, porque éste es asunto que se cuidó muchísimo de ocultar el granadino don Diego Hurtado de Mendoza (p. 11).

Esta posible objeción se nos aclara convenientemente, y de acuerdo a una lógica, en la novela:

La investigación me condujo (como en otros casos extraños que se verán) a comprobar la real existencia de la *galli femina* y a descubrir la lógica preocupación por ella de su dueño (p. 12).

En la misma línea entenderemos nuestro desconocimiento, como lectores, del supuesto hijo de Mendoza; el mismo cronista lo descubre en el momento en que don Diego hace testamento y es entonces cuando coherentemente nos hace partícipes de la noticia: “Viendo Mendoza la mirada sorprendida de fray Patricio, quien como yo jamás había tenido noticia del reseñado hijo (...)” (p. 230).

En otras ocasiones el narrador parece intuir determinados hechos puntuales que acontecen en la vida de don Diego. Siendo fiel a su criterio de documentar sólo aquello de lo que tiene certeza absoluta estos casos los apunta como posibilidades: “(...) don Diego parecía haber renunciado a ciertos placeres (o lo disimuló tanto que escaparon a mi visión)” (p. 202). Algo similar ocurre con la entrevista de don Diego y el emperador Carlos V, el cual concedió al embajador “audiencia en condiciones muy privadas, de modo que nadie fue testigo de la conversación que ambos tuvieron y que fue larga” (p. 168). Sobre dicha entrevista el cronista apunta:

Conociendo el carácter y la disposición que llevaba Mendoza puede suponerse que sería una entrevista poco amistosa (...) puede conjeturarse que don Diego halló a un Emperador al que los contratiempos recientes (...) (pp. 168-169).

Con estos últimos ejemplos he intentado ir estableciendo una gradación que nos acerque al terreno de la ya mencionada y problemática omnisciencia. Es cierto que en los párrafos que acabo de recoger hay algo de suposición, aunque basada en el profundo conocimiento del cronista de su objeto de historia, de esta forma no se han transgredido las posibilidades de realidad de las afirmaciones del narrador, cosa que sí ocurrirá en los ejemplos siguientes.

Si recordamos que su prudencia le llevaba a distanciarse de don Diego en aquellos momentos de intimidad amorosa, no entenderemos muy bien cómo es posible que narre episodios como el siguiente:

Descansaba don Diego junto al cuerpo de la amada, tras los ejercicios propios del amor, y encontraba que Siena era un paraíso que no debían perturbar los cardenales, los mercaderes, los franceses, florentinos, o imperiales. Mientras Letizia, con los ojos cerrados, dormía su rostro sobre el hombro de don Diego (pp. 119-120).

Evidentemente aquí la omnisciencia del narrador supera las posibilidades que le ofrecía su posición de narrador-testigo.

Como es lógico, en este caso, y en muchos otros de la novela, no podemos pensar en la presencia del narrador, como tampoco podemos admitir que tenga conocimiento de los pensamientos más íntimos y privados de Mendoza. Todo esto indica la ficcionalidad del narrador y de la condición del texto novelesco no equiparable a las crónicas que como ejemplo de historia se citan en *El embajador* (el *Victorial*, la *Crónica de don Álvaro de Luna*, etc.).

El narrador de la novela supera su actualidad, como la superaba don Diego, gracias a uno de los elementos de ficción, el espejo: se supone que las visiones sobre el futuro literario serían objeto de conocimiento sólo por parte de don Diego, pero si aparecen narradas es que el cronista también tuvo acceso a ellas.

Finalmente, hay que apuntar la fusión que se establece entre narrador/autor. Para ser breve me limitaré a un par de ejemplos, pero antes querría advertir la presencia de otra analogía de las que recorren la novela y a las que me he referido, y que en este caso posibilitaría una especie de fusión entre el narrador y el personaje de Mendoza: al narrarse la composición de la *Guerra de Granada*, que ocupa los últimos años de vida de don Diego, se señalan unas pautas parecidas a las seguidas por el supuesto autor de la narración en su obra:

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

De cumplirse esta fusión de personaje/narrador estaríamos realmente ante una identificación personaje/autor, puesto que el narrador, lógicamente, sólo es escritor de la obra de manera ficticia. Pero lo que aquí nos interesa es cómo Prieto está presente en la figura del narrador de manera mucho más notoria que en Hurtado de Mendoza.

En lo que hemos dado en llamar caracterización "real" del narrador la creación de este personaje sería tan sólo un vehículo para ofrecer esos datos históricos o eruditos que conforman la personalidad documentable de Mendoza. Evidentemente el autor está detrás de todo ello pero de modo distinto: si la obra estuviera compuesta sólo de estos datos se trataría de una biografía histórica sin más, y en todo caso la presencia de un posible narrador se explicaría como una mera convención. Pero *El embajador* no es una biografía histórica, hay toda una serie de elementos ficcionales que precisamente tendrán su justificación gracias a la irregular omnisciencia del que se supone narrador-testigo.

Si queremos buscar ejemplos concretos de la presencia del autor en la novela deberemos acudir a algunos datos que establecerán también una fusión con Hurtado de Mendoza (fusión lógica en algunos casos, al compartir personaje y narrador una misma cronología). Así Guido Mancini, quien como sabemos aparece como responsable de la estancia de Mendoza en Pisa, se presenta en la *Epístola Nuncupatoria* como "hombre versado en letras hispanas y que hace años me hizo merced de acogerme generosamente en los Estudios de

Pisa". Es por tanto una triple fusión análoga a la que se establece al presentar al autor, al personaje y al narrador como víctimas de los cargos del Erario: en el caso de Mendoza y Prieto lo sabemos por la propia afirmación del autor recogida en páginas anteriores, en el caso del narrador se explicita en la novela cuando se alude a "mi pobre medianía tan injustamente esquilmada por el erario"(p. 124). En correspondencia con lo dicho también podemos aludir a cómo la edición de Petrarca comentada anteriormente, y perteneciente al autor, pasa también por las manos del cronista. Así mismo puede mencionarse cómo la condición del narrador (catedrático de la Complutense) nos remite a la análoga posición de Antonio Prieto³⁴.

En unas palabras de Gustave Flaubert podemos encontrar la respuesta al problema de las fusiones que se plantea en ésta y otras novelas: "El autor debe estar en su obra como Dios en el universo: presente en todas partes, pero en ninguna visible".

Para concluir, parece pertinente un somero análisis de las técnicas narrativas que se utilizan para subvertir el tiempo en el interior del relato. Si hasta aquí hemos necesitado del contexto para completar toda una serie de referencias, en adelante me ceñiré a la obra en cuanto "mundo cerrado", donde la confusión temporal adquiere un relevante papel. Estudiaremos por tanto los modos de organización sintáctica basados en el tiempo, que nos darán la pauta del paso de la trama a la fábula, es decir, del desorden de la narración al orden lógico que internamente posee la misma.

Aristóteles, en su *Poética*, hablaba de que los hechos (historia) se organizan a través de la fábula, donde es el escritor el que tiene el poder de manipulación del texto: en este caso el Prieto tratando tanto lo real como lo imaginario como "historia" va a manipular la temporalidad textual con un interesante juego de prolepsis y analepsis, de anticipaciones y retrospecciones.

Para el análisis del complicado entramado temporal que se establece en *El embajador* voy a seguir el fundamental estudio de Gérard Genette *Discours du récit*³⁵, así como las páginas que al respecto ofrece Antonio Garrido Domínguez en su obra *El texto narrativo*³⁶. Genette menciona la importancia de *prolepsis* y

³⁴ Desde el momento en que Prieto incluye un personaje de su creación junto a un personaje histórico y dota a ambos de su propio tiempo estaría cumpliendo los "preceptos" de la mencionada fusión mítica. Mariano López López ha estudiado el mito en Antonio Prieto, como estudioso y como creador, y ha llegado a la conclusión de que lo que Prieto denomina "fusión mítica" es: "Fusión porque une íntimamente lo separado; mítica porque lo une eternamente cada vez que se repite el proceso" (se refiere obviamente al proceso de recepción). López concluye: "En el fondo es un intento de recuperación por su parte de valores humanísticos dentro de una sociedad materialista". (*El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992, p. 43).

³⁵ Gérard Genette, *Figures III. Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. (Cito por la traducción española *Figuras III. Discurso del relato*, Barcelona, Lumen, 1989).

³⁶ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

analepsis en relatos autobiográficos, y aunque no es el caso de *El embajador*, resultaría un modelo válido ya que la vida de Diego Hurtado de Mendoza que narra el cronista participa de la misma recuperación de un pasado que se observa en las autobiografías (y así puede recrear la *analepsis*), y también de la omnisciencia de un personaje que, cuando novela su propia vida, puede permitirse el adelantarse a una serie de acontecimientos que evidentemente conoce (y, de esta manera, participa de la *prolepsis*).

Hemos de tener en cuenta, en primer lugar, la relación entre la *historia* (entendiendo el término desde el punto de vista narratológico) y la *narración*³⁷: el relato se desarrolla en pasado, éste es el tiempo verbal más utilizado porque los hechos comienzan a ser contados una vez que se han consumado, la narración sucede a la historia, lo cual no quiere decir que no se usen otros tiempos, y es que si el narrador recupera un pasado lo hace desde un presente y este presente también encuentra en el texto su plasmación discursiva. Y, en segundo lugar, la importancia de la figura del narrador: según Garrido Domínguez “la posición adoptada por el narrador repercute directamente sobre la organización del material narrativo”³⁸. Creo que *El embajador* es un ejemplo que ilustra suficientemente esta idea.

Pero pasando ya a puntuales ejemplos del juego de tiempos en la obra, hemos de mencionar cómo Prieto es consciente de que “toda subversión del orden es algo que el autor deberá justificar de un modo u otro, si no desea ser tachado de incoherente”³⁹, y por esto, en la novela encontramos afirmaciones como la siguiente:

Me veo obligado en favor del hilo del discurso a detener la acción narrativa y anticipar que lo recién escrito, y lo que más adelante se leerá (si hay voluntad para ello) tuvo su origen en el feo acto de la delación. Así que me permitiré un breve inciso antes de marchar con don Diego a Laredo. Con lo cual sabrá el lector, antes que Mendoza, quién ejerció la delación contra él (p. 187).

Se pone de manifiesto, también aquí, el poder del narrador que, gracias a su posición privilegiada, puede conocer, y hacernos conocer, unos hechos que aún no se han producido puesto que no los conoce el sujeto principal de la historia. Otra justificación sobre la alteración de tiempos sería:

Para mostrar el desvío que condujo a don Diego al destierro de Granada, tendré que retroceder ahora unos años que razonen brevemente sobre unos antecedentes (pp. 217-218).

He seleccionado estos dos ejemplos porque en uno encontramos un ejemplo de *prolepsis* y en el otro una *analepsis*. Ambos procedimientos pueden pre-

³⁷ Genette recoge la terminología de los teóricos alemanes; así: *erzählte zeit* (tiempo de la historia) y *Erzählzeit* (tiempo del relato). (*Op. cit.*, p. 89).

³⁸ *Op. cit.*, p. 197.

³⁹ *Ibid.*, p. 168.

sentarse bajo la forma homodiegética o heterodiegética, es decir, coincidiendo o no con la línea principal de la acción. Hay prolepsis heterodiegética cuando se nos narra, de forma concisa, la relación entre Gaspara Stampa y Collaltino di Collalto. Prieto no indica cuánto deberemos esperar para que esa relación se inicie, pero sí justifica el por qué de la subversión cronológica:

Adelantar en la secuencialidad de la historia el referido encuentro entre Gaspara Stampa y Collaltino no tiene más fin en mi relato que destacar con prontitud la familiar acomodación de don Diego a la vida cortesana (p. 51).

La analepsis heterodiegética se da, por ejemplo, en la narración de la supuesta vida de Lázaro Tormes. Prieto sólo nos narra el encuentro entre Lázaro y don Diego y nos dice que Hurtado de Mendoza tuvo tiempo para “escuchar en labios de Lázaro su varia andadura” (p. 24), pero esta “varia andadura” no es aquí relatada, se relatará mucho después, aprovechando el momento en que Mendoza comienza “lleno de ánimo, a escribir por Lázaro lo que a éste le había escuchado” (p. 77).

Según puntualiza Genette, analepsis y prolepsis pueden dividirse fundamentalmente en completivas, repetitivas e iterativas. Las prolepsis repetitivas, en su opinión, pueden definirse como un *anuncio* de algo que posteriormente se contará con detenimiento⁴⁰. Garrido Domínguez advierte que el *anuncio* puede confundirse con una figura sólo aparentemente proléptica: el *esbozo*⁴¹. En el *esbozo* no se produce auténtica anticipación de contenido diegético, sería un simple apunte de algo que sólo posteriormente podrá reconocerse como proléptico: presentación de personajes que permanecerán en la sombra hasta mucho después, etc.

Cualquier lector comprobará que *El embajador* está plagado de anuncios y esbozos o insinuaciones. En ocasiones los términos anuncio y esbozo pueden entrañar cierta confusión, por ejemplo:

Giovanni dalle Bande Nere tomó el nombre de Cosimo I, sujeto éste al que hallaremos en las páginas del libro III con más presencia que la deseada por don Diego, dada la torcida conducta de aquél (p. 54).

Puede ser un anuncio, puesto que se nos presenta algo que más adelante se detallará, pero también puede constituir un esbozo porque se presenta a un personaje que permanecerá en la sombra hasta bien avanzada la novela.

Se pueden citar muchos más casos de prolepsis repetitiva, así, la narración del final de Rincón y Fregoso que supondrá que se cree “una tensión que abocará en muertes que más adelante historio en favor de la verdad que debe

⁴⁰ Genette, *op. cit.*, p. 126 y ss.

⁴¹ Genette advierte que frente al esbozo el anuncio es por definición explícito (pág. 128). Mike Bal habla del anuncio e insinuación (el esbozo de Genette). (Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 175).

presidirnos” (p. 68); o la narración del proceso inquisitorial de Bartolomé de Carranza: “no puedo ahora sino dar noticia simple de lo que se centraría en famoso y controvertido proceso, al que volveremos en las páginas del libro IV” (p. 82).

El recurso se utiliza de diversas maneras. El autor, apelando a la variedad, nos muestra, por medio del narrador, una situación en la que parece arrepentirse de no referir un futuro contenido en el mismo momento en el que nos lo presenta; al final su novedoso deseo prevalece. Es el caso de Sandoval de Castro:

del que luego se dirá su triste fin por amar la poesía petrarquista.

Aunque mejor pienso que para no deshilar mi tejido será bueno traer como inciso el caso de Sandoval de Castro y puesto que su nombre acudió a la mente de nuestro don Diego y en Siena tendrá que discurrir su poesía (p. 109).

En algunos casos los juegos de analepsis y prolepsis se complican con la existencia de la *Epístola Nuncupatoria*. Me refiero, por ejemplo a las alusiones al retrato de don Diego pintado por Tiziano. En el interior de la novela se afirma:

Efectivamente, los pinceles de Tiziano habían tratado a don Diego como el griego Apeles inmortalizó al gran Alejandro, y contemplar su figura retratado 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).

Su afirmación parece un anuncio o esbozo que efectivamente se aclarará después en la novela: “De este modo, y como anuncié en pasadas páginas, el retrato de Mendoza viajó a Siena y se animó con la mirada de Letizia” (p. 92)

Como es evidente el problema se plantea con el “como luego se dirá” que parece una clara insinuación, en el sentido que potenciaría el interés narrativo. El narrador sigue el mismo patrón que en otras prolepsis sin darse cuenta de que en este momento no es válido: la información que aquí anuncia o esboza no es nueva para el lector, es más, lo que se quiere silenciar en ese momento nos es ya conocido porque en la *Epístola Nuncupatoria* se dice:

Discurría yo que este cuadro, al que el Aretino dedicó un precioso soneto, era una gran pena que se hubiera perdido (cosa en la que están todos los historiadores del arte), cuando Letizia protestó mis palabras y señaló que tal cuadro no estaba perdido sino en su casa de Siena y en muy destacado lugar (p. 8).

Esto se explicaría si la *Epístola Nuncupatoria* se hubiera escrito con posterioridad al cuerpo de la novela, como creo que ocurrió.

Hay que subrayar que en las prolepsis y analepsis, sean completivas, repetitivas e iterativas, en todos los casos subyace la idea de repetición, y también hemos visto que los anuncios y esbozos nos conducen a la mención en más de una ocasión de los contenidos de la obra. Por tanto, la reiteración será constante en *El embajador* y en todas las obras que presenten un juego de anticipaciones y retrospectivas: se podrían citar desde *Cien años de soledad* hasta

otra obra del propio Antonio Prieto, *La enfermedad del amor*. Pero lo que me interesa poner de relieve aquí es que la repetición discursiva, como poderoso factor de cohesión textual, es aún más evidente en la referencia a los elementos fantásticos de la obra: la gallina y el espejo. Estos elementos son los de más alta "frecuencia" en la narración (entendiendo por frecuencia el número de veces que un acontecimiento de la historia es mencionado en el relato), y su presencia tiene una consecuencia directa en la interpretación temporal⁴².

Según Ricoeur la repetición constituye la base para la fijación del tiempo⁴³. La mención reiterada de un hecho favorece su actualización, constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente. La apreciación de Ricoeur me resulta significativa para aplicarla a *El embajador*. Los hechos fantásticos se reiteran, según creo, porque cada vez que se alude a ellos en la novela se aumenta su relación con lo que podríamos llamar historia no fantástica. Ya señalé cómo se establece una cronología sobre la llegada y la pérdida de la gallina basada en personajes o acontecimientos reales, todo lo cual permite una mayor asimilación de historia y ficción.

Podríamos decir además que el autor ha acudido a dos elementos con una amplia tradición literaria para que no resulten extraños, para que, de alguna forma, puedan parecer más creíbles o posibles. Cualquiera que haya leído o escuchado relatos de gallinas que ponían huevos de oro, o de espejos maravillosos que mostraban mundos desconocidos, seguirá pensando que esto no les despoja de su carácter fantástico, pero lo cierto es que serán vistos desde una perspectiva más familiar, no olvidemos que son fundamentalmente la extrañeza y el desconocimiento los que aumentan las posibilidades de irrealidad.

Tampoco debemos olvidar que si ambas ficciones (gallina y espejo) se reiteran a lo largo de la obra no es sólo porque necesiten de una credibilidad mayor, por parte del lector, es también porque constituyen dos elementos de gran repercusión en la historia central: la vida de don Diego. Si la repetición denota cierto grado de obsesión por un acontecimiento entenderemos perfectamente tanto la reiteración del episodio del espejo, que analizaremos después, como la alusión constante a la gallina.

La importancia de la *galli femina* es decisiva en el plano narrativo y así, según Diego Hurtado de Mendoza esté o no en posesión del preciado animal irán sus finanzas, que a su vez repercutirán en su actividad diplomática. No considero necesario enumerar las numerosas veces en que se alude a la famosa gallina, baste citar sólo un ilustrativo caso:

⁴² Considerando las limitaciones de espacio no creo necesario un análisis tan pormenorizado que me lleve a respetar los tipos de frecuencia que señala Genette según se trate de un "acontecimiento repetido o no, enunciado repetido o no", distinguiendo "acontecimiento" como propio de la historia y "enunciado" como propio del relato. (*Op. cit.*, p. 173 y ss.).

⁴³ Cito a través de Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 188.

El hecho, en cuyo curso se montarán algunas páginas de esta historia, es que la gallina proporcionó a don Diego dorados ducados con los que atender, especialmente en Venecia, misiones muy propias de su cargo de embajador cesáreo y aficiones adecuadas a su rango mundano (...) la gallina facilitó la adquisición de libros y el boato de ciertas fiestas (p. 13).

También es cierto que la rubia gallina es la causa de más de un disgusto de su dueño: el primer disgusto lo ocasiona su muerte, pero además cuando Don Diego tenga que rendir cuentas al Erario de sus fondos el asunto de la gallina se convertirá en algo espinoso:

Mediaban gastos muy difíciles de justificar porque entre ellos vivían los proporcionados por su virgen gallina, cuya real existencia podría tomar con muy mal entendimiento la Inquisición (p. 186).

Como puede apreciarse se va constituyendo así lo que en narratología se denomina "relato repetitivo". Heidegger alude a la repetición como experiencia fundamental del tiempo y único procedimiento para alcanzar su dimensión más profunda: aquella en que todo se vuelve presente⁴⁴. Si repetir es recuperar nada parece más lógico en un amante que repetir su encuentro con la amada.

El encuentro de don Diego con Letizia viene preludiado por el espejo, y es que no es ilógico que se utilice un elemento fantástico para presentar a un personaje de ficción. Lo relevante del caso es que sea precisamente un elemento ficcional el que marque la vida de un personaje histórico. El narrador mediante un expresivo tono profético adelanta lo que supondrá el encuentro de don Diego y la hermosa mujer que aparecía en el cristal:

El mayor interés que guiaba los pasos de Mendoza: el hallar la dama desconocida cuyo rostro le había mostrado el espejo, ya que estaba seguro de que aquel rostro era una clara señal de su destino (p. 76).

Cuando don Diego y Letizia se encuentren por fin, cuando vivan esa historia amorosa que hará que el poeta granadino bendiga petrarquescamente "el año y el mes y el día y la hora en la que el espejo moruno le mostró el rostro de Letizia para el nacimiento del amor" (p. 89), veremos que será la vida de Letizia la que condicionará la de Hurtado de Mendoza.

Si el autor explicaba mediante la riqueza que proporcionaba la gallina el nivel de vida del embajador, ahora, mediante la ficción de Letizia, desvelará otro aspecto histórico de la vida del poeta granadino: su soltería y su rechazo a los altos cargos eclesiásticos:

Porque fue este espejo, presentándole en su cristal a Letizia, quien fijó el camino de Mendoza a una historia que pudo ser distinta si, por Letizia, no hubiera rechazado el granadino el capelo cardenalicio y ventajosos matrimonios, que

⁴⁴ *Ibid.* p. 188.

ambos cauces de vida se le ofrecieron cuando llegó a Roma bajo la gloria conquistada en Venecia (...) queda en claridad de nota fatalista cómo el espejo hallado en las manos de una mora idiota trazó el destino humano que nos ocupa (pp. 159-160).

La gallina y el espejo mágico están dotados de una importante función en la novela, y no creo que simplemente operen "como suavizadores del aporte cultural, amenizando para el menos versado en estas cuestiones, la lectura", según los entendía Gómez Yebra⁴⁵. Mi opinión es que el autor logra hacer verosímiles estos elementos gracias, por un lado, a la fijación temporal que supone la repetición y, por otro, a la seguridad con la que se nos ofrecen unos datos cronológicos. Así, una vez que se atenúa la irrealidad de la gallina y del espejo, sirven para completar literariamente lo que la historia no ha podido legarnos. Además el lirismo impregna las páginas en que don Diego recuerda su amor, un amor quizá irreal pero que persiste incluso en su adiós a la vida.

⁴⁵ Antonio Gómez Yebra, "El embajador, modelo de novela histórica". En *Sur cultural*, 5 de noviembre de 1988.