

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Tatiana Bubnova

**EL "RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA"
DE FRANCISCO DELICADO A LA LUZ DE
LAS TEORIAS DE MIJAIL BAJTIN**

**(Tesis presentada para optar al título
de Doctor en Letras Hispánicas)**

El Colegio de México, 1985

Expreso mi profundo reconocimiento al Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigido por el doctor Rubén Bonifaz Nuño, gracias al cual me fue posible realizar este trabajo. Mi gratitud muy especial al Seminario de Poética que labora en el seno del Instituto: a su creador y director, doctor José Pascual Buxó, y a sus miembros Bertha Aceves, Jorge Alcázar, Esther Cohen, César González, Fabio Jurado, Luis Enrique Sendoya y Patricia Villaseñor. El ambiente de reflexión, discusión y participación del Seminario ha sido asimismo indispensable para la elaboración de este texto.

Ciudad Universitaria, febrero de
1985. México, D.F.

a Margit Frenk

Alors dist Pantagruel: si les signes vous
faschent, ô quant vous fascheront les
choses signifiées!

Rabelais

Introducción.

El presente trabajo debe observarse como resultado de una simbiosis entre la reflexión teórica inspirada en los estudios del investigador soviético M.M.Bajtín acerca de la naturaleza de la comunicación discursiva y del lugar que ocupa en ésta la expresión discursiva muy particular, la literaria, y la reflexión en torno al origen y la razón de ser de una obra literaria concreta, rara, que hasta ahora difícilmente se inscribe en los esquemas de razonamiento tradicionales sobre la literatura. El Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado, obra aún poco tratada por la historia literaria, me atrajo, por una parte, gracias a su originalidad, que no permitía su explicación a partir de dichos esquemas, y a su dificultad, todo un reto para la comprensión; por otra parte, el Retrato parece especialmente hecho para comprobar o ilustrar toda una serie de claves del pensamiento bajtiniano.

A pesar de que puede ser deslindada según ciertos temas específicos, la filosofía del lenguaje bajtiniana, así como los estudios literarios de este autor, muestran una unidad interna merced a la cual cualquier aspecto teórico puede ser relacionado con otros o con la totalidad de los enfoques de su pensamiento. Uno de los méritos profundos de mi investigación fue por lo tanto mostrar este carácter uniforme de las ideas de Bajtín, tanto en sus líneas generales como sobre el material de una obra concreta. Los problemas varios que presenta La Lozana andaluza encuentran una explicación y/o solución aplicando a la obra las propuestas aparentemente muy teóricas de Bajtín.

Los estratos del pensamiento filosófico-lingüístico y teórico-literario de Bajtín que tomo en cuenta aquí son, básicamente, dos: la teoría de la enunciación (enunciado) (1) y el problema de la cultura popular, o "teoría del carnaval". Los problemas de la obra de Delicado que aquí se plantean pueden resumirse asimismo en dos apartados mutuamente implicados: la interpretación del Retrato en relación con la supuesta doble redacción, realizada en dos o más etapas (hecho registrado textualmente por el autor) - problema cuya solución ofrezco a título de hipótesis -, y la explicación de ciertas características de esta obra (precisamente de aquellas que durante tanto tiempo impidieron o dificultaron su circulación y estudio), es decir, su estatuto de libro "obsceno", como expresión de la "cultura del carnaval", junto con el aspecto heterogéneo de su lenguaje. Los problemas de los dos apartados se relacionan íntimamente entre sí y, según pretendo mostrar en estas páginas, revelan la orientación "extraoficial", marginada, de las concepciones de Delicado en torno al lenguaje y la literatura, así como una evolución de la obra desde una categoría no oficial destinada a lecturas en un ambiente en que no pretendía obtener la aceptación social de la institución literaria, hacia el nivel de producción impresa, en que habría de cubrir ciertas exigencias de intención moral y decoro.

1) El uso indistinto de los dos términos, enunciado y enunciación, se debe, en este caso específico, a que en ruso la palabra vyskazyvanie puede significar tanto el proceso como el resultado de la enunciación, ambivalencia que Bajtín aprovecha ampliamente en su razonamiento.

La obra de Bajtín, por su lado, tiene una dificultad que yo definiría como la negación de elaborar una metodología fija y cerrada, ^{la insistencia en} una terminología fluctuante, y como un ofrecimiento, en compensación, de las opciones globales que pueden resultar muy productivos si aquel que entre en contacto con el pensamiento del investigador soviético logra desprenderse de la necesidad inicial de seguir a pie de la letra sus pautas y trata de elaborar sus propios instrumentos y métodos de trabajo desarrollando las ideas del maestro. El mismo Bajtín, al no pretender cerrar y redondear con toda precisión su conjunto de ideas acerca de la enunciación y, en cambio, al seguir profundizando en varios de sus aspectos, creo que nos invita a tomar sus propuestas como opciones abiertas.

Creo que una de las cualidades más importantes del pensamiento de Bajtín es la permanente insistencia en el carácter específico de la expresión discursiva en general y, con ella, de la literatura: ambas no pueden ser estudiadas exclusivamente como el objeto de las ciencias naturales y exactas. La palabra, objeto básico de las ciencias humanas, no puede ser comprendida plenamente si se desconocen sus características únicas que se deben a la presencia implícita en ella del sujeto humano, de su voluntad y de su determinismo social, tanto en el aspecto de la producción como en el de la recepción. La palabra no sólo posee facetas que pueden ser abarcadas como objeto "callado" y pasivo, expuesto a la mirada del investigador; no es de olvidarse, por cierto, que la

definición y deslinde del objeto científico se debe asimismo a la actividad del sujeto social. El objeto de las ciencias humanas, el discurso, el texto, la obra verbal, es un objeto participante, con-testatario, activo; Bajtín invita a tomar en cuenta esta su especi-ficidad.

Para explicar mejor hacia dónde voy tendré que empezar a exponer las ideas bajtinianas acerca del lenguaje casi "desde el ABC" y, al principio, en unas pocas páginas, en un nivel teórico y abstrac-to. Sin embargo, la exposición de sus ideas se realiza aquí casi siémpre en relación con la obra concreta, con su génesis, su entor-no social, con la circulación de la obra en vida de su autor y posteriormente.

Las ideas bajtinianas acerca de la enunciación se inscriben en la problemática general de la teoría del discurso y en varios as-pectos se acerca a la pragmática(2). La llamada "teoría del carnaval" pertenece al dominio de la historia literaria enfocada desde la cultura popular (3). Dada la necesidad práctica de un aparato con-

2) El texto en que Bajtín aborda especialmente los problemas que trata también la actual pragmática del discurso es "Problema de los géneros discursivos" (1952-1953), publicado en Estética de la creación verbal (1979; de aquí en adelante, ECV; ver la Bibliogra-fía. En este texto el autor propone su particular definición del enunciado como resultado de un proceso de enunciación, y pautas metodológicas para su análisis. Otros estudios publicados en el volumen mencionado abarcan las cuestiones contiguas. Acerca de las direcciones en que explora la pragmática, véase Teun A. van Dijk, Estructuras y funciones del discurso (1980), sobre todo las confe-rencias 1 y 3. A mi modo de ver, la diferencia fundamental entre Bajtín y los pragmatistas consiste en la sostenida tendencia de los últimos a encontrar recursos y valores sistémicos en el campo del discurso, como se procede en la lingüística. Bajtín probablemente habría utilizado sus logros para una etapa inicial del análisis del enunciado.

3) El concepto de cultura popular que maneja Bajtín no tiene rela-ción con el mismo término que usan la sociología y la antropología social actuales. Cf. más adelante acerca del uso bajtiniano del término.

ceptual especial basado en las aportaciones teóricas de Bajtín, debido al carácter fluctuante de la terminología de éste que ya he señalado, tuve que valerme de conceptos procedentes de los teóricos del discurso muy posteriores a Bajtín. En este plano operacional resultan sobre todo importantes los préstamos de E. Benveniste, cuya teoría de la enunciación tiene interesantes puntos de coincidencia con la bajtiniana.

En lo que sigue, trataré de definir los conceptos teóricos empleados y, en parte, elaborados para este análisis concreto; hay que señalar que algunos términos que se manejarán aquí no se hallan expuestos en forma resumida y concisa en alguna obra concreta de Bajtín, sino que están dispersos, reelaborados y reformulados en sus escritos a través aproximadamente cincuenta años de labor. Conforme se vayan exponiendo las nociones teóricas, se precisará su origen.

A Bajtín le interesa abordar analíticamente el fenómeno del intercambio comunicativo. Tal intercambio es para él el verdadero fundamento del funcionamiento de la lengua. Cualquier fenómeno verbal, cualquier manifestación de la lengua se ve en sus estudios bajo este ángulo: el diálogo cotidiano y el monólogo interior, lo esencialmente oral y toda la comunicación escrita (correspondencia cotidiana u oficial, literatura, tratados científicos y textos sagrados, incluso la epítáfica, etc.) representan, en un principio, elementos de un diálogo en que hay un emisor, un destinatario y el mensaje. La interacción verbal está en el origen de la palabra. "Se puede decir, que toda comunicación verbal, toda interacción verbal se lleva a cabo en forma del intercambio

de enunciados, es decir, en forma de diálogo" (4) y, por lo mismo, el diálogo es la forma primaria de la existencia de la lengua.

La teoría del enunciado bajtiniana se basa en una nítida distinción entre los conceptos de lengua y discurso, a pesar de que

4) Voloshinov 1930, 68. El problema de la totalidad de la herencia intelectual bajtiniana y de la bibliografía de este investigador todavía no está resuelto. La mayor parte de sus trabajos se han publicado entre treinta y cincuenta años después de haber sido escritos. Aparte de Los problemas de la poética de Dostoievski (en adelante, Dostoievski; cf. la Bibliografía), las investigaciones de los años veinte apenas se han reeditado en la década de los setenta; algunos de los estudios acaban de ver la luz por primera vez. La publicación de su archivo aún no se ha concluido.

Los investigadores soviéticos dedicados al análisis de la herencia bajtiniana han sugerido que algunas obras firmadas por los discípulos de Bajtín y publicadas en la década de los veinte pertenecen al maestro. Tal es el caso particular del libro de V.N. Voloshinov Marxismo y filosofía del lenguaje (1929; en adelante, Filosofía del lenguaje) y de algunos textos firmados por P.N. Medvedev que no estoy aprovechando aquí (cf. V.V. Kozhinov y S. Konkin, "Mijaíl Mijailovich Bajtín. Breve reseña bio-bibliográfica", en Problemas de poética e historia literaria, Saransk, 1973 /en ruso/). Los bajtinistas soviéticos consideran que los textos mencionados fueron si no redactados, en gran medida inspirados por Bajtín, o casi transcripciones literales de sus ideas. En Occidente, la cuestión de la autoría de estos textos ha sido puesta en duda por T. Todorov, entre otros. En cuanto a los investigadores soviéticos, resulta que a pesar del interés relativamente reducido y parcial demostrado por la plana mayor de la crítica de la URSS, las sugerencias bibliográficas de los seguidores de Bajtín han sido adoptadas por la corriente oficial, de modo que en la Gran Enciclopedia Soviética el libro Filosofía del lenguaje aparece bajo el nombre de Bajtín-Voloshinov. Esta interpretación ha sido retomada, en parte, por los investigadores norteamericanos (cf. P.N. Medvedev/M.M. Bakhtin, The formal method in literary scholarship. A critical introduction to sociological poetics, trans. by Albert J. Wehrle, The John Hopkins U.P., Baltimore and London, 1978; ver especialmente la introducción). Las observaciones hechas al respecto por T. Todorov (Todorov 1981, pp. 7-26) tienen sentido, pero van quizá demasiado lejos en el cuestionamiento de la autoría bajtiniana. En todo caso, para mí resulta evidente la filiación bajtiniana de Filosofía del lenguaje y del trabajo que cito al inicio de la nota, o de su parentesco con los trabajos firmados directamente por Bajtín, a pesar de las obvias diferencias estilísticas. Es por eso que no hago distinción en mi texto entre lo que se considera el "grupo de Bajtín" y el mismo maestro.

esta separación no siempre es clara a nivel terminológico (por el contrario, Bajtín constantemente prefiere los usos sinonímicos y aun metafóricos a las definiciones precisas); pero conceptualmente no hay lugar para confusión alguna.

El discurso es la realización efectiva (en términos genéricos, no particulares), esto es, llevada a cabo en las condiciones de un diálogo, del sistema abstracto de la lengua subyacente en toda emisión verbal (5). El sistema de la lengua, en el sentido saussureano, resulta ser, en opinión de Bajtín, "el producto de la reflexión sobre la lengua" (6), concepto útil en vista de algunos objetivos teóricos y prácticos que no debe, sin embargo, hacernos olvidar su carácter abstracto, para que la lengua como sistema no absorba toda la atención del investigador. Las nocio-

5) Ver mis artículos "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín" (presentado como ponencia en el Tercer coloquio internacional de poética y semiología, México, UNAM, noviembre de 1980; cf. la Bibliografía) y "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", ponencia en el Simposio sobre teoría y análisis del discurso en la reflexión contemporánea (UNAM, enero de 1983) publicada en Discurso, 4 (1984).

6) Filosofía del lenguaje, p.86.

ciones analíticas elaboradas por la ciencia lingüística a partir de Saussure (por ejemplo, la selección del objeto de estudio con base en la tríada lenguaje/lengua/habla, la sincronía y la diacronía, la división en niveles fonológico, morfosintáctico, lexico-semántico, los conceptos de paradigma y sintagma, etc.) son insuficientes para abordar el fenómeno lingüístico en toda su plenitud.

La lengua - dice Bajtín -, la palabra lo es casi todo en la vida humana. Pero no se debe pensar que esta realidad, que abarca todo y es tan heterogénea, pueda ser objeto tan sólo de la lingüística y que haya de comprenderse únicamente a través de la metodología lingüística. El objeto de la lingüística es el material, los recursos de la comunicación discursiva, no los enunciados en su esencia, no las relaciones (dialógicas), entre los enunciados, ni tampoco las formas de la comunicación discursiva o los géneros discursivos (7).

El fenómeno discursivo debería abordarse desde una disciplina que se llamaría translingüística (8) (metalingvística, en el original ruso), que se dedicaría a estudiar las relaciones dialógicas en el interior del discurso (9), y desde la teoría de los géneros discursivos.

7) "El problema del texto en lingüística, filología y otras ciencias humanas", en ECV, p.310.

8) T.Todorov (cf. Todorov 1981, p.42) aparentemente se atribuye la sustitución del término bajtiniano metalingvistika por translingüística, pero la palabra ya aparece en la traducción francesa de Dostoievski (Seuil, 1970).

9) Bajtín desarrolla las aproximaciones al dialogismo interno del discurso (objeto de la translingüística) desde los años veinte, pero precisa el concepto en sus escritos más tardíos, en particular, en la segunda edición ampliada de Dostoievski (1963; cf. también Todorov 1981, pp.42-48).

Examinemos primero en qué consiste el dialogismo interno. En el fondo Bajtín parte del modelo saussureano del circuito de habla: emisor - mensaje - destinatario, pero acentúa especialmente su carácter de intercambio comunicativo, polemizando así con el fundador de la lingüística estructural al rescatar para el análisis los aspectos relegados al dominio del "lenguaje" o "habla", que "no se dejan clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad" (10). Sobre todo la noción de habla como acto verbal individual no satisface a Bajtín; para él, un acto verbal individual es una contradicción en términos (contradictio in adjecto), pues el discurso siempre va dirigido al otro, no importa en qué términos se le defina (ver más adelante acerca del destinatario). Luego, el mensaje no se produce en el circuito cerrado del habla, sino que representa un eslabón en toda una cadena de enunciados producidos antes y después del momento concreto de la comunicación. El intercambio funcional de hablante a oyente no sólo implica un cambio de papel, sino que influye en el resultado del proceso comunicativo, o el mensaje: se responde de alguna manera a lo que se dijo en el eslabón precedente, se prefigura la reacción futura del interlocutor. Además, los modos de abordar temas diversos no se inventan ni se improvisan sino en una proporción muy relativa: no se habla a

10) Saussure, Curso de lingüística general, p.51; la cita se refiere más bien al "lenguaje"; acerca del "habla" como objeto de la lingüística, cf. ibid pp.63-66.

partir de una tabula rasa, más bien en cualquier manifestación verbal aprovechamos de diferentes maneras lo que otros habían dicho antes de nosotros. Finalmente, todo proceso de interacción verbal se realiza en circunstancias únicas, puesto que las jerarquías sociales, las situaciones pragmáticas e incluso fisiológicas (11) influyen significativamente en el contenido y la forma de nuestras emisiones verbales, haciéndolas únicas e irrepetibles. Los enunciados idénticos desde el punto de vista gramatical y semántico no pueden tener un mismo sentido si se producen en circunstancias distintas (y éstas cambian constantemente).

Así, pues, en cada emisión verbal, aunque ésta pareciera estrictamente individual y no tuviese destinatario que no fuera el sujeto mismo (como en los llamados "monólogos internos reales o literarios; en la literatura puede tratarse de algunas formas líricas), está presente un diálogo profundo, que puede o no estar expresado en formas dialógicas externas (12).

11) El estado de salud y otras circunstancias pueden influir en diversos grados y aspectos en el sentido y forma de la expresión verbal; así Bajtín rescata para el análisis del intercambio discursivo los aspectos pertenecientes al dominio del "lenguaje" saussureano acatando al mismo tiempo la individualidad del "habla".

12) "...La palabra es un acto de dos caras. Está tan determinada por quien la emite como por aquel para quien es emitida. Es el producto de la relación recíproca entre hablante y oyente, emisor y receptor. Cada palabra expresa el "uno" en relación con el "otro". Yo me doy forma verbal desde el punto de vista de otro, y en definitiva, desde el punto de vista de la comunidad a que pertenezco. Una palabra es un puente tendido entre yo y otro... Una palabra es territorio compartido por el emisor y el receptor, por el hablante y su interlocutor" (Filosofía del lenguaje, p.108). Este pasaje de Voloshinov, por cierto, es de inspiración muy bajtiniana (cf. el estudio bajtiniano de la primera mitad de los veinte publicado en ECV, pp.13-181).

El concepto de cadena discursiva le permite a Bajtín recuperar algunos aspectos importantes. A pesar del carácter indiscutiblemente único y creativo del enunciado ("mensaje" comprendido como producto de intercambio discursivo), la lengua es impuesta a los hablantes como una realidad dada, no creada, por la sociedad en que viven. En la lingüística saussureana, es el sistema de la lengua aquella realidad social que se les impone a los hablantes, no la realidad individual del habla. Según Bajtín, no es el sistema abstracto - de hecho, producto de una reflexión analítica sobre el funcionamiento de la lengua - lo que se presenta a los hablantes como realidad obligatoria, sino tipos de enunciados como totalidades de sentido que funcionan como unidades semánticas del discurso. Incluso la adquisición de la lengua materna sigue, según el investigador soviético, el camino de totalidades de sentido y no el desengranaje analítico de acuerdo con los criterios sistemáticos^{de los niveles de la lengua}. Bajtín supone que en la lengua existen unidades semánticas relativamente estables que finalmente definirá como géneros discursivos (ver infra). De esta manera, el margen de la creatividad y de la individualidad en la comunicación discursiva desde el punto de vista formal es reducido: al hablar, usamos no sólo las formas fonológicas, morfosintácticas y lexicosemánticas normativas, sino también las formas de enunciados relativamente fijas que aprendemos en el proceso de la comunicación social.

A grandes rasgos, pues, existen dos aspectos en la comunicación discursiva a los que hay que prestar atención: la unicidad y la irrepetibilidad del enunciado, que es consecuencia de las

circunstancias variables, en sentido amplio, del proceso mismo de su emisión por una parte, y los rasgos fijos (¿sistemáticos?) que participan del proceso de generación del enunciado, por otra.

En cuanto a lo último, se puede ver que Bajtín toma en cuenta en su análisis algunas de las instancias que E. Benveniste ^{también} considera pertinentes en su teoría de la enunciación. A saber, Benveniste propone analizar sucesivamente en la enunciación el acto mismo, las situaciones en que se realiza y los instrumentos que la consuman. De hecho, en el análisis del proceso de la enunciación Benveniste toma en cuenta principalmente el primero y el tercero de estos puntos; en cuanto al segundo, la situación comunicativa real (el diálogo) sólo se menciona como tal con una teórica invitación a considerar al destinatario. El papel tradicionalmente pasivo en que concebimos a éste último se refleja en los mismos términos que usamos para su designación (receptor, destinatario, oyente; en el análisis de textos literarios, también lector o narratario). Sin restar importancia a la realización efectiva del sistema de la lengua en el proceso de la enunciación y a los instrumentos lingüísticos que la ponen a funcionar, Bajtín dedica su atención principal (conforme a los propósitos de la translingüística) a la situación dialógica concreta en que se produce el enunciado, unidad del análisis discursivo que se opone al concepto sintáctico-gramatical de oración, inaplicable, para él, a la enunciación. Véase lo que digo más adelante acerca de su actitud hacia el texto como unidad discursiva mayor.

R. Jakobson deriva las funciones del lenguaje del mismo modelo saussureano del intercambio comunicativo considerando los

siguientes aspectos: contacto, código, contexto, mensaje. Las funciones del lenguaje relacionadas con estas instancias se manifiestan mediante recursos que provienen del sistema de la lengua, hecho que determina la comprensión y la efectividad de la comunicación (13). Bajtín observa que el empleo adecuado de los medios que proporciona el sistema de la lengua constituye sólo una primera etapa del proceso comunicativo concreto, la que asegura una comprensión pasiva del mensaje, o sea, el reconocimiento del sistema sónico de la lengua y del significado semántico-gramatical del mensaje. Esta parte de la teoría bajtiniana coincide con el razonamiento de E. Benveniste (14). Es el nivel sónico (Bajtín) o semiótico (Benveniste) de la comunicación, que implica - repito - un reconocimiento del sistema. Dentro del marco en que se mueve Jakobson, sólo el contexto remite a otras realidades que influyen en la efectividad del proceso del inter-

13) Jakobson 1975, pp.352-360 (el ensayo original al que me refero es de 1960). No obstante, Jakobson tiene presente el origen dialógico de la comunicación verbal: "...el discurso individual no se da sin intercambio. No hay emisor sin receptor... Es más, el diálogo se halla a la base incluso del discurso interior, como se ha demostrado, de Peirce a Vygotskij" (op.cit., p.21; el texto citado es de 1952). Sin embargo, conviene confrontar el sentido del pasaje con la manera en que señala el nivel del discurso en el sistema de la lengua (acerca de los shifters; véase ibid., pp.307-331).

14) Cf. Benveniste 1974, partes I, II y III (sobre todo pp.82-95). Acerca de la coincidencia entre ambos autores y la prioridad histórica de Bajtín, ver también mi artículo en la Nueva Revista de Filología Hispánica, 29(1980), 80, nota 6. La convergencia incluso terminológica con Benveniste 1974 (y no se trata de una distorsión que podría atribuirse a los traductores actuales) se observa en Filosofía del lenguaje que es de 1929 (sobre todo, pp.86-88, 90, 93).

cambio discursivo; pero también el contexto según Jakobson, si no me equivoco, es algo que implica la selección de un significado entre las opciones que ofrece el código. Frente al reconocimiento de los signos del código, que está por supuesto presente en cualquier intercambio discursivo, existe una comprensión activa (Bajtín) o simplemente comprensión (Benveniste), la que asegura la captación del sentido de la comunicación, y que se lleva a cabo tan sólo si se toman en cuenta los aspectos dialógicos de la enunciación. Este es el nivel semántico del intercambio discursivo, en el que se opera con unidades del sentido y no con unidades pertinentes a los niveles analíticos del sistema de la lengua.

¿En qué consiste, pues, lo dialógico, lo que constituye la verdadera esencia de la comunicación discursiva?

El oyente, percibiendo y comprendiendo el significado lingüístico del discurso, ocupa en relación a éste una activa postura de respuesta: está de acuerdo o no (total o parcialmente) con el enunciado, lo completa, lo aplica, se prepara para la ejecución de una orden, etc., y esta postura de respuesta se está constituyendo a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión, desde el principio (15).

15) ECV, p.257. Cf. También Filosofía del lenguaje, pp.125-133, así como Problemas de literatura y estética (en adelante, PLE - ver la Bibliografía -, p.105)

Al mismo tiempo, el hablante siempre prevé (correctamente o no) el sentido de la posible respuesta, lo cual lo hace modificar substancialmente su expresión verbal para ajustarla a los fines que piensa lograr al realizarla; lo que nace de esta situación dialógica concreta no es el mensaje (término que de alguna manera implica la pasividad del receptor) sino el enunciado, una totalidad de sentido delimitada por el cambio del sujeto discursivo (que sucesivamente son los dos participantes del diálogo, el destinador y el destinatario en terminología comúnmente aceptada) y de hecho creada en el intercambio discursivo tanto por el hablante como por el oyente, concebidos siempre como los sujetos activos del discurso. Además, como ya se ha sugerido, el hablante, al formar su enunciado, se refiere asimismo a los enunciados anteriores (los suyos propios, los de su interlocutor, los enunciados de otras personas, tomados en cuenta, sobreentendidos, refutados, contestados, citados en la conversación), que también influyen en su forma y contenido - principalmente por la actitud adoptada por el hablante respecto a los enunciados de otros. Finalmente, el enunciado no sólo puede adecuarse a la posible respuesta del interlocutor concreto, sino también a las posibles respuestas de otros, incluso a las de las generaciones futuras: esto depende del tipo de la comunicación que se establezca y de la complejidad de la esfera pragmática en que se aplique.

De este modo, el enunciado sólo puede ser visto como tal cuando se analiza como un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, y su sentido se determina por la inferencia de los múltiples factores que no sólo actúan dentro del sistema de la len

gua, sino que también forman parte de las estructuras signílicas (ideológicas) (16) mayores. La extensión de un enunciado delimitado por el cambio del sujeto discursivo puede variar desde una interjección, una palabra, una frase o párrafo, hasta obras de gran extensión (orales o escritas), que pueden ser literarias o no, de acuerdo con la aplicación práctica del enunciado.

Así pues, por un lado todo enunciado es individual e incluso irrepetible, dadas las condiciones únicas de cada proceso de la enunciación. Por otro lado, como ya he dicho, la constitución de los enunciados y algunos de sus aspectos formales obedecen a ciertos criterios fijos que funcionan de acuerdo con las convenciones sociales. Para definir esos criterios, voy a apoyarme en el concepto de pluralidad discursiva, que remite a la existencia concreta de la lengua en medio de una realidad social: discursos concretos que se agrupan en forma de lenguajes sociales.

La pluralidad discursiva constituye

una estratificación interior de una lengua nacional unificada en dialectos sociales, modos de ser de grupo, jergas profesionales, lenguajes de géneros y discursos literarios, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes ideológicas, políticas, literarias, lenguajes de círculos y modas de un día, lenguajes de días y hasta horas sociopolíticas (cada día tiene su consigna, su vocabulario, sus acentos); es la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica(17).

16) Cf. infra, pp. 22-23.

17) PLE, p.76 (la traducción es mía). T.Todorov (op.cit., pp88-93) traduce la palabra rusa usada por Bajtín, raznorechie, y a veces mnogorechie (que son casi sinónimos), con el término hétérologie (heterología) derivado del griego, lo cual le da al concepto bajtiniano un matiz un tanto pedante que el original no tiene (Bajtín, de haberlo querido así, pudo formar dentro del ruso el término griego con el mismo éxito que se hace en otras lenguas. En mi opinión, pluralidad discursiva refleja mejor el carácter familiar del raznorechie ruso.

Los componentes de la pluralidad discursiva son los lenguajes so
ciales:

Un lenguaje social no es un conjunto de marcas lingüísti
cas que determinan la formación y la separación de una len
gua, sino una totalidad viva y concreta de indicios que
pueden realizarse dentro de una lengua única, y que se
definen por las trasposiciones semánticas y selecciones
léxicas. Es un horizonte lingüístico concreto que se hace
consciente de su diferencia dentro de los límites de la
lengua abstracta y única (18).

Ahora bien, el uso de la lengua se realiza en forma de enun
ciados concretos (orales o escritos) que pertenecen a los suje
tos socialmente determinados participantes de la praxis. Los enun
ciados que surgen en una esfera concreta de la praxis se carac
terizan por su contenido (tema), estilo y estructura específicos.
Los tres aspectos se funden en la totalidad del enunciado y se
determinan por la especificidad de la esfera de la comunicación,
integrada a la praxis que generó el enunciado. Y, como ya se ha
adelantado, los géneros discursivos vienen a ser los tipos rela
tivamente estables de enunciados propios de cada esfera determi
nada de la praxis. Sus límites son fluctuantes, lo cual permite
que los géneros discursivos participen en el proceso continuo de
la generación de la lengua. Los participantes de la comunicación
discursiva aprovechan los géneros discursivos en estrecha rela
ción con los roles sociales (tomo prestado el término de la prag
mática del discurso(19); el concepto mismo, aunque no el térmi
no, es ampliamente usado por Bajtín) que adoptan de acuerdo con
las múltiples esferas pragmáticas y comunicativas en que parti

18) Ibid., p.168.

19) Cf. van Dijk, op. cit., pp. 108-109.

cipan en su desenvolvimiento social. Los roles sociales se distribuyen, por una parte, según la función pragmática en la sociedad y, por otra parte, según el lugar que ocupan los hablantes en la jerarquía social (la procedencia de una clase social determinada puede ser tan importante como la ubicación jerárquica, así dentro de la clase social como de acuerdo con otras distribuciones que se realizan en la sociedad: por ejemplo, en la familia, en la escuela, en el culto religioso o partido político, etc.). El concepto de género discursivo, al implicar la variedad de los roles sociales que puede adoptar el individuo y al considerar la ordenación jerárquica que se da en las diferentes esferas de la sociedad y que imprime su sello en el discurso, resulta ser muy útil para el análisis de una obra literaria vista como enunciado, como más adelante se verá(20).

Un primer paso para deslindar la enorme variedad de los géneros discursivos se da dividiéndolos en géneros primarios y secundarios o complejos. Los primeros surgen de la interacción directa del discurso con las situaciones cotidianas pragmáticas: trabajo, descanso, intercambio elemental de experiencias, relacio-

20) No pretendo que lo sea directamente para un análisis lingüístico, puesto que tiene más bien valor de postura filosófica ante la pluralidad de la lengua: "La lengua en tanto que ambiente concreto y viviente en que habita la conciencia de un artista del lenguaje, nunca aparece como unitaria. Es unitaria tan sólo como un abstracto sistema gramatical de formas normativas separado de los contenidos ideológicos concretos que lo llenan y del incesante proceso de la generación del lenguaje vivo. La vida social real y la transformación histórica crean, en el marco de la lengua nacional abstractamente única, una pluralidad de mundos concretos, de horizontes ideológico-verbales y sociales cerrados; los elementos abstractos y pariguales de la lengua adquieren, una vez instalados en los diversos horizontes, múltiples contenidos semánticos y valorativos y sueñan de diferente manera" (PLE, p.101).

nes dentro de las instituciones sociales, etc. Los secundarios surgen en la esfera de la comunicación mediatizada por la intervención de los factores de comunicación cultural compleja, absorbiendo y transformando los géneros primarios como material de referencia, representación, cita, ejemplo, simulación, parodia, etc.

Los géneros primarios que forman parte de los complejos - dice Bajtín -, se transforman dentro de éstos últimos y adquieren un carácter especial en relación con la realidad y con los enunciados reales de otros(21).

El sentido de los enunciados que pertenecen a los géneros secundarios, pero provienen originalmente de los primarios, se define a partir del sentido de la totalidad del enunciado mayor que los acoge, que a su vez también pertenece a cierto género discursivo que tiene uso en una situación social con aplicación pragmática determinada. Así, por ejemplo, el presente trabajo viene a ser un enunciado emitido por un sujeto socialmente determinado (su autor) y está dirigido a un grupo social que lo comprende gracias a una serie de procedimientos formales en su presentación verbal (y aun extraverbal, cuando el trabajo empiece a funcionar más allá de una simple lectura). Los numerosos enunciados de otros que aparecen citados, evocados, referidos, ocultos, expuestos, mencionados positiva o negativamente, afirmados, refutados, puestos en duda, aplicados para probar una tesis propia, incluso algunos omitidos deliberadamente, pero presentes a través de su misma ausencia -, todos estos enunciados de otros, manejados unos como enunciados individuales y otros como géneros del discurso, deben analizarse y comprenderse de acuerdo con el uso que les da el sujeto discursivo del enunciado mayor que los

abarca. Este uso, a su vez, puede ser deliberado o involuntario, determinado por el alcance del autor o por las exigencias de la situación comunicativa concreta. Gracias a todo ello se entabla un indudable diálogo con numerosos sujetos. Este diálogo tiene un nivel directo, que involucra a los sujetos que participan, por la situación social concreta, en el circuito del habla establecido por el autor, y otro indirecto, en que los sujetos ausentes toman parte sólo debido a la mala suerte de ser involucrados por el autor en el diálogo sin su consentimiento - mediante la cita, la referencia directa, indirecta, encubierta e incluso inconsciente, etcétera.

Ahora que espero haber mostrado la relación entre el enunciado y el género discursivo, daré una breve síntesis que defina el enunciado, ya que este concepto tiene una importancia primordial para el estudio que se realiza en estas páginas.

El enunciado posee las siguientes características:

- 1) se delimita por el cambio de sujeto discursivo;
- 2) es de carácter específicamente conclusivo porque:
 - a) puede ser contestado (respondido, impugnado, etc.), y por lo mismo
 - b) es una totalidad, puesto que
 - agota el sentido del tema que trata en una circunstancia dada
 - expresa una concepción o voluntad discursiva del hablante
 - se constituye en formas genérico-composicionales especiales que marcan su carácter conclusivo;
- 3) siempre está dirigido a alguien;
- 4) la relación que se establece entre el enunciado y su emisor y el emisor y otros participantes de la comu-

nicación discursiva incluye los aspectos expresivo, estilístico y de evaluación personal (21).

Respecto al inciso 4 hay que señalar que para Bajtín lo expresivo constituye un sistema de entonaciones y acentos valorativos de carácter sistemático, o sea socialmente adoptado. El aspecto estilístico incluye los recursos normativamente establecidos de la lengua (el nivel estilístico sería el último nivel sistemático de la lengua después del fonológico, morfosintáctico y lexicosemántico). La evaluación personal se deduce del análisis global del sentido en el enunciado. Es evidente que en otras teorías los tres últimos aspectos (los del inciso 4) pueden ser incluidos en el nivel estilístico, mientras que Bajtín hace un deslinde entre los aspectos sociales e individuales del estilo.

En este planteamiento teórico destaca su carácter global, esto es, la intención de abarcar las múltiples y heterogéneas manifestaciones verbales en el fenómeno del intercambio discursivo.

Aclaro que en contraste con lo que pueda parecer después de esta exposición forzosamente breve y resumida, en la teoría de Bajtín el fenómeno discursivo no se reduce a la expresión verbal. El término ruso rechevoie vzaimodeistvie (interacción discursiva) a veces se ha traducido como interacción verbal, lo cual no sólo es inexacto, sino que contradice los postulados principales de la filosofía del lenguaje bajtiniana. El discurso no es fenómeno exclusivamente verbal: en él lo lingüístico siempre va acompañado de una serie de manifestaciones extraverbales de carácter sígnico (22).

21) Resumen de ECV, pp.256-266.

22) Cf. Filosofía del lenguaje, pp.120-121 y 130-131.

Toda actividad humana es una praxis social y, por lo tanto, ideológica (23), que se funda en un intercambio comunicativo traducido en diferentes sistemas de signos entre los cuales el sistema de la lengua tiene carácter privilegiado, pero no exclusivo; ninguna estructura ideológica puede ser expresada sino mediante la actividad semiótica. E inversamente, todo objeto abarcado por el horizonte humano, objeto natural o creado a propósito pero siempre señalado por la interpretación del hombre y que por tanto significa algo más allá de su propia materialidad, es un signo y forma parte de un marco ideológico, por reducido que sea. De este modo, lo estrictamente verbal observado desde el punto de vista del intercambio comunicativo no puede ser separado de otras manifestaciones signícas (ideológicas). Todo en la conducta humana está asociado al lenguaje y es significativo, interpretable y forma parte de un horizonte ideológico: todo gesto y prácticamente toda función, incluso "animal", en el hombre significa algo aparte de su expresión fisiológica, marca su pertenencia a una sociedad, señala la presencia del otro (24) en cualquiera acción suya; la

23) Cf. la definición de ideología que manejo en el presente trabajo en la nota (45) de esta Introducción, así como el desarrollo de la idea de la relación entre lo signico y lo ideológico en las pp. 23-24 y 180 (nota 12).

24) El problema del otro atraviesa toda la obra de Bajtín desde su temprano trabajo "Autor y personaje en la actividad estética" (cf. ECV, pp. 28-122). El otro de Bajtín no coincide plenamente con el del psicoanálisis, aunque en la psicología estética bajtiniana es posible detectar algunas interesantes convergencias con la filosofía psicoanalítica lacaniana (me refiero al artículo de Bajtín que acabo de mencionar). Su concepción de la estructura psíquica humana desemboca posteriormente en su filosofía del lenguaje (desde Filosofía del lenguaje, 1929). Lo verbal (o lo discursivo) en Bajtín es lo esencialmente humano (lo social, lo comunicativo). El desarrollo de la comunicación social tiene su punto de partida

la presencia del otro y, en última instancia, de la sociedad.

Los signos usados por una sociedad humana pertenecen a todos por igual, pero existen ideologías diferentes, con carácter de clase. Puesto que los mismos signos son usados indiscriminadamente por diferentes clases y grupos sociales, en un signo se cruzan varias tendencias interpretativas, varias intenciones ideológicas socialmente determinadas que le restan la estabilidad del sentido (25). Este carácter dialógico y dinámico del signo se agudiza en los momentos de grandes perturbaciones sociales. Puedo sugerir, por mi parte, que la flexibilidad ideológica del signo repercute en la producción o interpretación de las obras literarias.

en la comunicación interindividual que está en la base de la formación de la psique individual. La primera comunicación social en que participa el hombre es el circuito madre-hijo, y la madre (o quien la sustituya) es el primer otro, la primera "mirada desde el exterior" que experimenta la criatura, la primera valoración de sí mismo que le es dada y camino para convertirse en el sujeto. Por eso el otro es imprescindible en la formación del individuo: en una primera etapa es el otro distinto a él y, conforme avanza el desarrollo, la presencia del otro llega a ser parte de su psique: ante todo, se trata del otro que valora. Cuando en una etapa posterior el individuo amplía su comunicación social, el otro interior pero no identificado plenamente con el yo empieza a funcionar en su psiquismo. Además del otro inherente a la estructura psíquica, Bajtín constantemente toma en cuenta al otro real, a alguien con quien se comunica; el sujeto y los otros ocupan lugares y desempeñan roles sociales correspondientes: la sociedad es una dación que se presenta al individuo y lo determina, así como ha determinado a otros, y la relación que el sujeto establece con otros penetra en su concepción de sí mismo. La presencia del otro, en niveles diferentes, es inevitable en la generación del discurso, el cual así desde su surgimiento se presenta como internamente dialógico. De esta manera, hablar consigo mismo es también hablar con el otro (interno y social).

25) Cf. Filosofía del lenguaje, pp. 36-37.

Así, pues, lo ideológico aparece en la obra de Bajtín como lo inherente a la existencia social del hombre y desde luego a toda su actividad comunicativa, que está inserta en toda praxis social. El verdadero lugar de lo ideológico "está en la materia social específica de los signos creados por el hombre. Su especificidad consiste precisamente en su ubicación entre individuos organizados para los cuales constituye el medio de comunicación" (26).

En el presente trabajo se pretende realizar un análisis literario. ¿Qué consecuencias puede tener lo expuesto para tal propósito?. Desde el punto de vista de esta teoría de la enunciación, las obras literarias aparecen como enunciados producidos en el proceso social de la comunicación, constituyen un determinado género discursivo y manejan un lenguaje social especial, jugando al mismo tiempo con otros lenguajes sociales dentro del marco de su género discursivo. En la práctica nos enfrentamos a una obra literaria como a un texto (oral o escrito). En algunas pragmáticas del discurso (27) se da una equivalencia entre texto y discurso como unidades analíticas mayores que la oración. Ya se ha visto cómo en Bajtín el término discurso puede tomarse por genérico y abarca algunas fracciones de los dominios del "lenguaje" y "habla", y enunciado por realización particular del discurso. En el marco de la pragmática, se podría hablar del texto como una manifestación del discurso que de alguna manera corresponde al enunciado. En la pragmática bajtiniana el texto es un enunciado desvirtualizado, esto es, sacado de su entorno dialógico:

26) Ibid., p.23.

27) Cf. van Dijk, op.cit., conferencia 1.

Sólo el enunciado posee una actitud inmediata hacia la realidad y hacia el hablante real (sujeto). En la lengua existen únicamente potencialidades (esquemas) de tales actitudes (formas pronominales, temporales y modales, re cursos léxicos, etc.) El enunciado no sólo se destaca por su actitud hacia el objeto y hacia el autor en tanto que sujeto hablante (y hacia la lengua como sistema de poten cialidades, como dación), sino también hacia otros enun- ciados en una esfera determinada de comunicación. Fuera de esta actitud el enunciado no existe realmente como tal (sólo existe como texto). Solamente un enunciado puede ser correcto (incorrecto), verdadero, auténtico (falso), bello, justo, etc. (28).

Si se pretende ver en la materialidad del texto literario un producto de la interacción discursiva, esto es, un enunciado, habrá que considerar, pues, los aspectos del proceso de la enun- ciación que he venido mencionando.

Para Benveniste, "la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización". Por otra parte,

hay que atender la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir el enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto... En la enuncia- ción consideramos sucesivamente el acto mismo, las situa- ciones donde se realiza, los instrumentos que la consu- man (29).

Sobreentendiendo que para realizar el análisis de una obra lite- raria el texto es la única constancia del proceso de la enuncia- ción, seguiremos teorizando , con Benveniste, acerca de las posi- bilidades de captar las señales de tal proceso en el texto.

El proceso de la enunciación se manifiesta en la lengua en las etapas de "apropiación" del aparato formal de la lengua, median- te el juego de formas lingüísticas específicas "cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enun- ciación": pronombres personales y demostrativos, formas tempora

28) M. Bajtín, ECV, p. 314.

29) Benveniste 1974 , pp. 83-84.

les y modales, etc., que inauguran el circuito del habla con la participación del otro (cuya presencia se verifica en los modos y formas discursivas de interrogación, intimación, aserción, negación, etc.), y mediante el establecimiento de un "consenso pragmático" entre el "locutor" y su "colocutor".

Estos son los recursos lingüísticos y pragmático-discursivos que están a disposición del autor de una obra verbal y que son marcas concretas del proceso de la enunciación. Por otra parte,

habría que distinguir la enunciación hablada de la enunciación escrita. Esta se mueve en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que se enuncien los individuos (30).

El emisor del texto literario visto como enunciado es el autor. El estatuto de autor implica un rol social determinado (el asumirse no como hablante cualquiera, sino como productor de una obra destinada a un uso específico), una toma de conciencia del oficio (que varía bastante de una época a otra) y, si se quiere, un estado psíquico (siempre de acuerdo con las condiciones concretas en que se produce el "circuito del habla" de la emisión y recepción de la obra). Ser lector (destinatario), el otro sujeto del "circuito", asimismo implica un rol, con todas las consecuencias correspondientes. Lo peculiar de este "circuito" consiste en que el lector no está presente en el momento de la enunciación más que en la psique del emisor: es el otro, su otro a quien se habla, en términos generales.

30) Ibid., p. 91.

En las obras literarias esta relación se estratifica y se complica al máximo; y más aún en las obras que representan los diálogos de los personajes ficticios, como sucede por ejemplo en el Retrato de la Lozana andaluza. Los recursos que ofrece el sistema de la lengua para señalar el proceso de la enunciación aparecerán tanto en los segmentos textuales donde hable el emisor de la totalidad del texto (el "autor") como en los enunciados de los emisores ficticios, los personajes.

Benveniste (31), como se ha señalado, presta una atención mayor al análisis de los medios que proporciona el sistema de la lengua a la producción del discurso y tan sólo sugiere la importancia de los factores extralingüísticos en la misma, tales como la situación dialógica concreta y la presencia del otro. Mi interés es abordar hasta donde sea posible los aspectos extralingüísticos de la enunciación, para lo cual asumo las sugerencias de Bajtín, quien dedica un mayor espacio al estatuto discursivo del texto, que de ordinario se excluye del análisis lingüístico.

Dada la complejidad de la enunciación literaria tengo que apoyarme en terminología complementara para agilizar la aplicación de las nociones bajtinianas. Recorro al aparato conceptual que Julia Kristeva maneja en El texto de la novela. Se trata del "doblamiento del destinador en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado" (32). Esta distinción resulta muy útil

31) Asimismo Jakobson al hablar de los shifters. Cf. la nota 13.

32) El texto de la novela, pp.145, 153. A pesar de que tomo prestada la terminología de Kristeva y de que coincido con algunas de sus ideas, mi préstamo es más de carácter técnico que conceptual. El sujeto de la enunciación que desprendo del texto de La Lozana es una entidad menos abstracta, más cercana al autor real que el concepto correspondiente de Kristeva. En parte esta actitud se justifica por la diferencia de los propósitos: el mío no es el de crear una teoría acerca de los textos literarios, sino el de comprender lo mejor posible uno de ellos.

en las obras como La Lozana andaluza, donde hay una presencia explícita del autor como creador de la obra, quien manifiesta su actitud hacia su creación en una serie de agregados externos respecto a la obra en sí, y donde el autor aparece también como uno de los personajes, encargado además de representar el mismo proceso de la escritura.

En una primera aproximación a esta construcción teórica trataré de mostrar cómo ésta funcionaría en el material de la obra de Delicado.

Puesto que se trata de una enunciación escrita, registrada en un texto, es inútil movilizar los señalamientos de Benveniste relativos a la enunciación oral; los rasgos específicos fonológicos o de entonación fijados en el texto han de ser vistos a partir de la intención del sujeto enunciador de considerarlos dignos o no de registro, en lo cual interviene, no lo olvidemos, el impresor, que en aquellos tiempos a menudo actuaba según su propio criterio. Las características "involuntarias" de este discurso escrito representan, pues, un problema aparte. El autor, entonces, "enuncia" su obra; el resultado de la enunciación, el texto, puede verse como enunciado en su totalidad. Pero el Retrato en su gran parte está constituido por una serie de diálogos entre muchos personajes ("Son por todas las personas que hablan en todos los mamotres o capítulos çiento y veynte e çinco" /33/); estos diálogos re

(33) Francisco Delicado, Retrato de la lozana andaluza, edición crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra, José Porrúa Turanzas, S.A., Madrid, 1975; en adelante, DA. Todas las citas de la obra se señalarán con esta sigla seguida del número de la página, dentro del texto. Seguiré transcribiendo el título de la obra en la ortografía moderna, como lo he hecho hasta ahora: Retrato de la Lozana andaluza.

presentan enunciaciones ficticias, simuladas. Estas enunciaciones, que con sus correspondientes enunciados conforman unidades de sentido menores destinadas a contribuir a la constitución de unidades de sentido globales a través de todo el texto de la obra, no he llegado a analizarlas en mi trabajo. La preocupación inicial se centra en torno al proceso englobador de la enunciación que corre por cuenta del sujeto encargado de la escritura de la obra, y va dirigido a varias instancias - que se definirán oportunamente - designadas por lo pronto como "destinatario". Las marcas de este proceso se manifiestan ante todo en las partes preliminares y en los anexos de la obra: en ellos la presencia del enunciador a nivel de los recursos lingüísticos (marcadores del proceso, shifters) es más evidente que en el "retrato" propiamente dicho, compuesto de capítulos o "mamotretos", dialigados por excelencia. Por eso distingo entre el texto de los mamotretos (nivel del enunciado) y el de los anexos (nivel de la enunciación). Es una distinción convencional realizada con fines operatorios: por supuesto, el texto global de La Lozana es el resultado de un proceso de la enunciación que incluye tanto los preliminares y anexos como los mamotretos; además, adelanto que tampoco los mamotretos carecen del todo de marcas del proceso de la enunciación. Sin embargo, considerando la complejidad del proceso de la enunciación de la obra, así como por facilitar el análisis, adopto esta división que me ayuda fundamentar la hipótesis del doble proceso de elaboración del Retrato (ver sobre todo el capítulo III). Además, algo así como una prefiguración de tal discernimiento la proporciona

el mismo autor en el incipit de la primera parte: "Comienza la historia o retrato sacado del jure çevil natural de la señora Lozana..." (DA, 77). Delicado como autor activo, interpretador de su obra y destinador de su mensaje al lector es sujeto de la enunciación. No quiero identificar el último concepto con la persona que alguna vez vivió, pero insistiré en que Delicado, en tanto que participante de un diálogo social vivo en el que La Lozana se inscribe como una réplica, se aproxima bastante a lo que designo con el término mencionado. El narrador impersonal de los mamotretos (34) que impulsa la historia de la heroína y hace hablar a los demás personajes de la obra es sujeto del enunciado, máscara impersonal que adopta el sujeto de la enunciación para encubrir su intervención directa en lo que se narra. En otro nivel de análisis el sujeto del enunciado se identifica con el narrador (cf. infra). La compleja relación entre el narrador impersonal y la protagonista se enreda más: el autor repentinamente surge en los mamotretos como uno de los personajes (no se trata del discurso autobiográfico en primera persona, común en la picaresca), y además de participar en algunos eventos que contribuyen a ca-

34) Trato de evitar terminologías específicas de los análisis estructurales del relato y prefiero atenerme a una terminología media. Estoy consciente de mi actitud arbitraria y quizá un poco contradictoria, puesto que aquí mismo acabo de imponer una nomenclatura especial (sujeto del enunciado - sujeto de la enunciación). No me interesa establecer a lo largo de la obra una red actancial (cf. A.J. Greimas, Du sens, Seuil, Paris, 1970, pp.157-221) puesto que los propósitos de mi análisis no lo exigen. Sin embargo sé que al establecer una primera correlación entre los sujetos y al trazar su nexos con el narrador, estoy manejando una especie de red actancial primaria.

racterizar a la heroína, hace referencia al proceso de la escritura de su obra, esto es, a su enunciación. Este juego de dobles planos hace especialmente interesante la obra. No hay que olvidar que el autor como personaje no es lo mismo que el autor creador de la obra. En el caso de La Lozana tiene lugar una doble simulación del proceso de la enunciación: una representa la enunciación de los personajes, otra, la enunciación de la obra misma. De esta manera algo sutil el sujeto de la enunciación interfiere en la diégesis (35) fingiendo ser sujeto del enunciado -narrador que participa en la acción- y, sin asumir plenamente su papel del narrador intradiegético, tan sólo sugiere su presencia, permaneciendo en el nivel extradiegético. Por otra parte, en casi toda la obra los personajes se enuncian, se caracterizan, se constituyen solos mediante su discurso, haciendo caso omiso del narrador, cuyas intervenciones se reducen a las escasas acotaciones incorporadas a los argumentos o a los parlamentos de los personajes (también se detectan en las posibles interpolaciones). A su vez, el sujeto de la enunciación, al asumir las enunciaciones de los personajes y otras instancias narrativas, trasciende el nivel del enunciado bajo la máscara del personaje principal (cf. el capítulo La máscara).

35) La diégesis es la historia propiamente dicha que se narra en un relato, abstraída de la manera concreta cómo se expone (se cuencia temporal, comentarios valorativos del narrador, etc.), o "discurso" (del narrador). El narrador puede narrar la historia "desde afuera", sin participar en ella, o puede aparecer como uno de los personajes que a la vez narra lo que vive. En el último caso, se trata de un narrador intradiegético. El narrador impersonal es siempre extradiegético (cuando la historia "se narra sola"). Es la terminología G. Genette (Figures III; ver la Bibliografía), actualmente bastante difundida. En La Lozana andaluza, como he señalado, hay un juego entre los dos tipos de narración, por lo cual recurro a esta terminología.

La Lozana andaluza es, entonces, un enunciado, en el sentido específico del término. Pero ya hemos visto que los enunciados se agrupan en géneros discursivos. La obra, que pertenece al grupo pragmático de la literatura, se manifestaría por ello como un enunciado "literario". La esfera de la praxis social que llamamos literatura produce los enunciados según los criterios al uso en esta área discursiva en una época determinada. Estos enunciados se agrupan, a su vez, en géneros literarios propios de cada época y lugar. Pero las mismas fronteras dentro de las cuales se lleva a cabo la práctica mencionada en cada período histórico se trazan de diversas maneras, lo cual depende de factores muy complejos. Por eso lo que para nosotros es "literatura" quizá no lo haya sido en la época de su producción, y viceversa. Además, los enunciados literarios, como géneros discursivos complejos, absorben, según dije, toda clase de géneros discursivos primarios. En cierto modo, el tipo de enunciados primarios, el manejo de géneros discursivos incorporados por el enunciado que desde nuestra perspectiva llamamos "literario" (en este caso, La Lozana andaluza) y la actitud del "enunciador" hacia su propia obra y hacia el destinatario rigen la relación entre la institución literaria (36) de la época y el texto en tanto que enunciado. La

36) Un texto puede considerarse "literario" no sólo y no tanto por sus cualidades inmanentes, sino debido a la existencia de **todo un aparato** (de difusión, circulación, enseñanza, crítica, aplicación, etc.), variable según época y sociedad, que le atribuye características "literarias". Tan es así que la historia de la difusión y crítica de La Lozana, como se verá más adelante, es el mejor ejemplo de generación y circulación de una obra, del marco institucional.

fuera

relación entre la institución literaria (conjunto de ideas, actitudes y mecanismos sociales que regula la producción de textos que pretenden ser literarios y su relación con el lector) de los principios del XVI y la obra de Francisco Delicado será uno de los temas de este trabajo.

* * *

Otras ideas de Bajtín que influyeron en la concepción de mi trabajo provienen de sus estudios acerca del carnaval, principalmente de la segunda edición de Dostoievski (1963) y de Rabelais (37); las complementan las incursiones histórico-antropológicas de "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos de la poética histórica)" y otros trabajos (38). Quizá ésta sea una de las partes más discutidas de su pensamiento, pero al mismo tiempo una de las más sugerentes y productivas, si tomamos en cuenta la calidad y el número de estudios literarios que, inspirados en la teoría del carnaval, han aparecido en los últimos quince años (39). Se señalará oportunamente la relación entre la filosofía del lenguaje bajtiniana y la "poética histórica" que incluye la teoría del carnaval.

37) François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento (en ruso; publicado en 1965, pero su base es una tesis doctoral presentada en 1946 y escrita hacia 1940). Cf. la Bibliografía.

pp.
38) FLE, 234-408; cf. también pp.212-221.

39) En ocasiones las ideas de Bajtín sirvieron de catalizador para una serie de estudios que cobraron un desarrollo propio (por ejemplo, algunos de los trabajos sobre el carnaval que se mencionarán aquí). En los estudios literarios, aparte de la ya citada J.Kristeva, que asimiló profundamente las tendencias bajtinianas, en Francia destacan los hispanistas de Montpellier (E.Cros et al.) y de Tóulouse que indagan en el campo de la literatura española en relación con las teorías de nuestro autor. En España, Italia y otros países también aparece un interés cada vez mayor por el conjunto de ideas bajtinianas. Haré referencia a tales estudios conforme sea necesario.

Una de las primeras referencias a la problemática de la cultura popular se registra en la obra de Bajtín alrededor de 1937-38 —pero el conjunto de estas ideas venía madurando desde la dé cada anterior—, en la concepción del tiempo_espacio en los tex tos literarios. Al mostrar la evolución histórica del cronotopo (término convencional, tomado de la biología, con que designa el autor el tiempo_espacio literario en tanto que coordenadas que enmarcan la visión del mundo) se describe un cronotopo llamado "rabelaisiano" (por la obra de Rabelais, representativa de esta percepción del tiempoespacio). Este cronotopo se relaciona con las culturas arcaicas. Se remonta a la fase agrícola de la socie dad, anterior a la formación de clases sociales. Hipotéticamente, en aquella etapa del desarrollo de la sociedad se constituye una noción del tiempo vinculada con los ciclos agrarios medidos por las estaciones del año, períodos del día, fases de crecimiento de plantas y animales. Aquella percepción del tiempo quedó impre sa en ciertas esferas del lenguaje y en los motivos y argumentos más antiguos que representan los correlatos de la contigüidad temporal de los fenómenos, para nosotros quizá alejados unos de otros, con base en la unidad del tiempo. Según Bajtín, el tiempo se percibía de la siguiente manera:

1) se trata del tiempo de la colectividad medido sólo por los sucesos de la vida colectiva; la serie individual de la vida to davía no se define, el tiempo individual interno aún no se vive como tal; el trabajo y el consumo tienen carácter colectivo; es tiempo del trabajo colectivo;

2) es tiempo del crecimiento productivo: su transcurso no eli

mina ni disminuye, sino multiplica los valores; puesto que es tiempo del ciclo agrario, lo que dentro de éste muere da nacimiento a una vida nueva; la muerte se percibe como la siembra seguida de crecimiento y siega; el curso de este tiempo significa no sólo la multiplicación numérica, sino también un cambio cualitativo: el despuntar, el florecer, el madurar, el marchitar; dado que lo individual aún no se manifiesta, la vejez, descomposición y muerte son tan sólo aspectos subordinados al crecimiento y aumento productivo; el tiempo de la producción es tiempo que concibe, que queda preñado, que da a luz y vuelve a quedar embarazado;

3) es un tiempo orientado hacia la preocupación común por el porvenir: se siembra y se cosecha para el futuro; el consumo, que es lo más individual, no se piensa separado de la producción ni se le opone como apropiación personal del producto; todavía no existe una diferenciación clara entre pasado, presente y futuro y predomina la orientación hacia adelante;

4) el tiempo esta unido a la concepción del espacio como lugar en que transcurre el ciclo agrario; se asocia a la naturaleza, a la tierra; la vida humana se mide en este tiempoespacio por las mismas medias de la naturaleza. Estaciones del año, días y noches se equiparan a las edades del hombre. Acoplamiento (matrimonio), embarazo, maduración, vejez, muerte son etapas que simbolizan tanto la vida humana como la de la naturaleza;

5) gracias a la unidad de esta concepción del tiempo, todos los sucesos de la serie de la naturaleza o de la vida humana son

equivalentes e igualmente importantes: acoplamiento y muerte (seminación de la tierra, concepción); tumba y seno fecundado de la mujer (madre tierra); comida y bebida (de los frutos de la tierra) junto a la muerte y al acto sexual (40).

Con el desarrollo de la sociedad, esta concepción del tiempo espacio se transforma conforme a los cambios en los sistemas de producción y consumo y a la diferenciación de clases que paulatina mente sufre la sociedad. El culto, anteriormente identificado con la producción, se vuelve autónomo, y el consumo hasta cierto punto se individualiza. Los elementos de la serie de la vida se redistribuyen y se transforman. Comida, bebida, acoplamiento, muerte tienden hacia la esfera de lo cotidiano, con un mayor grado de individualización. Por otro lado, esos elementos, simbolizados, pasan a formar parte del ritual con significado mágico.

El ritual y la vida cotidiana en aquella etapa - dice Bajtín- aparecen íntimamente unidos, pero ya hay entre ellos una frontera interior: el pan del ritual ya no es el pan de la alimentación de cada día. La frontera se vuelve cada vez más marcada. El reflejo ideológico (palabra, representación) adquiere una fuerza mágica. La unidad llega a sustituir la totalidad: este es el sentido de la víctima propiciatoria, donde una fruta de la ofrenda sustituye a toda la cosecha, un animal sacrificado, a todo el rebaño, etc. (41).

40) Al explicar esta fase, Bajtín no la relaciona específicamente con el origen del lenguaje y del pensamiento. No creo que el autor la vea como fase presimbólica del pensamiento, lo cual estaría en una rotunda contradicción con las ideas de, por ejemplo, Filosofía del lenguaje. Supongo que lo que quiere decir es que el hombre se concibe y se representa a través de las imágenes de la naturaleza, y a la vez mide la naturaleza por las fases de su vida.

41) PLE, p. 361. T. Todorov (op.cit., p.120) sugiere que semejante visión del hombre primitivo se remonta a las teorías de Marr acerca del origen del lenguaje, pero no da ninguna referencia específica. Uno de los mejores conocedores soviéticos de la obra de Bajtín, V.N. Kozhinov, me hizo saber que la búsqueda de la génesis de las ideas bajtinianas implicaría una investigación particular, que probablemente aún no se ha realizado.

En esta etapa aparecen las imprecaciones y la risa rituales, la parodia y la bufonería asociadas al rito. Se trata del mismo complejo crecimiento-fecundidad-muerte traducido con arreglo a las nuevas condiciones del desarrollo de la sociedad. Los elementos de la serie siguen relacionados, pero ahora se interpretan a través del prisma del ritual mágico, y por una parte se encuentran aislados del trabajo productivo, por otra, de la existencia individual cotidiana. La función de la risa paródica es mágica y posee la lógica de víctima propiciatoria: se basa en el deseo de contrarrestar una posible caída real con una ficticia (los saturnales y los triunfos romanos contenían este elemento de risa con el sentido descrito; de la misma manera se interpretan las imprecaciones proferidas en las bodas, etc.). La risa acompaña la percepción de la muerte, de los elementos de la esfera sexual, de la comida, bebida, defecación y otras expresiones fisiológicas.

Posteriormente estas realidades, que antes se vivían socialmente, se reducen a la vida privada, en su aspecto ritual se subliman, se codifican, adquieren presencia simbólica.

La cultura popular, como la denomina Bajtín, recupera y resguarda esta concepción del tiempoespacio, que coloca en contigüidad espacial y sucesión periódica temporal los fenómenos que parecen opuestos y contradictorios en la dimensión de la vida diaria que acostumbramos percibir como "normal" y única posible y "correcta".

Con el advenimiento de la sociedad de clases y paralelamente al surgimiento de las formas primitivas del Estado, la arcaica percepción del mundo, de la naturaleza y del hombre se refugia en

,o"cultura popular"

la cultura del carnaval: complejo de festividades populares y otras manifestaciones expresadas en 1) formas rituales de espectáculo; obras cómicas representadas en las plazas públicas; 2) obras cómicas verbales ad hoc e independientes de diversa naturaleza (incluso las parodias) que incluyen textos orales y escritos; 3) diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (42). La visión del mundo asociada al conocimiento "racional" tiende a ser absorbida por la cultura "cultura", para Bajtín, "oficial", en función de la justificación, la preservación y el desarrollo de la organización social plasmada en instituciones, esto es, en las formas diversas de Estado. Así, la visión del mundo asociada al carnaval, se opone, desde la perspectiva de la cultura "cultura", a la visión racionalizada del universo como el caos al cosmos. Bajtín relaciona esta oposición con la que opera entre los registros del discurso: serio/no serio; autoritario/de convicción interna; oficial/familiar o íntimo; culto/de plaza pública, etc. (43).

Voy a describir los elementos principales de la "percepción carnavalesca del mundo" según Bajtín, quien la deriva de la estructura del carnaval. Por carnaval no se entiende aquí el breve período de regocijo y desorden que precede a la cuaresma. El carnaval, genéricamente, es un complejo ciclo de festividades que representan vestigios de una antigua religión pagana de ori-

42) Op. cit., p. 10.

43) Cf. "La palabra en la novela", en PLE, pp. 72-234

gen agrícola (44). En Europa, el ciclo de las fiestas agrarias que evocaban los ritos de fecundidad y seguían el calendario lunar, abarcaba el período desde el solsticio de invierno (21 de diciembre) hasta el equinoccio de primavera (21 de marzo). El calendario popular arcaico, pues, corresponde al ciclo de las fiestas religiosas cristianas que se inician con la Navidad y concluyen en las Pascuas de Resurrección (esta correspondencia es, quizá, la más significativa, aunque, por supuesto, el calendario popular y el cristiano se extienden a todo el año). Tradicionalmente, muchas fiestas de la iglesia cristiana fueron fijadas de acuerdo con el antiguo calendario popular que marcaba la supervivencia de los ritos agrarios, lo cual no pudo dejar de reflejarse tanto en la manera popular de festejar el santoral cristiano como en la relación de las clases subalternas con la Iglesia. Puesto que los mismos signos (los de la religión cristiana) tuvieron que expresar la visión arcaica del mundo y la ideología (45) im-

44) Así lo estudian Claude Gagnebet y Marie-Claude Florentin en su magistral libro Le carnaval (Payot, Paris, 1979); cf., por ejemplo, pp. 9-16. Su enfoque del carnaval en tanto que ciclo de fiestas populares de origen señalado coincide plenamente con la visión de Bajtín en Dostoievski y Rabelais.

45) Con el término ideología (cf. la nota 23) me refiero al conjunto de nociones, concepciones e ideas apto para transmitir una coherente visión del mundo en forma de un discurso, latente en las expresiones verbales de todo tipo y explícito en formas especializadas del discurso, esto es, los géneros discursivos oficiales - complejos-, destinados a transmitir la ideología. Por ejemplo, el discurso teológico se expresa mediante géneros de finalidad y destinatario diversos: la hagiografía canónica o popular, el sermón eclesiástico popular o culto, el tratado teológico pueden tener un mismo trasfondo ideológico y diferentes expresiones discursivas concretas. Otra característica de la ideología es su carácter de clase social. Conviene distinguir entre visión del mundo e ideología. La visión del mundo es conjunto de ideas acer-

puesta por la iglesia (cf. supra acerca de la concepción del signo ideológico, pp.22-23, el cruce de dos interpretaciones diferentes de una sola festividad provocaba un enfrentamiento. La iglesia tendía a colocar en la plaza pública - lugar por excelencia del festejo popular - la fiesta oficial, permitida y consagrada, por otra parte, hubo tendencia a interpretar el espacio de la iglesia, del templo como plaza pública (46).

ca del universo, sociedad y hombre de acuerdo con el nivel de conocimientos y desarrollo material de una época. Se convierte en una ideología cuando transmite, aparte de una visión general, las ideas y conceptos de acuerdo con los intereses de ciertas clases o capas sociales, en forma, por ejemplo de una teleología o cualquier otro tipo de doctrina acerca del funcionamiento, organización y desarrollo del mundo y de la sociedad.

46) Desde los siglos VI y VII existen muchos testimonios de la continua lucha de la iglesia por desterrar de su espacio las manifestaciones de la alegría y de la risa popular. En este sentido, existen sermones, cartas, tratados, ordenanzas, decretos y cánones expeditos por los concilios eclesiásticos. Se condena la costumbre de bailar y cantar cantos mundanos en los atrios de las iglesias y dentro de ellas: "Non licet in ecclesia chorum saeculorum vel puellarum cantica exercere" (Concilio de Auxerre, entre 573 y 603; en F.M. Warren, "The Romance lyric from the standpoint of antecedent Latin documents", p. 293). Cf. también G. Gröber, "Zur Volkskunde aus Concilienschlüssen und Capitularien", Festschrift K. Weinhold, Leipzig 1893. Esta función pública de la iglesia aún está registrada por la literatura del siglo XVI (uno de los ejemplos más característicos proviene de Rabelais: la venganza de Panurge de la dama que rechaza sus pretensiones amorosas se lleva a cabo en una iglesia; El segundo libro de Pantagruel, cap.22). Asimismo, las profanaciones jocosas de los ritos cristianos en ocasiones solían llevarse a cabo en las mismas iglesias. La Iglesia oficial, por supuesto, apenas toleraba tales manifestaciones, lo cual no impedía que el clero menor participara en los festejos carnavalescos. Por otra parte, entre la fiesta oficial (eclesiástica o seglar) y la popular siempre hubo muchas influencias mutuas. Un caso interesante del influjo del carnaval en el ritual del auto de fe realizado por el Santo Oficio está estudiado en el libro de E. Cros, Ideología y genética textual, Cupsa Editorial, Madrid, 1980. En el mismo estudio se examina el reflejo inverso del auto de fe carnavalesco en la obra de Quevedo (El Buscón).

El carnaval es forma sincrética del espectáculo ritual. Es muy heterogénea y posee numerosas variaciones, sobre la base carnavalesca común, según épocas, naciones o festejos determinados.

Es un espectáculo sin escenario, sin actores ni espectadores, en el que todo mundo participa activamente. El carnaval se vive, no se representa, por eso crea su propia temporalidad festiva al margen del tiempo cotidiano y oficial, y su propio espacio: la plaza pública. Incluso los ritos que se realizan en los espacios cerrados de las viviendas o edificios públicos, imprimen las características de plaza pública a lugares concebidos como privados, íntimos u oficiales. En este tiempoespacio son abolidas todas las jerarquías sociales que son válidas en la vida habitual del individuo y se establece el contacto libre y familiar entre todos. La lógica que domina las conductas y actos en el tiempoespacio carnavalesco es la del mundo al revés. Los comportamientos excéntricos, las uniones disparejas, las profanaciones verbales y de acto de los personajes, funciones y visiones del mundo que rigen en el espacio oficial y cotidiano son típicos del carnaval. Son, claro, ultrajes y profanaciones simbólicas (47).

La conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan del yugo de toda subordinación jerárquica (de estamento, oficio, edad, fortuna) que los determinan en su vida fuera del carnaval, y por lo tanto se perciben como excéntricos, inapropiados desde el punto de vista de la lógica de todos los días (48).

47) Acerca de la fiesta como transgresión abierta y como revuelta popular, véase Yves-Marie Bercé, Fête et révolte. Des mentalités populaires des XVI au XVIII siècle, Hachette, París, 1973.

48) Dostoievski, p. 142.

Todo lo que fuera del carnaval aparece alejado y desunido, se se parado por la jerarquía o por la incomprensión mutua, se une en el espacio de la plaza pública. Las blasfemias, imprecaciones e "indecencias" carnavalescas, aparte de inaugurar el contacto libre y familiar, remiten a la dialéctica vida-muerte-nacimiento derivada de la antigua concepción del mundo.

"El carnaval es la fiesta del tiempo que elimina y renueva todo" (49). En el fondo del acto ritual de la coronación del rey momo y de su posterior destronamiento existe la idea del cambio y de la transformación, de muerte y de resurrección. La alegre relatividad del poder y de todo estado temporal se expresa en la subversión ritual de las instituciones, en los disfraces y en el travestismo. La máscara, que sobrevive en los carnavales contemporáneos, simboliza la antigua igualdad entre los participantes del carnaval(50).

La ambivalente imagen del fuego ("infiernos", candelas, antorchas, etc.) simboliza la destrucción y la renovación del mundo. La función del doble carnavalesco, fomentada por la idea del mun-

49) Ibid., p. 143.

50) La literatura deja testimonio de las prerrogativas libertarias de la máscara; cf. el episodio del carnaval en la segunda jornada de El pintor de su deshonra de Calderón de la Barca:

...al máscara jamás
se le ha negado el favor
de hablar todo el tiempo
que el rostro tenga cubierto,
como no sea descubierto
quien sea (II, 722-727).

(Cito según la edición de A. Valbuena Briones en Clásicos Castellanos, Madrid, 1970).

do al revés, señala las facetas y enfoques de los fenómenos y cosas ocultas para la visión ordenada de todos los días (51).

Según Bajtín, el carnaval constituye un sistema semiótico:

El carnaval ha elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, que van desde grandes y complejos actos en masa hasta gestos carnavalescos aislados. Este lenguaje solía expresar de una manera diferenciada (dígase: articulada, como todo lenguaje) la percepción carnavalesca unitaria, si bien compleja, del mundo, percepción que impregna todas las formas del carnaval (52)

Y como totalidad, este sistema se opone, como he dicho, a las visiones del mundo que Bajtín llama oficiales.

Por último, la risa carnavalesca es de origen popular (evoca el sentido específico de la risa ritual arcaica), de carácter universal y posee la misma ambivalencia que los demás elementos de la fiesta, esto es, es regida por el pathos de muerte y renovación.

Con esta visión del carnaval coincide la concepción universalista de la risa. La filosofía renacentista del reír, que todavía recoge el universalismo transmitido por las fuentes antiguas y por la cultura popular, nutre con sus ideas muchas de las manifestaciones literarias "cultas" y "populares" de los siglos XV y XVI. En la tradición medieval y renacentista se recuerda que Aristóteles definía la risa como lo específicamente humano - a los cuarenta días de nacido el niño ríe por primera vez y desde entonces es verdaderamente humano -; que Demócrito llegó a transmitir a través de la risa una cosmovisión coherente y unitaria; que -

51) La función del doble paródico en la literatura fue estudiada por Bajtín en Dostoievski (cf. sobre todo el capítulo cuarto).

52) Dostoievski, p. 141.

Hipócrates ponderó las virtudes curativas de la risa, que Lucía no asoció la risa a la libertad (53). Esta vivencia de la risa se remonta, según Bajtín, a aquella visión arcaica del mundo que acabo de esbozar y, posteriormente, se identifica con los dominios de la cultura popular, propiciando la percepción carnavalesca del mundo. Las propiedades liberadoras de la risa y sus prerrogativas, que se actualizan fuera de las fronteras de la oficialidad jerárquica y seria, se plasmaron en "una concepción diferente, no oficial, acerca del mundo y del hombre" (54). Ciertamente, los derechos de la risa y de la percepción no oficial del mundo se limitaban al tiempoespacio carnavalesco: plaza pública, fiesta; en la literatura, el registro jocosos (55). Pero desde la

53) Cf. Bajtín, Rabelais, pp. 65-68.

54) Ibid., p.

55) "El cristianismo primitivo (en la época antigua) ya condenaba la risa. Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo atacaron los espectáculos antiguos, especialmente el mimo, la risa mímica y las burlas. San Juan Crisóstomo declara de pronto que las burlas y la risa no vienen de Dios, sino del diablo; el cristiano debe conservar una seriedad permanente, el arrepentimiento y el dolor para expiar sus pecados. Al combatir a los arrianistas, les reprocha el haber introducido en el oficio religioso elementos de mimo: canto, gesticulación y risa.

Sin embargo, esta seriedad exclusivista de la ideología defendida por la Iglesia oficial reconocía la necesidad de legalizar en el exterior de la iglesia, es decir fuera del culto, del ritual y las ceremonias oficiales y canónicas, la alegría, la risa y las burlas que se excluían de allí. Esto dio como resultado la aparición de formas cómicas puras al lado de las manifestaciones canónicas" (ibid., p. 71).

época del Renacimiento (56) que en cada país, como es sabido, tiene distintos límites temporales -, se da un cambio importante, tanto en el ámbito general de la ideología como especialmente en la literatura. La risa universal y alegre de la cultura popular penetra en la gran literatura y en las esferas altas de la ideología asociadas al poder.

La interpretación bajtiniana de la risa no coincide con la de otros

A teóricos modernos (57), que enfocan esta facultad connatural al hombre desde una perspectiva individual. El investigador soviético traza en sus escritos un cuadro que aparentemente no concede derechos a la risa de un hombre, sólo habla de la risa del pueblo. La explicación del fenómeno de la risa desde el punto de vista individual es más generalizada que la bajtiniana, lo cual nos confirma indirectamente el carácter inédito, marginado, extraoficial de la risa popular y universalista, que durante largas épocas no tuvo acceso a esferas oficiales del pensamiento y del discurso y a la literatura seria. Una revaloración de la risa popular aparece en las obras de Erasmo, Rabelais, Cervantes y otros, aunque en las más de las ocasiones esta reivindicación es seguida o complementada por una risa de intención correctiva, risa satírica (para Bajtín, individualista). Los teóricos de la ri

56) El término Renacimiento está demasiado comprometido con una visión histórica particular, es impreciso y sigue suscitando grandes polémicas y refutaciones. En cuanto al sentido del término aquí no va más allá del señalar una paulatina vuelta hacia el antropocentrismo que indudablemente tuvo lugar en la cultura europea.

57) Cf. H. Bergson, Le rire: essai sur la signification du comique, 1900.

sa incluyen en sus comentarios acerca del humor, ironía, sarcasmo, sátira y parodia también las manifestaciones de la estridente carcajada popular, bajo el nombre de risa festiva. Para Bajtín, el ángulo individualista parece ser exclusivamente producto de la conciencia burguesa, lo cual podría objetarse con una relativa facilidad. Pero un deslinde entre la risa privada, individual, que desemboca en una sátira correctiva con la intención de mejorar las costumbres, y la risa pública y popular, es importante para el análisis de las producciones literarias. Transcribo la caracterización de la risa popular festiva según Bajtín:

Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho "singular" aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular... es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es "general"; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocosos, en su alegre relativismo; por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnea a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.

Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han

desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos (58).

Probablemente, sería más exacto decir que la risa correctiva individual es tan antigua como, por lo menos, Juvenal (y sin duda más). En la literatura, el humor festivo podía convivir con la intención satírica y con el lema "o tempora, o mores"; en los dominios de lo literario, es importante la introducción consciente de la risa popular.

Es imposible hablar de la oposición entre lo oficial y lo popular en términos absolutos; al mencionar esta dicotomía, siempre me referiré a tendencias ideológicas y discursivas relacionadas con los procesos sociales de unificación territorial y administrativa frente a los de estratificación y desmembramiento correspondientes. El concepto mismo de lengua única es expresión histórica de procesos de unificación y centralización del lenguaje, de sus fuerzas centrípetas ante las tendencias centrífugas generadas por la pluralidad discursiva. La tendencia hacia la unificación lingüística surge allí donde hay un proceso de centralización política, por la misma conveniencia de concebir la unidad política como necesaria y natural. La justificación de esta unidad se da en el registro serio del discurso y corre parejas con la tendencia a ver en la lengua única la "lengua nacional". En cambio, la orientación hacia el pluralismo lingüístico aparece como no seria y extraoficial. En este sentido interpreta Bajtín la relación entre el latín y las lenguas vulgares duran-

58) Bajtín, op. cit., p. 17.

te la Edad Media (subrayo una vez más: puesto que se trata de tendencias dialécticas en la sociedad y en su lenguaje, la oposición conceptual no excluye la aparición del registro jocoso de la literatura latina medieval; el ejemplo más evidente son los Carmina burana). La situación cambia en la medida en que se desarrollan y adquieren derechos propios las lenguas vulgares; la polarización ya no es entre el latín y las lenguas vernáculas, sino entre los diversos registros de las últimas (en seguida se observará el caso específico de España). La división axiológica dentro del campo de la literatura asimismo cambia:

Las fronteras entre las literaturas oficiales y no oficiales tenían que caer fatalmente en esta época -explica Bañtín -, particularmente porque estas fronteras, que delimitaban los sectores clave de la ideología, atravesaban la línea de división de las lenguas: latín y lenguas vulgares (59).

De esta manera, la oposición entre la cultura popular y la cultura oficial se da análogamente a la que tiene lugar entre la pluralidad discursiva y el concepto de lengua única, esto es, la cultura popular es a la oficial como la pluralidad discursiva es frente al concepto de lengua única. Cada miembro de esta correlación tiene manifestaciones palpables, sígnicas (por lo tanto, sistemáticas) y a la vez representa una tendencia, una virtualidad (nunca se dan en forma absoluta o pura). La existencia de cada miembro sólo tiene sentido en relación al miembro opuesto; a nivel de expresión sígnica (en lo que se puede hablar de una existencia "real" de los miembros), la relación se presenta en términos tanto de atracción mutua (influencia) como de rechazo

59) Ibid., p. 70.

(oposición). Por lo tanto, se podría hablar de una relación dialéctica.

En España, la literatura en lengua vulgar empieza a ascender al estatuto de "oficial" probablemente desde la época de Alfonso el Sabio:

Con Alfonso X comienzan a redactarse en castellano los documentos oficiales.... se trataría de un propósito nacionalista y patriótico del monarca, el de elevar la lengua vernácula a rango de intelectual, lo cual le serviría, además, de vehículo para hacer llegar sus opiniones y decisiones a todo el país y no a una minoría latinizada. Los grandes territorios conquistados por Castilla bajo el padre de Alfonso X exigieron de éste, sin duda, una importante tarea de organización política, en la cual no podía estar ajeno el intento de alcanzar una lengua coherente y nacional (60).

En la Estoria de España, tenemos un temprano ejemplo del intento por inaugurar un género oficial en lengua vulgar orientado hacia la unidad lingüística, intento que representa también un esfuerzo por ordenar, en una visión unitaria, todos los conocimientos accesibles para la época:

La Biblia, textos latinos clásicos y medievales, literatura eclesiástica, crónicas árabes, poemas épicos prosificados, todo es manejado aquí, con un evidente criterio unificador e incluso racionalizador, de acuerdo con la idea medieval de totalidad y unicidad (61).

En este caso se trata, por supuesto, de los primeros albores de la futura conciencia lingüística "nacional". Es bien sabido como ésta se iba forjando paralelamente a la consolidación política de Castilla y en torno al núcleo de Toledo.

A medida que uno de los dialectos se consolida como oficial,

60) Blanco et al., Historia social, T.I, pp. 68-69.

61) Ibid., p.70.

con la pretensión del único "buen hablar", otros pierden su prestigio y empiezan a sonar como "incultos":

Hay allende eso en la misma Castilla algunas tan grosse-
ras e ásperas lenguas como es Galizia, Vizcaya, Asturias
y Tierra de Campos, que ni aquéllas ni lo muy andaluz es
hovido por lenguaje esmerado (62).

El castellano se opone a las demás lenguas de España cualitativamente, y la unidad territorial de la península se ve desde Castilla, entendida como "España" (el texto es de fines del siglo XV).

Entre los lenguajes sociales se observa la misma selección del más prestigiado, de aquél en que se expresa el poder:

...en cada lugar es hovida la lengua de la corte por de todas la mejor e más estimada... E assí en Francia e en otras provincias la mejor lengua de todas es la de la corte (63).

Frente a esta unidad lingüística (todavía en proyecto a principios del XVI) filtrada por el aparato del Estado, toda variedad lingüística, sea social o territorial, se percibe como señal de lo "inculto", "rústico" (es curioso hacer constar cómo el gallego, antiguamente acompañado del prestigio de lengua de la poesía -en su forma que denominamos el gallego-portugués-, hacia el período que estamos examinando ya había perdido el crédito de culto, como también su vínculo inmediato con el portugués, puesto que para el siglo XV experimentó la influencia del castellano).

62) Del prólogo que hizo Micer Gonzalo García de Santa María a su versión de las Vitae patrum atribuida a San Jerónimo. La versión fue publicada hacia 1490 en Zaragoza. Apud Eugenio Asensio, "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", p. 106.

63) Ibid., pp. 106, 107.

y aparece tan valorativamente marginado como otras lenguas distintas del castellano, dialectos y registros sociales, entre ellos, el andaluz) (64); cuando alcanza una expresión literaria, pertenece al registro "no serio", jocosos. Los géneros macarrónicos lo atestiguan, así como el empleo del "sayagués" en el teatro. Cuando Francisco Delicado opta en el Retrato por la variedad lingüística, esto es, por representar, llana y simplemente, la pluralidad discursiva, está consciente del lugar que su obra ocuparía en la escala de los valores aceptados por la sociedad: su escrito es falto de seriedad y pertenece al dominio de la risa en el que se permiten muchas cosas inadmisibles en un registro serio y oficial. El estatuto de su producción, que hoy consideramos literaria, frente a las obras serias, elevadas de su época se analizará a lo largo del presente trabajo.

Para mí es absolutamente obvio que el Retrato de la Lozana andaluza es una obra profundamente carnavalizada, es decir, una obra generada bajo el signo de la percepción carnavalesca del mundo (65). El mecanismo de la carnavalización literaria es uno de los puntos menos explícitos en Bajtín. Considero que en cada caso concreto hay que buscar el mecanismo específico; en el texto

64) Acerca de la paulatina pérdida del prestigio de lengua culta por el gallego-portugués, ver Lapesa, pp. 254-255; 285.

65) "Aquella literatura que ha experimentado - directa o indirectamente, a través de una serie de mediaciones - el influjo de unos u otros aspectos del folklore carnavalesco (de la antigüedad clásica o medieval) es literatura carnavalizada" (Bajtín, Dostoyevski, p. 123).

de Delicado, la carnavalización se manifiesta, en primer lugar, en la conciencia lingüística plural y contestataria y, en segundo lugar, en la percepción carnavalesca del mundo que instaura una visión ambivalente, cómico-seria, dentro de una tendencia general hacia una verosimilitud "realista", en la representación del hombre y de su entorno social. Lo carnavalesco se manifiesta en el Retrato en varios niveles. En este trabajo trato de desarrollar la idea del estatuto marginal, no oficial de la obra de Delicado a través de su orientación lingüística y la comprensión de lo literario como reflejo paródico de la literatura "culto", en estrecha relación con el doble proceso de la enunciación del texto. En resumidas cuentas, lo carnavalesco está en el mismo proceso de concepción y generación de la obra, en su consciente orientación hacia el polo "bajo"; el polo "alto", presente en la conciencia del autor, se ubica fuera del Retrato, en la institución literaria de su tiempo. Quedó fuera del interés de mi trabajo la faceta carnavalesca de la estructura del Retrato. A título de muestra mencionaré algunos de los elementos carnavalescos del texto en el capítulo II.

Volviendo a la concepción carnavalesca del Retrato, señalaré que el sequere Naturam que acompaña la idea misma del retrato literario aparece aquí en una clara contradicción con la distorsión de la "perspectiva" debida a la visión en cierta medida deformada por la percepción carnavalesca del mundo: no se da un equilibrio entre los aspectos "altos" y "bajos" de la existencia, sino que la balanza tiende hacia lo último. Lo mismo pasa en el aspecto verbal: las formas prestigiadas y "cultas" asoman mayormente en su registro paródico, al tiempo que la variedad discursiva, no autorizada por las reglas del buen hablar, no apoyada

teóricamente por ningún trasfondo filosófico al uso, sin "mesura" ni "decoro", ocupa el lugar predominante, consciente, sin embargo, de la existencia rotunda del registro "oficial" ("culto", consagrado por el prestigio social e incluso por el poder). Así, el Retrato crea su propia ambivalencia interna que opera en medio de una tensión entre lo "verosímil" artístico y lo "verdadero" carnavalesco; razón y orden versus irracionalidad y bulla carnavalesca; cosmos y caos.

I. Delicado y su obra en la historia y crítica
literaria.

"El bien de un libro consiste en ser leído". Humberto Eco.

"...digo que para gozar d'este retrato y para murmurar del autor, que primero lo deven bien leer y entender." Delicado.

El propósito de este primer capítulo no es únicamente el de exponer convencionalmente los avatares históricoliterarios de una obra y la descripción de cuanto ha dicho acerca de ésta la crítica, sino el de tratar de mostrar la relación concreta que iba estableciendo el texto-enunciado con sus receptores (sujetos, en cierta medida, de la enunciación, según se ha dicho en la Introducción), a lo largo de la existencia de la obra. Descubrir la relación con los lectores-críticos es poner de manifiesto, en la medida de lo posible, ese interminable diálogo de su autor con los otros, lo que, en última instancia, es el móvil primordial de toda creación literaria. Los críticos intervienen en la conformación del enunciado literario como los "terceros en la contienda", la que, en las páginas de un libro, se desarrolla entre el autor y el destinatario directo (el lector coetáneo virtual o concreto (1)). A pesar de ser los terceros "valorativos", sujetos virtuales, los críticos, al retomar el "circuito del habla" del autor, le devuelven al texto su cualidad dialógica, esto es, su carácter de enunciado. Véase, pues, este capítulo como un primer intento por acercarnos a la obra en tanto que eslabón en la cadena discursiva. Como más adelante se verá, el propósito inicial de

1) Cf. ECV, pp. 319-320. Al respecto dice Bajtin, entre otras cosas, que la presencia del "tercero" es connatural a "la palabra, que siempre quiere ser oída, que siempre busca comprensión como respuesta y que no se detiene en una comprensión más próxima sino que siempre adelante de una manera ilimitada".

Delicado fue complacer y divertir al lector; después, pretendió "condenar" la realidad descrita en su obra. Y parece que una intención no tan manifestada-¿inconsciente, semiconsciente? -fue la de discutir acerca de ciertos principios de representación de lo real y, quizá, también la de "irritar". Esto último, fue logrado plenamente a juzgar por la reacción de los "terceros en la contienda".

El surgimiento del Retrato de la Lozana andaluza del olvido en que lo habían sumido las vicisitudes históricas es relativamente reciente. Se menciona por primera vez en 1845, en un artículo del hispanista Ferdinand Wolf dedicado a las obras de la corriente celestinesca. El único ejemplar conocido de la obra fue encontrado en la Biblioteca Imperial de Viena, donde permanece hasta la fecha. No lleva impreso el nombre del autor, y Wolf no logró identificarlo. Tampoco se señala, en la edición princeps, la fecha ni el lugar de la impresión, ni el nombre del impresor, y sólo por el contenido mismo se puede deducir que se publicó en Venecia, probablemente en 1528 (en todo caso, no antes). Hasta ahora los eruditos no están de acuerdo en cuanto a la fecha exacta de su publicación: la opinión tradicional, basada en los datos tomados de la obra, la fija en 1528; algunos se inclinan por fecharla de 1529 y otros incluso de 1530 (2).

2) B. Damiani, en su edición de La Lozana, (1969; en adelante, D), señala la fecha de 1529 (p.12); en su monografía Francisco Delicado (1975), la fija de 1528. G. Allegra (Introduzione, p. 383), se inclina por 1528. Pero Francesco A. Ugolini pone en duda la fecha de 1528, y aun la de 1529, y ubica la publicación "a poco dopo il febraio de 1530" (Ugolini 1975, p. 459). En el mismo estudio Ugolini hace interesantes sugerencias para la identificación del impresor de la obra y reconstruye las circunstancias de la publicación.

El anonimato total en que había aparecido la obra es significativo: es una especie de marca de su marginalidad intuida desde el momento de la escritura y la elaboración del libro. En el texto el autor explica las razones de su anonimato:

Si me dezís por qué en todo este retrato no puse mi nombre, digo que mi offiçio me hizo noble, siendo de los mínimos de mis conterrâneos, y por no vituperar el offiçio escribiendo vanidades con menos culpa que otros que compusieron y no vieron como yo (DA, 424).

El hecho de querer disculparse por el contenido de la obra resulta ser, por así decirlo, connatural al mismo proceso de producción del texto y acompaña a La Lozana a través de los siglos que ya lleva de existencia. En la crítica lozanesca es lugar común decir que el Retrato no tuvo influencia alguna en las letras españolas y siempre permaneció aislado y desconocido. La mejor prueba de ello es la ausencia misma de su título en los índices de los libros prohibidos: no está ni en el de Toledo, 1551, ni en el de Valladolid, 1559. El primer índice extenso, el de Paulo IV (Roma, 1559), que no sólo incluye libros de teología, sino también los de ficción, tampoco menciona La Lozana (3). Se po-

3) Cf. Antonio Sierra Corella, La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados, Madrid, 1947, pp. 218-221 y 223-234; asimismo, Fr. Heinrech Reusch, Die Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts, Tübingen, 1886 (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, vol. 176), p. 75, cita los términos en que el índice de Valdés (el de 1551) declara prohibidos "Libri omnes quicunque sermone, qui a vigintiquinque annis hucusque sunt impressi vel scripti tacitis impressoribus, auctoribus, scriptoribus, tempore et loco, ubi fuerunt scripti vel impressi". Esta prohibición se refiere a libros de carácter teológico; pero los mismos señalamientos se reiteran en los índices ulteriores, y en el de Valdés de 1559 ya aparece una sección de "los libros en romance que se prohíben". La Lozana tampoco aparece en las versiones ampliadas de Amberes, 1570 (Reusch, pp. 231-240), ni en el índice portugués de 1581 (en romance: *ibid.*, 357-363); tampoco en el de Quiroga de 1583 en castellano (pp. 432-

dría suponer que su mismo anonimato hubiese contribuido al desconocimiento o bien a la eliminación, en términos del índice de Valdés, que posteriormente se repiten, con otras palabras, en los demás índices; el Retrato de la Lozana andaluza en la portada misma ostenta su propia condena.

El rastro del libro se pierde, pues, hasta el descubrimiento de Wolf. El hallazgo interesó al erudito español Pascual de Gayangos, quien mandó hacer una copia de la curiosa edición. Ya hacia 1857 Gayangos logra identificar al anónimo autor de La Lozana con el corrector de imprenta de las ediciones venecianas de los libros de caballerías españoles, Francisco Delicado, "natural de la Peña de Martos". En la introducción al tercer libro del Primaleón encontró Gayangos el siguiente pasaje:

Quando se acabó de imprimir Amadís de Gaula... y porque aquel libro es muy verdadera lengua castellana, y dirvos he una machorrada: que cierto los que se apartan de la gramática española son sin duda nuevos romancistas, como lo fui yo cuando compuse la Lozana en el común hablar de la polida Andaluzía; mas fizelo por mejor arrendar en la manera de su hablar(4).

440) y portugués (pp. 440-441). Sin embargo, la ausencia en los índices no puede ser prueba definitiva de la no difusión de un libro: los criterios de prohibición del siglo XVI permitieron la integridad de La Celestina, por ejemplo, hasta bien entrado el siglo XVII. Ciertamente es que no fue La Celestina una obra anónima y no entró en el rubro de "libri omnes impressi vel scripti tacitis impressoribus, auctoribus, scriptoribus, tempore aut loco ubi fuerunt scripti vel impressi", al tiempo que La Lozana sí cabe en esta definición.

4) Gayangos se refiere a este pasaje en Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado por don Pascual de Gayangos, Madrid, BAE, t.40, 1857, p.XL. En el discurso preliminar y en las notas al texto del Amadís de Gaula se citan varios fragmentos de las introducciones hechas por Delicado a los libros de caballerías editados por él. En el catálogo aparecen los datos que ponen de manifiesto esta actividad de Delicado en Venecia. En el momento oportuno voy a regresar a estos datos y citas que no sólo completan la biografía del autor de La Lozana andaluza, sino que son significativos en el marco de una reconstrucción (por lo demás semihipotética) de sus puntos de vista acerca de la creación literaria.

Así fue aclarada la autoría de la obra y se abrió una posibilidad más fundada para interpretar los abundantes datos biográficos que el mismo autor incluyó en ella (principalmente en los preliminares y los anexos, pero también en los parlamentos de los personajes, incluyendo el del Auctor, quien aparece en el texto en el mismo nivel que sus creaturas).

Hasta el momento, se han descubierto los siguientes datos acerca de la vida y las actividades del autor de La Lozana andaluza.

Francisco Delicado fue natural de Córdoba, pero pasó su primera infancia en Peña de Martos (actual provincia de Jaén), según la explicación dada en el mamotreto XLVII del Retrato:

Loçana. ...¿qué quiere dezir que el autor de mi rretrato no se llama cordovés, pues su padre lo fue, y él nació en la dióçessi?

Silvano. Porque su castíssima madre y su cuna fue en Martos; como dizen, no donde naces, sino con quien paces (DA, 329)

Se desconoce la fecha de su nacimiento; especulativamente, se la ha fijado entre 1475 (Vilanova) y 1489 (Ugolini). Aparentemente procedía de una familia de conversos, lo cual se deduce de a) su apellido Delgado — Delicado, común entre los judíos españoles de aquella época; b) el hecho de haber abandonado España por la fecha de la expulsión de judíos (1492); c) el buen conocimiento de usos y costumbres de los judíos italianos y españoles mostrado en La Lozana; d) la actitud general de aceptación y/o complicidad con los judíos y conversos que se evidencia en la obra; e) el hecho de no haber regresado a España después del Saco de Roma, al menos no antes de 1534. Ya estaba en Italia en la época de Julio II (1503-1513), pero es probable que hubiese lle

gado durante el pontificado de Alejandro VI, el papa Borgia (1492-1503). En Roma vivió cuando menos desde 1513 hasta 1528, y su partida del "alma cibdad" fue consecuencia del ambiente hostil hacia los españoles provocado por el Saco de Roma, en mayo de 1527. Se desconoce dónde hizo sus estudios eclesiásticos ni dón de recibió las órdenes sacerdotales. El hecho de que fue clérigo se descubrió por las referencias en los libros de caballerías editados en Venecia, en los cuales figura como "vicario del Valle de Cabezuela". Éste fue, pues, el oficio "que lo hizo hoble", al cual se refiere en la Apología (cf. la cita en la pág.52). Se supone que obtuvo su vicariato español en Roma y debió de disfrutar de sus rentas in curia. En Roma fue párroco de Santa Maria in Posterula, en un barrio bajo poblado de cortesanas y de artesanos (descubrimiento debido a F. Ugolini, cf. op. cit., p.450 y ss.) y escribió Specchio vulgare per li Sacerdoti che administra-
nno li sacramenti in ciascheduna parrochia, manual destinado a sacerdotes españoles que oficiaban en Roma. Este opúsculo contiene datos interesantes acerca de las costumbres romanas de la época y ayuda a la interpretación de algunos pasajes oscuros de La Lozana. Durante veinte años Delicado padeció el "mal francés", una variedad de la sífilis que le causó graves dolores, al punto de obligarlo a dejar su oficio y recluirse en el Archihospital de Santiago para los incurables en Roma, en 1524. Según su propio decir, el Retrato fue compuesto durante su estancia en ese hospital, "siendo atormentado de una grande y prolixa enfermedad" (DA, 423) (5). En el Retrato menciona Delicado otra obra suya, De consolacione ynfirmitatum, presuntamente escrita durante su pa

decimiento; hasta ahora, este texto no se ha encontrado. Su recuperación de la enfermedad se debió al "palo santo" o "leño salutífero" (el guayaco), acerca del cual escribió un tratado de medicina intitulado El modo de adoperare el legno de India occidentale(5), que durante mucho tiempo figuró entre los compendios acerca de las enfermedades venéreas, sin que se lo relacionara con el autor de La Lozana andaluza (6). Desde 1528 Delicado vive en Venecia, donde retoca y publica el Retrato, por la necesidad que lo "compelió" a dar el texto a "un estampador por rremediar" su "no tener ni poder" (DA, 442). Es difícil saber si tal empresa realmente remediara su situación, pero consta que el llevar su obra a un "estampador" (impresor) le ayudó a obtener el trabajo de corrector de imprenta de los libros españoles que en aquellos años se publicaron en número considerable en Venecia. Estuvieron bajo su cuidado las siguientes ediciones:

Tragicomedia de Calisto y Melibea, 24 de octubre 1531.
El coretor que es de la peña de martos sclamente corrigió las letras que mal estauan.

Cárcel de amor compuesto por Diego de San Pedro, Venecia 1531, 20 de noviembre.

Los quatro libros de Amadís de Gaula. Venecia, 7 de septiembre 1533. Fue revisto corrigiéndolo de las letras que

-
- 5) La transcripción crítica del tratado fue publicada por B. Damiani en la Revista Hispánica Moderna, 36(1970-1971), 251-271.
- 6) Cf. el Prólogo de Joaquín del Val al Retrato de la Lozana andaluza, Taurus, Madrid, 1967, p.18.

trocadas de los impresores eran por el vicario del valle de Cabeçuela Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos. (En esta edición, Delicado sustituyó el prólogo de la edición original por uno propio).

Los tres libros del muy esforçado caballero Primaleón et Polendos su hermano, hijos del emperador Palmerín...
Estos tres libros... fueron corregidos y Emendados de las letras que trastrocadas eran por el uicario del valle de Cabeçuela, Francisco Delicado natural de la peña de Martos. (1534; esta edición contiene introducciones de Delicado a cada libro).

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Venecia, 10 de julio 1534. Con "Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española".

Questión de amor de dos enamorados. Venecia 1533. Correta de las letras que trastrocadas estavanse.

Después de 1534 se pierde la huella de Delicado. Algunos investigadores admiten la posibilidad de que hubiese regresado a España (7), otros suponen que murió en Italia.

Como se ve, hay pocos datos biográficos precisos, y el período de vida de Delicado que está mejor documentado es, sin duda, el de Venecia. Los investigadores discrepan respecto a las fechas, en todo caso hipotéticas: a falta de documentos históricos fidedignos, ahora como hace cien años, tenemos que basarnos principalmente en la información proporcionada por el mismo Delicado

7) En el ya mencionado estudio de F. Ugolini aparece una hipótesis sobre el posible destino posterior de Delicado. En resumidas cuentas, Ugolini supuso que el autor de La Lozana andaluza podía ser identificado con Francisco Delicado, obispo de Lugo y Jaén muerto en 1576. La sugerencia de Ugolini iba acompañada de una invitación a los hispanistas españoles a investigar la factibilidad de la hipótesis. Recientemente Darío Villanueva, en su artículo "Sobre Francisco Delicado, obispo de Lugo y Jaén", BRAE, 60 (1980), 135-142, demostró que se trataba de otro personaje, cuya trayectoria está confirmada por documentos históricos, y que nada tenía que ver con nuestro escritor.

en el Retrato para reconstruir su biografía. Volveré a los aspectos biográficos en relación con ciertas características de la obra en el capítulo dedicado a la enunciación.

A pesar de las recientes reivindicaciones de la crítica, el Retrato de la Lozana andaluza todavía lleva cierto aire de escándalo y no puede considerarse plenamente recuperado por la historia literaria española. La razón es sencilla: en la obra el tema del comercio sexual recibe un tratamiento tan directo y desenvuelto que incluso en nuestros tiempos desinhibidos logra impresionar a más de un lector. Sin embargo, los aspectos generalmente prohibidos por la literatura "seria" y hasta cierto punto relegados al dominio de la pornografía, en La Lozana no sólo carecen de un matiz sórdido, obsesivo o "perverso", sino que están mostrados con una alegría y naturalidad tales que por lo menos invitan a reflexionar sobre un mundo mostrado totalmente bajo el ángulo de lo "obsceno". Desde la perspectiva de la corriente celestinesca, por ejemplo, a la que de alguna manera pertenece La Lozana, el mundo mostrado por Delicado es un mundo al revés: aun que en la celestinesca el amor es el tema central y no excluye en absoluto los aspectos eróticos, es siempre un amor dignificado, elevado, intelectualizado (al menos en lo que respecta a la intriga principal). En el Retrato, en cambio, este aspecto de la vida humana aparece invertido: el predominio absoluto de un erotismo directo y festivo deja al amor intelectualizado un lugar únicamente en la parodia. El lenguaje del amor cortesano aparece ridiculizado desde el punto de vista del lenguaje de la plaza pública, el cual obtiene una representación realmente única y excep

cional para las letras castellanas. Estas características de la obra le prefiguraron un destino especial en la historia literaria y en la crítica. Ya he trazado en parte el perfil del sujeto de la enunciación, tal como lo presentan los interpretadores especializados, los críticos. Ahora vamos a ver cómo se percibió este enunciado por los severos jueces del gusto literario. Estos destinatarios a posteriori del Retrato entendieron el texto desde su propia determinación y circunstancia precisas: unos lo condenaron desde su horizonte ideológico, otros lo quisieron reivindicar desde su comprensión del decoro y de lo que es la literatura. Algunos críticos incluso hoy en día se sienten obligados a disculparse por escoger como objeto de estudio un libro de valor un poco ambiguo. La aventura del Retrato como enunciado contestado en el gran circiuto histórico del habla, con el destinador ausente pero que en cierto modo pudo prever reacciones futuras, se comenta a continuación.

* * *

La historia crítica del Retrato de la Lozana andaluza es tan reciente como la misma noticia de su existencia: la trayectoria del libro muestra cuán inseguro ha sido su lugar en la historia literaria.

Ya hablé de la enorme laguna que separa el momento de la publicación del libro y su posterior "descubrimiento" en la Biblioteca Imperial de Viena. No se sabe a ciencia cierta de nadie quien hubiese leído La Lozana desde los principios del siglo XVI. En el siglo pasado se suscitó una polémica al sugerirse la posibilidad de la influencia de Aretino sobre Delicado. De aquella pequeña controversia, hasta ahora no resuelta plenamente,

salió en claro el hecho de que si hubo tal influencia, fue a la inversa: que Delicado pudo haber influido en Aretino. Me referiré con mayor detalle a esta polémica más adelante. Por lo pronto estamos en el siglo XVI: es factible que Aretino hubiese sido uno de los primeros lectores del Retrato (8). Sin embargo el nombre de Delicado no aparece en ningún texto de los siglos XVI, XVII y XVIII (9). Recientemente, B.Damiani supuso que Francisco López de Ubeda probablemente conociera La Lozana; J.M.Díez Borque dijo lo mismo acerca de Cervantes (ver infra en este capítulo acerca de ambos). Puesto que se trata de evidencias indirectas: coincidencias de motivos, temas, lenguaje, estructura, etc., del Quijote (quizá también del Casamiento engañoso y del Coloquio de los perros /10/) y de La pícaro Justina con algunos pasajes del Retrato, no se puede afirmar nada con seguridad antes de que aparezca algún testimonio documentado. El mismo silencio en torno al nombre de Delicado es, como ya he dicho, significativo: el libro por alguna razón no tuvo difusión y finalmente desapareció. También es significativo que Delicado, en los anexos del Retrato, considerara necesario defender su obra ante el lector presente y futuro: al adecuar su enunciado al horizonte de un posible receptor (lector), parece haber presentido el

8) Cf. Antonio Fucelli, "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", QIA, 49-50(1977), 60-61; Joaquín del Val, op.cit., pp.28-29.

9) En el siglo XVIII se recupera el tratado sobre el "leño de India"; cf. la pág. 60.

10) Margit Frenk llamó mi atención hacia el hecho de que las circunstancias de la primera redacción del Retrato recuerdan vivamente la estancia del alférez Campuzano en el hospital de la Resurrección, donde oye el Coloquio de los perros; cf. también infra, pp.84-85.

ambiguo destino del libro.

A Ferdinand Wolf le tocó, como ya he dicho, ser el descubridor y uno de los primeros lectores del Retrato. Nos ha legado la inmediata adscripción de la obra a la corriente celestinesca⁽¹¹⁾.

A la aclaración del anonimato de La Lozana, que se debe a Pascual de Gayangos, le siguieron varias ediciones de la obra basadas en las copias hechas por éste de la edición princeps. En 1871 aparece la de Fuensanta del Valle y Sancho Rayón, en la "Colección de libros españoles raros o curiosos". En 1888 se publica en París la edición bilingüe de Alcide Bonneau; en 1899, la de Luis Lara, en la "Colección de libros picarescos". Las primeras valoraciones de la obra van implícitas en los títulos de las colecciones en que se ha publicado; hay conciencia de que se trata de algo inusitado, además de desconocido. Pero aparecen también los primeros intentos de reivindicación de lo "raro" y olvidado, aunque se tratase de un objeto cuasi arqueológico. Por la misma época, Henry Spencer Ashbee publicó algunos fragmentos de la obra de Delicado en su Catena Librorum Tacendorum ⁽¹²⁾. Si las ediciones de Fuensanta del Valle y Sancho Rayón, de Bonneau y de Luis Lara revelan, a juzgar por los comentarios que las acompañan, un

11) El artículo de Wolf sobre La Celestina, "Ueber das spanische Drama; La Celestina und seine Uebersetzungen", aparece en Blätter für literarische Unterhaltungen, Berlín, 1845, núms. 213-217, 853-870.

12) Catena Librorum Tacendorum (Bibliography of Prohibited Books), Londres, 1885, III, pp.373-384 (apud B. Damiani, "La Lozana andaluza: Ensayo bibliográfico II", p. 121).

cierto entusiasmo progresista y reivindicativo, aunque de espíritu muy decimonónico, hacia La Lozana, el hecho de que ésta empuje a figurar en las colecciones de libros prohibidos inaugura una actitud de rechazo por su carácter "inmoral" (13).

En la Advertencia preliminar de la edición de Fuensanta y Sancho Rayón se niega la relación del Retrato con La Celestina (por lo demás, anunciada ya en la portada de la edición princeps: "contiene muchas más cosas que la Celestina") y en cambio se sugiere la influencia de los Ragionamenti y de La puttana errante de Aretino. Alcide Bonneau, en la edición mencionada, rectifica este juicio, señalando la aparición posterior (I parte, 1534) de los Ragionamenti con respecto al Retrato (1528). Por su parte, Luis de Lara sugiere la relación de la obra de Delicado con la picaresca. En la breve nota que acompaña la edición se pondera el gran valor de la obra. El editor sugiere que el lector no preste atención a las "obscenidades" y que aprecie la importancia de la descripción de las costumbres y el lenguaje.

En la edición parisina de 1900 realizada por A.A. de la V. (¡ojo al anonimato!) se niegan los antecedentes literarios de La Lozana "porque todas las obras del mismo jaéz son como floraciones naturales del ambiente en que arraigaron. Y este ambiente en Roma era el más apto, en aquel tiempo, para que germinaran plan

13) Cf. el comentario acerca del Retrato que figura en el Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, Madrid, 1860, de Cayetano de la Barrera: "Pasando a Italia, en Roma, año de 1524, (Delicado) compuso una novela dramática, en extremo obscena..." (p.122).

tas semejantes y aún más nocivas y mórbidas" (14).

La opinión autoritaria de Menéndez Pelayo, emitida en sus Orígenes de la novela, le resta al Retrato todo valor literario y estético:

La Lozana, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundo y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de naturalismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico (15).

Así, pues, dado el carácter licencioso de la obra, demasiado fuerte para la sensibilidad decimonónica, su publicación y crítica se iba delegando a colecciones especiales de "libros raros o curiosos" o de literatura erótica. A pesar de tal condena, siempre hubo lugar para un análisis, a veces lúcido e interesante (cf. Croce, Farinelli, Apollinaire). El mismo Menéndez Pelayo, entre negaciones y exclamaciones indignadas, dedicó al Retrato unas veinte páginas de análisis cuyos señalamientos pudieron servir de base a la crítica muy reciente (por ejemplo, Juan Goytisolo, rechazando la postura intransigente de Menéndez Pelayo, re toma sus indicaciones acerca de la "técnica cinematográfica" empleada por Delicado). Pero la opinión del crítico santanderino pesó durante mucho tiempo, sofocando cualquier intento de evalua

14) Apud B. Damiani, "La Lozana andaluza: bibliografía crítica", BRAE, XLIX, 1969, p. 122

15) Orígenes de la novela, t. III, NBAE, vol. 14, Madrid, 1910, p. CXCIV.

ción positiva (Luis de Lara, Fuensanta y Sancho Rayón) (16).

En 1910 aparece la edición italiana del Retrato debida a Manzella Frontini (publicada en Catania), con un estudio crítico que valora altamente la obra.

En la segunda traducción francesa de la obra, publicada en París, 1912, aparece una introducción y nota bibliográfica de Guillaume Apollinaire. En su estudio, Apollinaire sugiere que Delicado fue autor de una obra tradicionalmente atribuida a Aretino: Ragionamento del Zoppino fatto frate (Venecia, 1539). De esta manera, la polémica en torno a la relación entre Delicado y Aretino toma otros rumbos. El personaje de Zoppino (Zopín) se menciona en el Retrato; por otra parte, el señalado Ragionamento está ambientado en Roma. Posteriormente, Bruno Damiani retomaría el problema en su monografía Francisco Delicado (cf. infra). Una de las pocas consecuencias de la démarche de Apollinaire fue el que el Zoppino se haya publicado actualmente como atribuido a Delicado (17).

En 1917, Alfonso Reyes dedicó a La Lozana algunas páginas de análisis lúcido y lleno de poesía (18).

16) Como muestras, citaré algunos juicios más de Menéndez Pelayo sobre el Retrato: "Su valor es nulo..." (op. cit., p.CXCVI); opina que la obra fue "ridículamente calificada en nuestros días como 'joya de la literatura española'" (p.CXCIX).

17) Ragionamento del Zoppino fatto frate e Lodovico puttaniere... atribuido a Francisco Delicado, Milán, 1969.

18) "La Garza Montesina", fechado de "Madrid, 1917", se publicó en Sur (Buenos Aires), no. 42, marzo 1938; luego en Capítulos de literatura española: Segunda serie, El Colegio de México, 1945, pp. 89-99.

Las ediciones latinoamericanas de La Lozana realizadas durante la década de los cuarenta (19) van acompañadas de un impulso de reivindicación de la obra en el marco de su supuesto mensaje moral y de crítica social. En la introducción a la edición chilena del Retrato, José Gómez de la Serna defiende el libro en los siguientes términos: según él, "la hipócrita y mojigata sociedad del siglo XVI" y la Inquisición, compuesta de "fanáticos, desgraciados y criminales" impidieron la difusión de la obra debido a sus "pobres mentalidades" (20). Esta defensa, concebida un poco en abstracto, no está basada en los datos históricos documentados y por eso no pasa de ser superficial. Ya hemos visto que en realidad La Lozana ni siquiera logró llegar a los índices de los libros prohibidos. Gómez de la Serna menciona además algunos nuevos datos biográficos acerca de Delicado, no comprobados, sin embargo, en ninguna investigación especial (21).

La edición argentina de Javier Farías, realizada, según su editor, con el explícito fin de quitarle al Retrato "su primera y más superficial manera de ser un libro raro", destaca también el carácter licencioso de la otra.

Todas las ediciones mencionadas hasta ahora están basadas, directa o mediatamente, en las deficientes copias del texto

19) La Lozana andaluza, ed. de José Gómez de la Serna, Santiago de Chile, 1942; La Lozana andaluza, ed. de Javier Farías, Ediciones Nuevo Romance, 1942, (Libros raros y curiosos*, t.I.)

20) Apud Bruno Damiani, op.cit., pp.124-125.

21) Cf. Damiani, op. cit., 125-126.

que mandó hacer Pascual de Gayangos. En la noticia bibliográfica anexa a su edición de La Lozana, señala B. Damiani:

Los errores de las copias de Gayangos, hasta la falsa portada que en ellas, al parecer, se encuentra, se han perpetuado en casi todas las ediciones subsiguientes de La Lozana andaluza (22).

Desde que aparece, en 1950, la edición facsimilar de La Lozana (23), los trabajos críticos se multiplican y, sobre todo, no se limitan a las introducciones que acompañan la edición del texto, o a breves noticias en la historia de la literatura. Puesto que no es mi propósito ofrecer una reseña más o menos exhaustiva de los materiales críticos que existen en torno a la obra, sino tan sólo señalar las tendencias más características, me limito a comentar algunos de los trabajos más destacados en el campo, que aportan un mayor número de elementos útiles para la comprensión de la obra y/o revelan una intención ideológica demasiado marcada en su interpretación.

Antonio Vilanova, en el Prólogo a su edición del Retrato (Barcelona, 1952), señala los aspectos muy importantes de la génesis de la obra, su carácter transitorio de la celestinesca a la picaresca y las influencias literarias inmediatas que recibió (sobre todo las de la anónima Comedia Thebayda, 1521). En el análisis de la obra, A. Vilanova resalta la prevalectencia del realismo costumbrista y la originalidad del personaje central:

...el Retrato de la Lozana Andaluza es un vasto retablo de costumbres de estirpe celestinesca, en forma de novela dialogada, cuya heroína constituye el primer intento

22) Cf. D, p. 26.

23) Retrato de la Lozana Andaluza, ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1950.

de sustitución del tipo de tercera o alcahueta creado en La Celestina por la cortesana pícara y desenvuelta que habrá de protagonizar la novela picaresca posterior. Reflejo fiel del hampa hispanorromana afincada en los barrios bajos de la ciudad del Tíber, mezcla abigarrada de germanía andaluza y de picaresca castellana..., este libro representa desde el punto de vista literario una trasposición del ambiente de lenocinio y tercería de la comedia celestinesca al escenario corrompido de la Roma renacentista. Pero al propio tiempo, como cuadro de costumbres extraído de la vida real, se evade del molde inalterable fraguado por el genial autor de La Celestina y extrae del ambiente licencioso de la prostitución romana un nuevo tipo de heroína genuinamente hispánico pero absolutamente inédito en la literatura castellana: la pícara cortesana y alcahueta en una pieza (24).

El carácter original de la protagonista, en el que destaca "su insobornable individualismo" (25), está descrito por Vilanova sin que él se refiera jamás a los aspectos ambivalentes (sórdidos y burlescos, alegres y obscenos, como por ejemplo la marca de sí filis que ostenta Lozana en su cara) de su objeto:

...la linda y desenvuelta cordobesa logra imponer su gra cejo y donaire andaluz entre la malicia y la corrupción romana" (26).

Sin embargo, la profundidad y perspicacia en la descripción del personaje principal, su oportuna ubicación en el contexto de la literatura española de la época, el temprano señalamiento de La Lozana como antecedente de La pícara Justina, hacen que el valor del estudio de Vilanova permanezca vigente a pesar del carácter reiterativo de su análisis. Es asimismo notorio que al declarar el costumbrismo realista como la tendencia más acusada de la obra,

24) Ed. cit., p. XXXII.

25) Ibid., p. XLVII.

26) Ibid., p. XLII.

Vilanova en ningún momento echa mano de su supuesto moralismo para justificar su rescate del olvido secular.

Como ya he dicho, a partir de los cincuenta, el Retrato empieza a merecer estudios autónomos, sin relación con ediciones del texto: el mismo Vilanova, por ejemplo, publica en 1952 un artículo sobre la obra (27) que contribuye a su difusión y conocimiento. Antes de este período, los estudios independientes de la obra eran realmente excepcionales.

A la época de intensificación de los estudios lozanescos corresponde el trabajo de B. Wardropper "La novela como retrato: El arte de Francisco Delicado" (NRFH, VII/1953/, pp.475-488), en que se profundizan los aspectos psicológicos de la representación del personaje central. Este artículo puede catalogarse como un intento de interpretación bajo el ángulo del realismo psicológico más que social. Contiene interesantes análisis de la actitud del autor frente al objeto de representación.

Entre los trabajos serios y esclarecedores voy a mencionar también el de Manuel Criado de Val, "Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en La Lozana andaluza", y el de Eugenio Asensio, "Juan de Valdez contra Delicado. Fondo de una polémica" (28). El artículo de Criado de Val representa una aproximación filológica tradicional y concienzuda a las particularidades lingüísticas del texto y proporciona una nutrida lista de vocablos

27) Antonio Vilanova, "Cervantes y La Lozana Andaluza", Insula, mayo 1952, no. 77, p.5.

28) Publicados ambos en el Homenaje a Dámaso Alonso, t.I, Madrid, 1960.

de doble sentido, a veces poco visibles en una lectura ingenua, lo cual en parte se debe a la transformación histórica de la se mántica de las palabras y a que haya usos no registrados por los diccionarios. El autor se abstiene de comentar y de traducir las palabras que aparecen en su glosario, evidentemente por razones de decoro: "Naturalmente, dejamos al contexto la misión de expli car el exacto sentido de cada palabra y de cada ejemplo. No per mite más la naturaleza del tema" (29).

El artículo de E. Asensio muestra el sentido de la confronta ción ideológica entre Valdés y Delicado en torno a su enfoque de la lengua. Los dos escriben en el momento de la consolidación del castellano del reino de Toledo en lengua nacional, sin que el pro ceso de la centralización lingüística pueda darse por terminada. Asensio describe cómo este proceso se desarrolla en dos direccio nes: geográficamente, hacia el reino de Toledo; socialmente, ha cia el habla de la corte, que se vuelve la norma de la corrección y del buen hablar (30). Frente a este proceso global, Delicado, desubicado geográfica, política y socialmente, se encuentra tam bién desorientado en cuanto a las tendencias ideológicas que sur gen en la centralización. Asensio localiza esta pérdida del tino en los prólogos a los libros de caballerías realizados por Deli cado. El clérigo andaluz pretende igualar el habla de la "poli- da Andaluza" al castellano más puro, y el lenguaje del Amadís, a la norma. Valdés, en el Diálogo de la lengua, se opone de una

29) Ibid., p. 434.

30) E. Asensio sigue el camino abierto por R. Menéndez Pidal. Cf. "El lenguaje del siglo XVI", publicado por primera vez en 1933 y re cogido en La lengua de Cristóbal Colón, 1a ed., 1942. Las referencias posteriores a ese libro son de la 4a ed., Madrid, 1958.

manera bastante violenta a tal ingenua creencia. (Más adelante retomo este tema más explícitamente). A la distancia de cuatro siglos, recibe Delicado una amonestación de su crítico póstumo, E. Asensio: Delicado, "un tipo de andaluz locuaz", "toma 'senda por carrera' al mariposear con los conceptos más contradictorios y exclusivos". Es "incongruente" en la visión lingüística de los prólogos y además, es autor de La Lozana andaluza, libro en que conviven "devoción y procacidad" (31). El artículo es muy fino al mostrar el contexto histórico de consolidación de una lengua nacional; pero la presentación de este proceso revela una tendencia (implícita, pero perceptible) hacia lo que yo llamaría "imperialismo lingüístico". En suma, gracias a las particularidades discursivas del artículo, se va poniendo de relieve la oposición histórica entre un Delicado marginado en su época y relegado a un lugar secundario en la historia literaria, y un Valdés consagrado y aceptado como una verdadera autoridad lingüística en la vida real y en la historia literaria.

En relación con la postura de E. Asensio, conviene recordar la de Menéndez Pelayo. Cuando se plantea el tema del autor y de su habilidad lingüística, considera que "no hay libro del siglo XVI cuya prosa sea más impura ni más llena de solecismos y barbarismos" (32).

La ponderación de la unidad y la pureza de la lengua en la crítica va paralela a la actitud purista en cuanto al tema de la

31) Ibid., p.111.

32) Menéndez Pelayo, op.cit., p.CXCVII.

obra; en algunos comentarios de los estudiosos de corte decimonónico se detecta el enfoque ideológicamente activo, lejos de la pretendida objetividad científica. Ya antes he citado las opiniones de don Marcelino. He aquí la posición de A. A. de la V. (edición parisina de 1900):

El anatema de libro de prostitución que pesa sobre él, lo escabroso y sucio de muchos de sus pasajes, ha hecho que nuestra pluma los pase en silencio, temerosos de lo que era en nosotros deber de comentarista pueda ser considerado como regodeo de un gusto malsano. Hemos temido se haga de nosotros el epigramático comentario que se hacía de los exégetas de las ediciones 'ad usum delphini' (33).

En ese tipo de consideraciones llama la atención la toma de conciencia personal que se manifiesta en el uso discursivo de la primera persona, lo cual puede interpretarse como la conciencia de sí mismo en tanto que una voz ideológica en el gran diálogo abierto en torno a La Lozana. Estas tendencias se suavizan considerablemente en la crítica actual, lo cual se refleja, en parte, en el manejo del discurso impersonal; por otra parte, éste hace parecer lo enunciado como una verdad no relacionada con la ideología alguna, sino universal. Las valoraciones ideológicas se filtran sin embargo en la selección de vocables para caracterizar el lenguaje del Retrato. Así, Javier Farías menciona el "vocabulario de acarreo" usado por Delicado; M. Criado de Val trabaja con el "habla del burdel" que recopiló éste en su obra con una "atención de filólogo increíble en su época" (34); se

33) Apud B. Damiani, "La Lozana andaluza: bibliografía crítica", pp. 122-123.

34) Criado de Val, op. cit., p. 432.

interesa por El Retrato en relación con la corriente celestinesca y la entonces pendiente edición de La Celestina.

En 1962 aparece el artículo de Segundo Serrano Poncela "Aldonza la andaluza lozana en Roma" (35), que, en un análisis esclarecedor y bien argumentado, muestra casi por primera vez en la crítica lozanesca el aspecto más importante inherente a la obra: su carácter alegre y festivo, "no serio". El autor destaca que se trata de "un libro escrito con alegría" y, en un discurso irónicamente polemizante, coloca de entrada el Retrato en el diálogo literario que ya dura siglos:

La literatura española cuenta con pocos libros alegres y cuando se menciona alguno los virtuosos y graves varones que integran el estamento crítico fruncen el ceño (36).

A pesar de que el autor no desarrolla demasiado esta polémica, considero importante la toma de conciencia.

El verdadero auge revalorativo del Retrato de la Lozana andaluza se inicia desde la aparición de la edición de B. M. Damiani realizada para Clásicos Castalia, que resultó ser un libro accesible, manejable, y que proporciona notas explicativas al texto — si bien insuficientes, siempre muy bienvenidas frente al casi total mutismo en ese aspecto de las ediciones anteriores —, un glosario y una bibliografía mínima. De hecho, con la aparición de los estudios de Damiani llega la oleada crítica que encuentra la clave principal de la obra de Delicado, no sólo en la repre-

35) CuA, 1962 (3), pp. 117-132.

36) Ibid., p. 117.

sentación realista de Roma en la víspera del Saco, sino también en el mensaje moral, el cual justifica en el mismo Delicado su afán "documentalista" de indagar los usos y costumbres del bajo mundo, y en los investigadores, su interés por una materia tan escabrosa. Bajo este ángulo didácticomoralizante nace la reivindicación de la obra, a la que la crítica decimonónica abanderada por Menéndez Pelayo restaba todo valor estético. Por otra parte, creo que Croce, Farinelli, Graf, Menéndez Pelayo y otros, a pesar de sus juicios a menudo demasiado puritanos, excesivamente marcados por los valores y preferencias de la institución literaria de su época, tuvieron el acierto de no haberse dejado engañar por el ropaje moralizante que quiso darle Delicado en algún momento de su elaboración. Sin embargo, con justificación o sin ella, el esfuerzo crítico y de investigación ha rendido buenos frutos (37), tanto en la profundización en muchos aspectos de la obra como en el impulso que dio a otros investigadores. Volveré a las tendencias generales de la crítica después de reseñar algunas de las aportaciones críticas más recientes.

37) La aportación de Damiani, aparte de dos ediciones del Retrato: la primera, que de hecho puso en circulación la obra, debido a los méritos de la edición y a su accesibilidad y difusión, -y la segunda, realizada en colaboración con G. Allegra (cf. la nota 28 de la Introducción), que es hasta la fecha la única edición crítica -, consiste en dos bibliografías críticas (1969 y 1979), en artículos acerca de otras obras de Delicado (como "Some observations on Delicado's El modo de adoperare el legno de India occidentale", 1969), acerca de la correlación existente entre la obra de Delicado y la de Aretino ("Delicado and Aretino: aspects of literary profile", 1970), contribuciones a varios aspectos históricos del Retrato ("Un aspecto histórico de La Lozana andaluza", 1972), varios artículos sobre la interpretación del sentido y de la "técnica" empleada por el escritor (1968 y 1980), una monogra

José A. Hernández Ortiz, en su libro La génesis artística de "La Lozana andaluza" (38), basado en su tesis doctoral, reconstruye de una manera sistemática el contexto sociocultural y literario en que surgió la obra y hace un análisis magistral del personaje principal y del argumento. Señala la relación entre La Lozana y algunas obras españolas y europeas de los siglos XV y XVI. Entre sus aportaciones más importantes está el haber señalado el influjo del Asno de oro de Apuleyo, en la traducción de Diego López de Cortegana, sobre Delicado, y las correspondencias entre el Elogio de la locura de Erasmo y el Retrato. El libro re

fía sobre la vida y obra de Delicado (cf. la nota 59 de la Introducción). En cuanto a las ediciones llevadas a cabo por Damiani y Damiani - Allegra, ambas representan un enorme avance en comparación con cualquiera edición moderna anterior: están basadas en la edición princeps, la mayoría de las lecturas erróneas anteriores están corregidas, la edición crítica conserva la ortografía del original (con algunas modernizaciones), en las dos existe un considerable aparato de notas razonablemente montado, estudios introductorios, etc. Incluso actualmente la lectura de La Lozana andaluza representa toda una empresa para un lector no especializado, debido a las dificultades lingüísticas (la lengua en que escribe Delicado es la variante andaluza del español usada en el límite entre los siglos XV y XVI y por tanto levemente arcaizante, con muchos italianismos, además de que algunos pasajes aparecen en catalán, italiano o latín), a la gran abundancia de pasajes de interpretación oscura por falta de contexto histórico, etc. En gran medida, los editores resuelven estos problemas. Con todo esto, en la obra todavía hay muchos fragmentos no interpretados, lo cual debe atribuirse a las características de la obra, a su orientación hacia la realidad cotidiana de la época, y al mismo estado de los estudios textuales de la obra en el momento en que Damiani empieza a trabajar en ella. La edición crítica de Damiani-Allegra contiene notas históricas que comprueban ese afán verídico y cuasi documental del Retrato: los editores encontraron numerosas referencias históricas en archivos, los datos de censos y otros documentos del primer cuarto del XVI que confirman el verismo fundamental buscado por Delicado.

38) Ed. Ricardo Aguilera, Madrid, [1974]; en adelante, La génesis.

presenta una de las interpretaciones más valiosas de la obra de Delicado realizadas hasta el presente. Sus puntos de vista se discutirán a lo largo de mi trabajo.

G. Allegra en sus estudios aclaró algunos enigmas históricos que la obra encierra: por ejemplo, se puede dar por resuelta la cuestión de uno de los destinatarios del Retrato (39). Su otra contribución importante consiste en la reinterpretación del grabado del frontis de la edición princeps y en la propuesta de considerar La Lozana como obra emparentada con la tradición europea del libro popular (40).

M. Paglialunga de Tuma (41) dedica su estudio a la relación entre la obra de Delicado y su contexto ideológico. Su trabajo es uno de los más interesantes en la bibliografía crítica de La Lozana. El enfoque sociológico, la aguda interpretación de algunos tópicos de la obra, etc., se opacan algo por el poco rigor de algunos postulados teóricos y por un conocimiento no muy seguro de la obra y de la biografía del autor. Destaca el paralelo de Delicado con Rabelais, que redondea su trabajo.

Proliferan también los trabajos dedicados a los aspectos técnicos de la narración en La Lozana, por ejemplo, a la relación

39) Cf. "Breve nota del 'Ilustre Señor' de La Lozana andaluza", BRAE, 53(1973), 391-397 y "Sobre una hipótesis en la biografía de F. Delicado", BRAE, 56 (1976), 523-535.

40) "Introduzione alla Lozana andaluza di Francisco Delicado", p.409 (cf. p. 163 del presente estudio)

41) "Erotismo y parodia sexual en La Lozana andaluza", en: La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo XIII a XVII), ed, Dinko Cvitanovic, Universidad Nacional, Bahía Blanca, 1973, 118-153.

entre el autor-narrador y autor-personaje (42). Algunos de los temas de la obra se retoman en ciertos estudios desde el punto de vista histórico-sociológico: por ejemplo, el probable judaísmo de Delicado y la representación de los conversos en el Retrato (43). El deseo de profundizar en los aspectos del contexto literario que impulsó la obra de Delicado sostiene otra línea en la crítica (44).

A F. Ugolini le debemos varias aportaciones valiosas, tanto a la biografía de Delicado como a varios problemas de su obra y de su actividad editorial. Su contribución puede resumirse en los siguientes puntos: 1) nuevos datos sobre la vida de Delicado basado en el Specchio vulgare; 2) el hallazgo de la fuente de la misteriosa Carta de excomunión que forma parte de los anexos de obra; 3) la corrección de la fecha de publicación de La Lozana en relación con sus ediciones de los libros españoles hechos en Venecia; 4) una serie de sugerencias para la interpretación del texto de La Lozana. Ya mencioné su hipótesis acerca del destino

42) Por ejemplo, J. M. Díez Borque, "Francisco Delicado, autor y personaje de La Lozana andaluza", Prohemio, 3(1972), 455-466; y Siegfried Jüttner, "Der dramatisierte Erzähler und sein Leser: Hermeneutische Analyse der Lozana andaluza von Francisco Delicado", en Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter, Fritz Schalk zum 70. Geburtstag, ed. Horst Baader y Erich Loos, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1973, 175-208.

43) Ruth Pike, "The conversos in La Lozana andaluza", MLN, 84(1969), 304-308; y F. Márquez Villanueva, "El mundo converso de La Lozana andaluza", AH, 56(1973), núm 171/3.

44) J.M. Domínguez, "La teoría literaria en la época de Francisco Delicado, c.1474 -c. 1536", Explicación de Textos Literarios (Sacramento, Cal.), 1977, núm 1, 93-96.

de Delicado después de 1534 y su solución (45).

Desde la aparición de los estudios de Damiani, la crítica sobre la obra de Delicado, en una u otra forma, en mayor o menor medida, surge bajo el signo del mensaje moral de La Lozana andaluza. La tendencia se inaugura por uno de los primeros trabajos del investigador italiano: "La Lozana andaluza: tradición literaria y sentido moral" (46). La crítica anterior por supuesto no pudo pasar por alto la existencia del aspecto moralizante que se manifiesta en varios niveles del texto: en los pasajes intercalados, en ciertos parlamentos del personaje de Auctor, en el Epílogo de la obra, en la Digresión, etc. - todos los procedimientos y pasajes que pueden relacionarse, por cierto, con las marcas del proceso de la enunciación -. Pero por lo general no se daba demasiada importancia a esos elementos en la interpretación de La Lozana. En cambio, Damiani insiste, una y otra vez, en la supuesta incompreensión de la obra por parte de la crítica en cuanto al valor didáctico y de crítica social:

...no fueron los inquisidores los únicos en no darse cuenta de la presencia de un fondo moral en La Lozana; la misma falta de entendimiento, los mismos ataques a la obra continúan hasta fines del siglo XIX (47).

Damiani analiza la obra

para demostrar que no es un mero documento social, una

45) Cf.p.61, nota 7.

46) Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas (1968), México 1970, 241-249.

47) "La Lozana andaluza: bibliografía crítica", p.125. Damiani menciona a los inquisidores - sin culpa, en realidad, en el olvido de La Lozana, como ya sabemos -, en relación con una cita de Gómez de la Serna, quien en su edición de la obra atribuye el olvido a aquellos "fanáticos, desgraciados y criminales" (ibid.).

obra escandalosa, irregular y caótica, que produce confusión, como nos dejarían pensar algunos críticos, sino más bien un retrato literario cuidadosamente delineado en el cual los elementos orgánicos crean, entre sí, una unidad contextual y una coherencia formal que elucida la intención artística y moral del autor (DA, 6-7).

Al comentar varias veces (en la introducción a la edición crítica, en "Bibliografía crítica II", en Francisco Delicado, etc.) el mamotreto XIV, en el que se representa el acto sexual entre Rampín y Lozana, Damiani invariablemente insiste en la "lección moral" que debe dejar dicha escena:

tanto la escena entre Rampín y la Lozana como las demás descripciones de la vida alegre y libertina romana están dibujadas con finalidad didáctica (48);

según él, la intención de Delicado fue la de

reproducir lo que veía ocurrir en su tiempo, "con menos culpa que Juvenal" (DA, 31).

Hemos de creer que al describir la escena mencionada, Delicado invita al lector a "reír de la locura humana". En general, Damiani deduce que en el Retrato todos los elementos estructurales y temáticos "sirven de vehículo para la exposición de la lección moral" (DA, 63).

Otros investigadores, aunque insistan menos en ese aspecto, en muchas ocasiones asumen la interpretación de Damiani como implícita. Eso pasa, por ejemplo, con L. Ferrana de Orduna, (49), quien, basándose en la supuesta unidad moralizante de la obra, llega a sostener que todo el Retrato hubiese sido escrito en 1527,

48) Damiani, "La Lozana andaluza: bibliografía crítica II", p.125.

49) "Algunas observaciones sobre La Lozana andaluza", Archivum (Oviedo), XXIII (1973); 105-115.

después del Saco de Roma, en contra de lo que Delicado afirma en el incipit de la primera parte y al final del último mamotreto. Así, se anula la hipótesis (que se plantea, p.e., en Menéndez Pelayo, Ortiz y muchísimos otros autores) de que la obra hubiese sido retocada en 1528, una vez escrita en 1524: las "profecías" del Saco, intercaladas en el texto de 1524, aparecen así como un consciente artificio para reforzar el sentido moral de la obra.

El artículo de L. Ferrara de Orduna lleva demasiado lejos las consecuencias de una propuesta unitaria.

En cierta relación de dependencia con respecto a la interpretación unitaria se encuentra el enfoque de J.A. Hernández Ortiz, quien, a pesar de sostener claramente la hipótesis del retoque posterior, no saca deducción correspondiente del hecho, encontrando asimismo un mensaje único y serio, desde la perspectiva de la segunda elaboración de la obra.

Aparentemente, G. Allegra asume también la interpretación moralista.

Por supuesto, hay un mensaje moral en la obra; es más, se encuentra un poco en la superficie textual y es fácil de detectar. Pero es igualmente cierto que tal mensaje se halla en una grave contradicción con otros elementos: en el texto de Delicado no hay unidad de sentido, y demasiados aspectos no pueden interpretarse como moralizantes. A mi modo de ver, los que insisten en el valor de la "enseñanza moral" que supuestamente deriva del "sentido global" de la obra, actualizan un retroceso hacia valores literarios y ético-morales decimonónicos; esto, además, en cierta

medida bloquea la búsqueda de otro sentido y otros valores en una obra muy rica. Habría que reflexionar acerca de la influencia de la ideología del crítico, que, al proyectarse hacia el objeto estudiado, llega a limitar la comprensión tanto de su sentido como de los mecanismos que lo produjeron.

Considero que, La Lozana andaluza es una obra asbolutamente ambigua e imposible de interpretar desde un punto de vista único. Por una parte, es un texto indudablemente "obsceno" y "escabroso"; pongo las comillas como constancia de la limitación ideológica implícita en tal característica (trataré de corregir este punto de mira más adelante, al analizar la relación del Retrato con la cultura popular). Por otra parte, es imposible dejar de ver la intención moralizante que a Delicado le urge darle a su texto. Por lo tanto, el comprender La Lozana en toda su complejidad implicaría, en una gran medida, interpretar el origen y las consecuencias para el sentido de la obra, de esa duplicidad de propósito y la ambigüedad resultante.

A pesar de la mencionada limitación de la crítica actual sobre el Retrato, es indudable que los numerosos análisis y enfoques que ella propone han apuntado hacia muchos problemas de la obra que antes apenas se entreveían. El texto de Delicado empieza a mostrar no sólo su complejidad interna, sino también una relación compleja y en veces contradictoria con el entorno social y literario de su época y con los miembros de la serie literaria que lo anteceden, pasan por encima de él, y lo rechazan; y casi todos siguen después un rumbo diferente. No obstante, a pesar de esa

actitud, La Lozana quizá no pasó totalmente desapercibida: es probable que hubiese habido una interferencia con Cervantes y López de Ubeda (50). En todo caso, el rechazo y el silencio son también parte del diálogo. También es dialógica la relación que establece el Retrato con sus críticos posteriores. Quiero remarcar esta breve reseña destacando un insignificante pero curioso detalle: si en el siglo XIX la institución crítica niega el valor de la obra de Delicado (actitud que perdura, según hemos visto, hasta los mediados del nuestro), ahora muchos hablan de la indiscutible genialidad de aquel andaluz "locuaz", "desatinado" y "libertino". Por mi parte, creo que Delicado, sin ser un Cervantes, fue una figura extraordinaria, pero que no puede ser aceptado dentro de la institución crítico-literaria a base de un rescate púdicamente moralista. Las cualidades censuradas alguna vez por la institución no han de ser encubiertas, ni pasadas por alto, ni justificadas por realismo o moralismo, sino que debe comprenderse el sentido y la razón de ser del desafío.

50) La manera en que Cervantes maneja el episodio del vizcaíno en el Quijote de 1605 (cap.IX), o cómo hace a don Quijote enterarse de la publicación de sus propias aventuras en el de 1615 recuerdan la habilidad con que Delicado ubica a sí mismo (Auctor) entre sus personajes, o a Lozana dirigiéndose a las cortesanas posibles lectoras de su retrato (cf.el siguiente capítulo). El alférez Campuzano vive una regeneración en la cama del hospital de la Resurrección, al escuchar -¿en la realidad?, ¿en un delirio? - las confesiones de Berganza y las réplicas de Cipión. Francisco Delicado recuerda y describe a sus personajes enfermo del "mal francés", en una cama del hospital de Santiago de los Incurables. Quizás López de Ubeda inventara a su alegre y enigmática pícara después de haber leído un librito anónimo sobre una lozana andaluza (cf.Damiani, Francisco López de Ubeda, pp.135-149). En todo caso, ambos, Cervantes y López de Ubeda, en el caso de haberlo leído, no consideraron que fuese digno de mención. Fue imposible que se enteraran quién había sido el autor.

II. El libro por fuera y por dentro (composición y estructura del texto).

"No siempre una impronta tiene la misma forma que el cuerpo que la ha impreso, y no siempre resulta de la presión de un cuerpo. A veces re produce la impresión que un cuerpo ha dejado en nuestra mente, es impronta de una idea. La idea es signo de las cosas, y la imagen es signo de la idea, signo de un signo. Pero a partir de la imagen puedo reconstruir, si no el cuerpo al menos la idea que otros tenían de él"

Humberto Eco

La composición de un libro, esto es, su organización interna y la correlación que guardan entre sí sus componentes, revela de la manera más visible, exteriorizada la intervención del sujeto de la enunciación (del autor como voluntad creadora) en la elaboración de la obra. En el caso concreto de Delicado, hay fundamentos para suponer que él participó también en el proceso mismo de hechura del libro como objeto, en lo que hoy llamaríamos edición. Esta hipótesis se basa en las noticias de la actividad posterior de Delicado como corrector de imprenta de los libros españoles con varios libreros venecianos de su época (1). Como ya he dicho, el Amadís y el Primaleón salieron de sus manos no sólo "corregidos de las letras que malestauan", sino también acompañados de nuevos prólogos. En cuanto al Primaleón, Delicado cambió considerablemente el texto de la edición original (Toledo, 1528), justificándose de esta manera:

No es de maravillar si los leyentes ya no lo querían ver ni oír en ninguna manera a este libro, porque os juro cierto que en todo él no hallé renglón ni razón que concertada estuviesse, ni palabra que derechamente fuesse verdadera en romance castellano. Digos que eran las letras tan trastrocadas, que había el libro lo de dentro fuera, que pareció frisado.

Y la causa fue la siguiente:

Mas el defecto está en los impresores y en los mercaderes,

1) Sus impresores fueron Juan Antonio Nicolini de Sabio y Stephano de Sabio y su librero Juan Bautista Pedreçan o Pedrazana (cf. Pascual de Gayangos, Catálogo de los libros de caballerías, BAE, Madrid, 1857, p. LXVII).

que han desdorado la obra de la señora Agustobrica [así nombra Delicado a la autora del Primaleón] con el ansia de ganar (2).

Además, a las ediciones venecianas de La Celestina y del Primaleón Delicado les agregó un compendio de la pronunciación castellana: "Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española" (3), que fue plagiada por los seguidores que no le dieron crédito. La actividad editorial de Delicado actualmente se evalúa como excelente para su tiempo, y sus dotes de filólogo espontáneo, como excepcionales (4).

Por todo ello cabe suponer que el primer trabajo editorial de Francisco Delicado fuese su propia obra (5). El título original del libro, junto al grabado del frontis, puede interpretarse como una especie de anuncio publicitario que incluye un "gancho editorial" en el paralelo con la exitosa Celestina:

Retrato de la Loçana Andaluza en lengua española muy claríssima, compuesto en Roma, el cual retrato demuestra lo que en Roma passaua, y contiene munchas más cosas que la Celestina.

Publicada sin duda entre 1528 y 1530, en el período inmediatamente posterior al Saco de Roma, el gran escándalo político de la

2) Apud Gayangos, op.cit., pp.XXXIX-XL.

3) Cf. Amado Alonso, De la pronunciación medieval a la moderna en español, Gredos, 2a ed., Madrid, 1967, t.1, pp.112-113.

4) Cf. también Annamaria Gallina, "L'attività editoriale di due spagnuoli a Venezia nella prima metà de '500' (Francisco Delicado y Domingo de Gaztelu)", Studi Ispanici (Pisa), 1962, 69-91), y Ugolini 1975, pp.458-459 (nota 30).

5) Ugolini 1975, pp.458-464.

época, la obra, anunciada así, debía de tener un atractivo especial para el lector que se interrogara acerca de las causas y consecuencias de aquel desastre. También hay que apreciar cómo se aprovecha el prestigio político y literario del español (6), prestigio reflejado en la considerable difusión de libros españoles en Italia.

Quiero hacer resaltar este carácter "comercial" de la presentación del libro, en el que pudo haber participado Delicado directamente o a nivel de sugerencia, porque tiene importancia también para valorar el proceso mismo de la elaboración del texto, su enunciación.

La obra contiene las siguientes partes: I. Dedicatoria, dirigida convencionalmente a un personaje ilustre no nombrado ("Ilustre señor" o "vuestra señoría") (7); II. Argumento en el cual se contienen todas las particularidades que a de aver en la presente obra; III. Mamotretos o capítulos ("va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene"; DA, 77) organizados en tres partes: veintitrés en la primera, diecisiete en la segunda

6) Cf. Menéndez Pidal, op. cit., p. 66.
(cf. p. 79, nota 39)

7) G. Allegra¹ considera que el destinatario del Retrato (que aparece en la Dedicatoria y en el Epílogo) fue Filiberto de Châlons, príncipe de Orange, quien encabezó las tropas imperiales en el Sa-co de Roma a la muerte del Condestable de Borbón en el asedio de la urbe (Cf. "Breve nota al 'Ilustre Señor'..."). Los argumentos que esgrime Allegra, sin embargo, se avienen tan sólo a las características del destinatario del Epílogo (este último, evidentemente, es un militar). La Dedicatoria no proporciona de hecho dato alguno para suponer que su destinatario fuese un militar. Sólo si se admite que la Dedicatoria y el Epílogo se elaboraran en la misma fecha (lo cual no parece tan seguro) se podrá afirmar que se trata de una misma persona. Acepto la conclusión de Allegra para el Epílogo, y guardo mis reservas en cuanto al destinatario de la Dedicatoria.

y veintiséis en la tercera; IV. Apología, con prolijas explicaciones de la razón de ser de la obra y de las motivaciones que impulsaron al autor a escribirla; V. Explicación, una especie de explicit que da cuenta de las características de la edición, y que en parte corresponde a un índice ("No metí tabla, aunque estaba hecha, porque esto basta por tabla", DA, 426); VI. Epílogo, que de hecho da otra conclusión y otro sentido al contenido de los mamotretos, puesto que supone la presencia de Lozana en el Saco de Roma, mientras que en el mamotreto 66 se decía que la heroína estaba por partir de Roma a la isla de Lípári, abandonando su oficio de alcahueta, perfumera y cortesana ad hoc; el destinatario del Epílogo es un "señor Capitán del felicíssimo ejército imperial" (cf. la nota 7); VI. Carta de excomuni3n contra una cruel doncella de sanidad; VII. Epístola de la Lozana a todas las que determinavan venir a ver Canpo de Flor en Roma; VIII. Digressi3n que cuenta el autor en Venecia.

Puesto que los anexos se analizan en el capítulo III de este trabajo como manifestaciones del proceso de la enunciación de la obra, no les dedico más espacio aquí y prosigo con la descripción de la organización del texto.

Como ya he dicho, el Retrato apareció sin nombre de autor ni lugar o año de impresión, tampoco se menciona el editor (7a). La

7a) Ugolini señala la posibilidad de identificar al editor con el grupo que posteriormente colaboraría con Delicado: Juan Bautista Pederzano, Juan Antonio Nicolini de Sabio y Stefano Nicolini de Sabio.

fecha de publicación siempre se ha deducido de los datos de la Digresión, en que se declara:

Salimos de Roma a diez días de febrero por no sperar las crueldades vindicativas de naturales (DA,442).

Este diez de febrero sin duda es el de 1528, puesto que la fecha anterior señalada en la Epístola es el de seis de mayo de 1527; asi mismo en el Epílogo se menciona el doce de enero de 1528. Ugolini razonablemente observa que un libro como el Retrato, de volumen bastante extenso, difícilmente pudiera haberse "estampado" en 1528, dadas las técnicas de aquella época; en febrero de aquel año Delicado todavía estaba en Roma, y no es forzoso que se dirigiera inmediatamente a Venecia (8). 1528 es el año de su arribo a la ciudad adriática, donde él no conocía a nadie, según sus propias palabras:

...de los que con el felicíssimo ejército salimos, ombres paçíficos, no se halla salvo yo, en Venecia esperando la Paz..., que no hallé otro español en esta ínclita cibdá. Y esta neçessidad me compelió a dar este rretrato a un estampador por rremediar mi no tener ni poder...(DA, 442).

En el frontispicio de la edición princeps se encuentra un interesante grabado que representa una góndola, que no sin gracia lleva la inscripción "cavallo venetiano", y transporta a los siguientes personajes: Lozana, identificable por la correspondiente leyenda, por su característico semblante sin nariz y con una estrella en la frente, y por su oficio de "adobar" cortesanas,

8) Basándose en la diferencia entre el calendario "véneto" y el estilo común utilizado en el resto de Europa, Ugolini fija la publicación del Retrato hacia el 10 de febrero de 1530, alargando así el proceso de la edición del libro (cf. Ugolini 1975, 458-459).

pues está presentada arreglando a una de éstas; otras siete están esperando su turno. Entre las cortesanas, dos llevan nombres de personajes del Retrato: Divitia y Celidonia. Rampín, amigo y criado de Lozana, va remando. En medio de la góndola se halla una doble figura a la manera cómo se dibujan en las cartas de la baraja: medio torso cabeza arriba, medio torso cabeza abajo. La figura de arriba aparentemente lleva vestimenta de dux veneciano y sostiene en las manos una bandera con el león de San Marcos y la letra M (posiblemente, de "Marcos"). La parte de abajo de la figura es una muerte coronada. En la proa y en la popa de la góndola están colocados los animales heráldicos: la loba romana lleva un banderín con la consigna: "A Venetia". El león veneciano, sostiene uno que reza: "De Roma". Bajo el remo de Rampín, unas letras poco legibles parecen conformar la palabra IUBILANT.

Se ha relacionado el grabado del frontis de La Lozana con la tradición las stultiferae naviculae, que se remonta al famoso poema del siglo XV Das Narrenschiff de Sebastian Brant (9); su iconografía es conocida tanto por los libros de los siglos XV, XVI y XVII como por las obras pictóricas y grabados (del Bosco, Durero, Holbein el Viejo, por ejemplo). Desde el Prólogo de Vilanova se relaciona también el grabado de La Lozana con aquel que aparecería en la primera edición de La pícaro Justina de López de Úbeda, en 1605, que representa la Nave de la vida pícaro (10).

9) Cf. F. Ugolini, op. cit., pp. 473-476.

10) Vilanova, op.cit., p.LX, nota 37, sostiene: "Es casi seguro... que el autor de La pícaro Justina conocía el Retrato de la Lozana, único precedente de su taimada heroína, y cuya portada ostenta el primer modelo de La nave de la vida pícaro que aparece en la primera edición de la obra de López de Úbeda". Cf. también la p.71 del presente estudio.

En este último grabado aparecen, junto con la pícara Justina, La zarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y Celestina, las figuras alegóricas de la Ociosidad, el Tiempo y la Muerte. La nave va abanderada con el lema "El gusto me lleva" (11).

El grabado del frontis de La Lozana debe interpretarse, pues, en relación con la tradición iconográfica de las alegóricas naves de los locos y como un posible antecedente de una ramificación de la picaresca. Sin embargo, destaca en él un cierto binarismo oposicional (en la doble figura: poder/muerte; poder que salva, muerte que reina) y las inversiones lúdicas de la simbología heráldica, por lo demás no carentes de lógica: la loba manda "a Venetia" la góndola, el león la recibe "de Roma". Estos as

11) F. Ugolini interpreta la góndola lozanesca como una variante de la "nave de los locos" y establece las posibles fuentes del grabado de La Lozana (Navicula sive speculum fatuorum de Keisersberg o Stultiferae naviculae seu scaphae fatuarum mulierum de Badius Jodocus). G. Allegra niega el parentesco entre la góndola de Lozana y la Nave de la vida pícara, e insiste en la profunda originalidad de la primera, así como en la falta de continuidad que se da entre los símbolos que ostenta el frontis del libro de Delicado y las figuras alegóricas de la Nave de la vida pícara. La intuición de Ugolini parece ser la más aguda. A pesar de que el grabado en cuestión aparezca como un obvio descendiente de naves de los locos, hecho que proporciona una buena clave para la interpretación del Retrato, puesto que permite inscribirlo en la tradición de la locura emblemática - que incluye figuras representadas en las naves: bufones, religiosos, árboles de locura, elementos simbólicos que las acompañan, como jarros, cerezas, ciertos alimentos y colores que emblematisan la locura, como el verde; esta simbología entronca con la que aparece en el Elogio de la locura de Erasmo (cf. Fco. Márquez Villanueva, "La locura emblemática en la segunda parte del Quijote, Cervantes and the Renaissance, Juan de la Cuesta, Easton, Penn., 1980, pp. 87-112) -, a pesar de todo ello, pues, la simbología de la góndola de Lozana es de carácter literario y nos introduce en la perspectiva que sostiene el autor respecto a su creación: "L'autore porta con sé a Venezia da Roma la storia della Lozana con la sua coorte di settatrici e di Rampino. Il libro viene a porsi con i suoi protagonisti sotto la protezione della bandiera di san Marco, cioè della repubblica di Venezia (la cursiva es mia ; op. cit... 475).

pectos no tienen paralelo alguno en la tradición mencionada.

* * *

En cuanto a la organización interna del texto, el argumento y algunas características estructurales (12), el Retrato de la Lozana andaluza es un libro casi totalmente dialogado: sus personajes en muy pocas ocasiones se presentan mediante la intervención del narrador, que se encarga convencionalmente de la narración sólo en algunos de los cinco mamotretos iniciales. Las pocas caracterizaciones del personaje principal casi siempre se deben a otros personajes. No hay prácticamente descripciones; por eso, el pretendido valor iconográfico de la obra debería al menos discutirse (13).

12) Mi propósito aquí es de lo más simple: contar de qué trata La Lozana y mostrar cómo está hecha. El análisis estructural del texto como tal está fuera de mi interés. Sin embargo, encuentro que una serie de logros formales de la narratología son muy útiles para la finalidad que busco en este caso. Por eso, sin pretender describir la "estructura" de una manera exhaustiva, aprovecho una serie de conceptos teóricos de origen estructuralista para hacer resaltar las características del texto que me importa mostrar. Estoy consciente de que es un proceder algo utilitario, puesto que comparto pocos fundamentos teóricos de las corrientes estructuralistas. Tampoco me atengo a las terminologías específicas, sino más bien me apoyo en los conceptos que provienen de diversos autores (en cada caso el origen de los términos estará especificado).

13) B. Damiani, en la Introducción a la edición crítica del Retrato, habla de las "minuciosas descripciones iconográficas de la

La Lozana es historia o relato (dice Delicado: "historia o retrato")-transmitido a través del diálogo - sobre un personaje pretendidamente real: "Aldonza la andaluza lozana en Roma" (14). Pero no solamente son las aventuras en Roma lo que logra recrear el autor en aquellos interminables, continuos diálogos, sino también una biografía. Aldonza nace en Córdoba, queda huérfana de padre, viaja con su madre por toda España y aprende a tratar a la gente, puesto que

tinie (sic)(15) tanto intelecto que cassi escusava a su madre procurador para sus negocios (DA, 78).

El "intelecto" de Aldonza se manifiesta sobre todo en el saber "hordir y tramar". Parece que temprano pierde la virginidad:

saltando una pared sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía (DA, 78) (16).

Al morir su madre se va a vivir a Sevilla con una tía, "la qual le dezía: 'Hija, sed buena, que ventura no's faltará'" (17).

ciudad" (DA, 5). Las descripciones de la ciudad eterna, como tales, están ausentes de la obra (se describe en cambio Peña de Martos en el mamotreto XLVII); aparecen ciertos topónimos de Roma como evocaciones de cuanto supuestamente se ve. Acerca del valor icónico de los verbal, cf. el capítulo IV, El retrato. Hay en la obra una serie de "retratos morales" de varios personajes, en los cuales se muestran actitudes y conductas, se cuentan historias; en última instancia son "descripciones", pero merece la pena una reflexión acerca de en qué diversas maneras se puede "describir".

14) El título del artículo de S. Serrano Poncela (cf. p. 76, nota 35).

15) Así acentúan los editores Damiani y Allegra. Lo más probable es que Delicado acentuara tinie, puesto que en el texto se da la forma tiñen por tinien (mam. VII, DA, 101), en que la i del diptongo aparece absorbida por la n. Acerca del uso y acentuación de las formas verbales del imperfecto, ver: Menéndez Pidal, Manual de gramática histórica española, Espasa-Calpe, 13a ed., Madrid, 1968, pp. 305-308; Lapesa, pp. 272-273 y sobre todo Y. Malkiel, "Towards a reconsideration of the old Spanish imperfect in -ía, -ie", HR, 27(1959), 435-482.

16) Conviene recordar que es el Amor el que salta de la pared del Viejo en el famoso diálogo de Rodrigo Cota.

17) Cf. en el Lazarillo de Tormes: "Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he e con buen amo te he puesto: válete por ti" (Lazarillo, p.).

Apenas conoce a Diomedes el Raveñano, se escapa con él:

Diomedes. ...pues yo voy a Cáliz, suplico a vuestra merced se venga conmigo.

Lozana. Yo, señor, verné a la fin del mundo, mas dexé subir a mi tía arriba, y pues quiso mi ventura, seré sienpre vuestra más que mía (DA, 86-87).

Viaja con su amante por todo el Mediterráneo, tiene hijos con él; Diomedes "de todo quanto tenía la hazía partícipe" (DA, 88). Pasan por Levante, "y por todas las partidas que él tenía sus tratos, e fue d'el muy bien tratada, y de sus servidores y siervas muy bien servida y acatada" (DA, 90). Diomedes decide casarse con ella, la lleva a Marsella con la intención de hablar sobre este propósito con su padre, pero el padre interviene antes de que se le plantee el matrimonio: encarcela a Diomedes y manda echar al mar a su amante, que para entonces ya se llamaba Lozana. El barquero a quien se encomienda esta tarea le tiene lástima a Lozana: "visto que hera muger, la echó en tierra" (DA, 92).

Lozana se da de cabezadas contra una piedra, "que fue causa que le viniese a la frente una estrella" (DA, 92). Una nave con destino a Liorna la recoge, y de allí Lozana se va a Roma. En este tramo de su historia se da una curiosa laguna: por lo que después se pone en claro, Lozana llega a Roma ya sin nariz (o una parte de ella), y sin embargo no se menciona el lamenteble accidente en que la perdió. La interpretación de los sucesos de su vida debe tomar en cuenta esta importante ambigüedad.

La prehistoria de Lozana está comprendida en los cinco mamotretos iniciales, entre los sesenta y seis que componen la obra. El objetivo principal del Retrato es mostrar a la protagonista tal

y como se desenvuelve en Roma, por eso el comienzo informativo es tan sólo un prelude a la representación dialogada de un carácter. En la primera parte de los mamotretos se muestra cómo la protagonista empieza a conocer Roma y sus costumbres, cómo busca y halla un modo de sobrevivir; cómo con la ayuda de Rampín, un muchacho que será su criado y amante, encuentra casa, comienza a comerciar con el único capital que tiene y que le dio la naturaleza: su cuerpo. Paralelamente, ayuda como curandera y perfumera en casas de cortesanas. En la segunda parte vemos a Lozana ya establecida y conocida en Roma; ella desempeña el oficio de intermediaria entre cortesanas y sus clientes (casi como Celestina, pero no del todo: Lozana es profesional en el medio de las cortesanas y nunca se permite ayudar a seducir doncellas); a la vez, es partera, confecciona y aplica afeites, etc. En la tercera parte hay un cambio: a pesar de que continúa con todos sus oficios, ahora prefiere recibir a sus clientas en casa: "Yo no quiero andar tras el rabo de putas" (DA, 299). Al final de la historia, decide retirarse con su "pretérito criado" Rampín a la "ínsula" de Lípari a "vivir con sus pares", porque ya está "harta de meter barboquexos a putas y poner xáquimas de su casa" (DA, 419). Puesto que la heroína tiene el firme propósito de "yr a pa¹raíso", el lector la deja en lo siguiente:

Haré como haze la Paz, que huye a las yslas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da... Estarme he rreposada, y veré mundo nuevo, y no esperar que él me dexe a mí, sino yo a él (DA, 419).

El período descrito en el Retrato abarca desde 1513 (inicio

del papado de León X) hasta 1524 (año en que Delicado sanó de las "bubas pestíferas" /18/). Hay cierta alusión a la transformación que sufre la protagonista por la edad que avanza; así, sus años jóvenes se sitúan en la época de Diomedes:

Yo he andado en mi juventud en Levante (DA, 322).

En la tercera parte, por contraste con Divicia, una anciana prostituta, Lozana no es aún vieja. Las edades de la mujer tienen una presencia temática a lo largo de todos los mamotretos (19), sin referencia directa a la transformación de la protagonista.

Así como no hay un avance estructurado a través de las edades de la mujer, no hay un desarrollo caracterológico sostenido, aunque exista una declarada intención de hacer biografía. La crítica ha señalado que no hay en la obra un devenir, un desarrollo interno de la protagonista: Lozana no cambia sustancialmente desde su temprana juventud hasta el momento en que la dejamos presta para partir a la isla de Lípári; es siempre igual a sí misma:

ella fue en Granada mirada y tenida por solicitadora perfecta e pronosticada futura. ...el hordir y tramar ...le quedaron tanto en la cabeça que no se le an podido olvidar (DA, 78).

La heroína confiesa:

...desde chiquita me comía lo mío, y en ver ombre se me desperzava, y me quisiera yr con alguno, sino que no me lo dava la hedad; ...yo ni sé labrar ni coser, y el filar se me a olvidado (DA, 100).

Este último pasaje se refiere a los inicios de su vida en Roma.

18) El privilegio papal del El modo de adoperare..., del que consta la recuperación de Delicado, es de 1525; en 1524 éste se encuentra en el Archihospital de Santiago para los incurables.

19) Cf. M. Paglialunga, art. citado, passim.

Al final de la historia, encontramos:

Cierto es que si yo no tuviese vergüenza, que cuantos ombres passan querría que me besasen, y si no fuese el temor, cada uno entraría y pediría lo vedado...(DA, 405).

Claro, debido a determinados accidentes de fortuna cambian sus actitudes ante la gente —tiene oportunidad de aprender, se vuelve más maliciosa—, pero nunca ante la vida; su lema es "ser siempre libre y no sujeta a ninguno" (DA, 93), lo cual busca y obtiene empleando los medios a su alcance; sin embargo, vive conforme a sus propias reglas internas: no incurre en ningún delito, no hace daño a nadie, y tiene una especie de código personal de honor:

Yo, señor, quiero bien a los buenos y cavalleros que me ayudan a pasar mi vida sin dezir ni hazer mal a nadie (DA, 283).

Yo puedo yr con mi cara descubierta por todo, que no hize jamás vileza, ni alcagüetería ni mensaje a persona vil. A cavalleros y a putas de rreputación, con mi honrra procuré de interponer palabras, y amansar iras, y rreconçiliar las partes, quitar martelos viejos, haziendo de mi persona albardán por comer pan (DA, 291).

Su concepto de honestidad es muy explícito; ella dice:

querría saber el modo y manera que tienen en esta tierra para saber escoger lo mejor, y bívar más honesto que pudiese con lo mío (DA, 186) (20).

En la obra se va consituyendo un personaje, con la intención de "pintarlo del natural", y no según el principio diacrónico, mediante cortes sucesivos de su biografía que muestren su evolución sino sincrónicamente, mostrando desde una misma perspectiva ac-

(20) "Lo mío" es eufemismo por "sexo".

tual todas las facetas de la heroína que se pueden abarcar (24). A través del continuo diálogo que sostiene Lozana con toda la masa de personajes que desfilan frente a ella, se nos presenta el "cómo es" de la cordobesa, y la pregunta "qué sucede" pasa a segundo término. El afán por registrar el pintoresquismo del personaje en todas sus expresiones y accidentes desemboca en repeticiones, prolijidades y redundancias: así, muchas veces se expone la manera como consigue Lozana los beneficios de cualquier persona que en alguna forma busque sus servicios:

Lozana. ...Más vale esse beso que la medalla que traés en la gorra.

Maçero. ¡Por mi vida, señora! ¿Supo's bien?

Lozana. Señor es beso de cavallero, y no podía ser sino sabroso.

Maçero. Pues, señora, servíos de la medalla y de la gorra, por mi amor (DA, 182).

La consigna de Lozana es "Hinchiremos la casa a tuerto y a derecho" (DA, 183), que coincide, por cierto, con la de Celestina: "a tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo" (Aucto pri-mero), y por eso vuelve a funcionar el simple mecanismo de extorsión:

Germán. ...Por vida del enbaxador, mi señor, que no passa réys de aquí si no entráys.

Lozana. No me lo mande vuestra merçed, que voy a pagar un par de chapines allí, a Batista chapinero.

Germán. Pues entrá, que buen rremedio ay.
- Ven acá, llama tú a quel chapinero.

Surto. Señor, sí (DA, 223).

24) A ese respecto, L. Astey me sugirió que la "técnica" del Re-trato recuerda la del cubismo analítico de nuestro siglo en la pintura. Cf. adelante el capítulo IV, El retrato.

O esta otra extorsión, perpetrada con la participación de Rampín en contra del Autor personaje:

Loçana. ...Asentaos, y haremos colación con esto que ha traído mi criado, y después hablaremos.

- Va por vino. ¿Que dizes? ¡O buen grado aya tu agüelo! ¿Y de dos julios no tienes quatrín? ¡Pues busca, que yo no tengo sino dos quatrinos!

Autor. Dexa estar: toma cambia, y trae lo que as de traer.

Loçana. ¡Por mi vida, no le deys nada, qu'él buscará!
D'esa manera no le faltará a él qué jugar.

Dentro de poco regresa Rampín.

Loçana. Dame a beber, y da el rresto del ducado a su dueño.

Rampín. ¿Qué rresto? Veyslo aý, todo es guarnacha y malvasía de Candía, que cuesta dos julios el bocal, ¿y queréys rresto?

Loçana. ¡Mirá el borracho! ¿Y por fuerça avéys vos de traer guarnacha? ¡Traxérades corço o griego, y no espendiera tanto!

Autor. Anda, ermano, que bien hezistes traer sienpre lo mejor (DA, 304-306).

Este procedimiento se repite muchas veces con diversos personajes, y viene a reiterar el mismo modo de Lozana de ganarse la vida.

Así, pues, más interesa al autor mostrar los "actos y meneos y palabras" (DA, 74) de su personaje, de este modo se da un lugar mucho menor al peso y sucesión de los acontecimientos, sin que por eso la historia deje de contarse (22).

22) Claro, los "actos y meneos y palabras" de Lozana son siempre pequeñas acciones detalladas, resumibles en acciones mayores, de otro orden, mediante las cuales se logra a describir un carácter. Es una especie de "catálisis" (expansión del discurso del narrador que al mismo tiempo da cuenta pormenorizadamente de las acciones menores) descrita en las "narratologías" estructuralistas (cf. Barthes, "Análisis estructural del relato literario", Comunicaciones 8). Sin embargo, el carácter aparentemente no premeditado de esta estrategia narrativa en Delicado, que se hace ver en las redundancias, contrasta con la sutil combinación autor-narrador-personaje, presente en toda la obra y reveladora de una actitud consciente hacia la elaboración de la ficción.

Hay muchas otras redundancias y reiteraciones que incluso pueden parecer olvidos o faltas de oficio del narrador.

El carácter del personaje principal no lo vamos conociendo poco a poco, sino que se nos dibuja en el mamotreto quinto de un golpe, desde la perspectiva del narrador: "Cómo se supo dar la manera para bivar, que fue menester que hussase audacia pro sapientia" (DA, 92). La semblanza de Lozana que aparece en este mamotreto coincide con otras que se dan desde el punto de vista de otros personajes o desde el interior de la protagonista (DA, 206-209; 299-303; cf. el capítulo IV de este trabajo, El retrato). Por cierto, estas semblanzas poseen un valor estructurante: cada una de ellas, desde una perspectiva distinta, pero sin diferir en el fondo, inauguran, de hecho, las tres partes de la obra (la del mamotreto quinto, aunque no se encuentra al inicio de la primera parte, abre la parte dialogada de la obra que muestra la vida de Lozana en Roma, exactamente igual a otras dos semblanzas). El avance del argumento no coincide con los cambios sustanciales del carácter central (lo cual es propio de muchas novelas biográficas o "de educación" de los siglos XVIII y XIX) o de los acontecimientos (como sucede en la novela bizantina, en la picaresca, etc.), sino con ciertas variaciones, no demasiado notorias, de la actitud y enfoque que adopta el personaje respecto a las posibilidades pragmáticas y sucesos cotidianos.

La estructura interna del Retrato es aparentemente caótica, puesto que no se parece a ninguna de las obras inmediatamente precedentes ni contemporáneas, aunque en ciertos aspectos trata

de seguir las pautas trazadas por otros. Trataré de explicar en qué consiste tal diferencia y qué significa. Para ello, me apoyaré en algunos de los conceptos de la narratología actual (narrador, tiempo y espacio narrativos) y en un análisis comparativo de La Lozana con algunos textos de los siglos XV y XVI que mantienen con la obra de Delicado una relación de cierto parentesco genérico.

He dicho que la forma fundamental de la expresión discursiva del Retrato de la Lozana andaluza es el diálogo. Tan es así que tradicionalmente se incluye la obra en la corriente celestinesca, que es, como nos consta después de las investigaciones de Ma. Rosa Lida (en La originalidad artística de "La Celestina"), de origen dramático. Efectivamente, tanto La Celestina como sus principales seguidoras (La segunda Celestina de Feliciano de Silva, las anónimas Comedia Thebayda y Comedia Seraphina y otras) usan las técnicas externas de la representación dramática en la organización textual y la transmisión del argumento, aunque en un principio estuviesen destinadas a la lectura dramatizada en voz alta por un solo lector ante un auditorio, como lo recomienda Alonso de Proaza para la lectura de La Celestina(23). Así, la

23) "Si amas y quieres a mucha atención
Leyendo a Calisto mover los oyentes,
Cumple que sepas hablar entre dientes,
A veces con gozo, esperanza y pasión,
A veces airado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
Pregunta y responde por boca de todos,
Llorando y riendo en tiempo y sazón"

(Ed. Dorothy Severin, Alianza Editorial (8a ed.), Madrid, 1981, pp. 238.)

unidad narrativa en La Celestina está presentada como aucto, es to es, acción, y en la Comedia Thebayda, como cena (escena). Por su parte, La Dorotea de Lope de Vega es una "acción en prosa". Asimismo, en todas estas obras se hace uso de la acotación explícita o integrada en los parlamentos de los personajes y los "apartes" (cf. Ma. Rosa Lida, op. cit., cap.), lo que permite el avance de la historia sin la intervención del narrador: cambios, mutaciones, modos, entradas y salidas están señalados en la acotación, en el "argumento", que en muchas ocasiones se da antes de cada acto, o están a cargo de los personajes. De este modo, las evaluaciones personales del sujeto de la enunciación quedan excluidas del desarrollo dramático y sólo aparecen (como, por ejemplo, en La Celestina) fuera del texto de la obra, a nivel de la enunciación, en los preliminares, epílogos, etcétera.

El Retrato de la Lozana andaluza externamente sigue algunos de los procedimientos formales de la corriente celestinesca. Utiliza el argumento general (24), divide el texto por unidades que

24) El uso del argumento como unidad de composición (estructura externa) de una obra, de ninguna manera puede considerarse privativo del género dramático; existe en el Corbacho, en el Siervo libre de amor y en muchísimas otras obras. En este caso concreto, la inclusión del argumento general y otros particulares antes de cada parte, revela más bien el deseo de seguir pautas narrativas más que dramáticas. Delicado, lector bastante informado sobre la literatura de su tiempo, pudo haber escogido como modelo entre varios autores del siglo XV y XVI. Entre ellos, una de las posibilidades más verosímiles es Diego López de Cortegana, autor de la versión castellana del Asno de oro de Apuleyo, el cual utiliza procedimientos de organización textual bastante parecidos a los de Delicado. Acerca de la influencia de la traducción de López de Cortegana en La Lozana andaluza, cf. José A. Hernández Ortíz, La génesis, pp. 46-48).

posiblemente podrían corresponder a escenas o actos; el modo na
rrativo fundamental es el diálogo.

Sin embargo, las diferencias son mucho mayores que las seme-
janzas. Para empezar, la misma concepción de la obra como "re-
trato" contrasta con la de "comedias" o "tragicomedias" y aun
con la de la "acción en prosa" lopesca (llamada así en parte por
que las comedias de su tiempo ya no eran como La Celestina; ver
sificadas y seguidoras de una preceptiva bastante rígida, obede-
cían a patrones formales demasiado determinados) (25). En el Re-
trato, las unidades narrativas por alguna razón no llevan el nom-
bre de "aucto" ni "escena" ni nada parecido, sino "mamotreto", y
"quiere dezir mamotreto libro que contien diversas rrazones o
copilaciones ayuntadas" (DA, 425). En el incipit de la primera
parte se señala: "como avía de ser partido en capítulos, va por
mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene" (DA, 77), o
sea, que la idea inicial había sido dividir el texto en unidades
narrativas (no dramáticas), o capítulos.

Ahora bien, la diferencia más importante es, desde luego, la

Sin embargo, prefiero replantear el problema de las influencias
desde un ángulo menos tradicional: Delicado no es influido, en
el caso de los argumentos, ni por López de Cortegana (quien los
usa profusamente; su traducción está publicada en el tomo IV de
los Orígenes de la novela de Menéndez Pelayo; BAE, Madrid, 1916),
ni por ningún otro autor, sino que retoma los procedimientos más
característicos de la narrativa de su época; cf. Introducción.

25) Por lo demás el término "acción en prosa" significaba a la
vez varias cosas para Lope y sus contemporáneos. Cf. la Introduc-
ción de Morby a su edición de La Dorotea, Castalia, Madrid, 1958,
11-15.

presencia del narrador (26). Es una presencia peculiar que no puede ser identificada con el narrador que solemos hallar en la narrativa común: cuento, novela, epopeya, etc., puesto que, en primer lugar, no es constante ni homogénea a lo largo de la historia como es normal en los géneros narrativos, sino que mezcla el procedimiento de la narración, en que actúa convencionalmente, con el dramático, del que está excluido como fuerza visible, aunque tenga en su poder los hilos que hacen funcionar el relato. En segundo lugar, el proceso mismo de la enunciación (escritura) del texto se objetiviza cuando en los diálogos interviene el personaje llamado Auctor (Autor en algunos mamotretos).

Cada uno de los sesenta y seis mamotretos va numerado (numeración corrida a través de toda la obra), y casi todos llevan una especie de subtítulo, a veces a modo de un breve argumento,

26) "El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso en el que el personaje dice 'yo'... El narrador es un personaje más, pero un personaje sui generis que se mueve en un plano distinto al de los demás protagonistas, y que puede permanecer implícito, al margen, como una fuerza externa que se aplica a estructurar el relato, o puede participar en alguna medida, mostrando o disfrazando su voz, o diferentes voces, dentro de su creación: el discurso narrativo... Al narrador toca planear el papel que él mismo debe cumplir dentro del relato. De él depende el grado en que debe aparecer en su propio discurso, la medida en que se hará presente, ofreciendo su propia visión panorámica de la historia, disimulando su propia existencia para reducirse a 'mostrar' al lector los hechos o limitándose a prestar su voz al autor, aunque en todos los casos imponiendo al lector su ficción y unos ciertos valores y criterios..." (Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario", pp. 108, 109, III). Hago mía esta interpretación de dicho elemento de la estructura del relato, con la necesaria adaptación a mi propio marco teórico: el ajuste a los niveles de la enunciación. Así, el narrador es la voz que lleva la narración a nivel del enunciado. En ciertos textos, podría coincidir con el sujeto del enunciado; pero el caso del Retrato es más complejo: cf. más adelante.

a veces como acotación. Como ya he dicho, es un procedimiento absolutamente convencional en la narrativa de la época. Sin embargo, en La Lozana estos subtítulos son aprovechados visiblemente para completar la función del narrador, reducida por la introducción del diálogo. He aquí algunos ejemplos:

Subtítulos con función de

acotación

Mamotreto II
Responde la tía y prosigue.

Mamotreto IV
Prossigue el autor.

Mamotreto III
Prosigue la Lozana, y pregunta a la tía.

argumento

Mamotreto XX
Las preguntas que hizo la Lozana aquella noche al ba ligero, y cómo la ynformó de lo que sabía.

Mamotreto XXXI
Cómo la Lozana soñó que su criado caía en el río, y otro día lo llevaron en prisión.

Mamotreto LXI
Cómo un médico, familiar de la señora Ynperia, estuvo con la Lozana hasta que salió de reposar la Ynperia.

Muchos títulos cumplen las veces de argumento y de acotación juntamente:

Mamotreto XXVIII

Cómo va por la calle y la llaman todos, y un portugués que dize:

Mamotreto XLV

Una respuesta que haze este Silvano, su conoçido de la Lozana.

Algunos subtítulos cumplen con la función informativa por excelencia; esto sucede en los casos en que dan una información que no aparece en los mamotretos:

Mamotreto XXIV. Cómo comenzó ha conversar con todos, y cómo el autor la conoció por yntercesión de un su compañero, que era criado de un enbaxador milanés, al qual ella sirvió la primera vez con una moça no virgen, sino apretada.

La información de que el amigo era criado del embajador milanés no está en el mamotreto, y el asunto de la moza aparece únicamente por la referencia del amigo; la situación de la moza sólo se menciona en el argumento. Pero con una mayor claridad se cumple esta función narrativa en los casos en que en el argumento aparecen las indicaciones acerca de la temporalidad de la historia en relación con la del discurso (27): los mamotretos XVII y XVIII.

Con esta abierta actitud organizadora, el narrador se declara, por principio, como la fuerza ordenadora de la historia (28). Más adelante se verá la importancia de los "argumentos" en la secuencia temporal del discurso.

El narrador se encarga también de señalar el espacio narrativo: el del discurso y el de la historia. De esta manera, en el caso de La Lozana andaluza se pone de manifiesto que la tarea de la organización espaciotemporal se realiza mediante la interven

27) Historia: los acontecimientos transmitidos por un relato en su secuencia cronológica y causal, independientemente de cómo aparecen enunciados en el discurso del narrador, en cuyo poder está romper el orden cronológico y aun el lógico. Cf. la nota 35 de la Introducción: la diégesis.

28) En un principio, el narrador es un concepto abstracto que no debe identificarse con el autor. En los mamotretos narrativos de La Lozana el narrador es impersonal y omnisciente. Sin embargo, el sujeto de la enunciación, al establecer la función de narrador (sujeto del enunciado), la asume como autor, lo cual se pone de relieve precisamente en las "acotaciones": "Prossigue el autor", etc.

ción del narrador, lo cual es propio de la narrativa, pero no del drama. Veamos de qué manera sucede esto.

El primer mamotreto es un breve resumen biográfico de Aldonza hasta su llegada a Sevilla, con su tía. Llamen la atención, por una parte, la notable malicia del narrador en el primer esbozo del personaje, "natural y compatriota de Séneca, y no menos en su inteligencia y resaber", a quien el oficio de tejer "no se le dio", pero sí el de "hordir y tramar" (DA, 78), su famoso y desventurado "salto de una pared" y su disposición de "ser buena" (DA, 79); por otra, la presencia de las marcas del proceso de la enunciación que señalan la distancia entre el momento de narrar y el del acontecer de la historia:

supo y vido muchas cibdades, villas y lugares d'España, que agora se le rrecuerdan de cassí el todo (DA, 78) (la cursiva es mía).

Si vemos el momento de narrar como integrado a la historia (ver infra), se trata de una prolepsis (29); pero también es una especie de puente entre lo enunciado (lo narrado) y la enunciación (el proceso de narrar) que aquí debe subrayar lo "actual" y lo "real" de lo que sucede en la obra.

El diálogo, incorporado a la narración en el primer mamotreto, "prosigue" en el segundo sin participación del narrador, que sólo interviene con la "acotación". Lo mismo sucede en el tercer mamotreto. Se trata de incorporación de "escenas" en el resumen narrativo, con las consecuencias conocidas para la organización del tiempoespacio: el tiempo "comprimido" en los varios años que

29) Cf. G. Genette, Figures III, pp. 77-121.

abarca el primer mamotreto, se "despliega" y se "detiene" en el segundo y el tercero. El tiempo vuelve a su máxima concentración en los mamotretos cuarto y quinto: en pocas páginas abarca años de vida y cruza grandes espacios que corresponden a la vida de Lozana. El narrador describe el carácter de su heroína y su vida concisamente, pero, de repente, "Siendo en Rodas su caro Diomedes, la preguntó" (DA, 89), y el tiempo otra vez se detiene y se alarga: el diálogo entre los amantes ocupa aproximadamente tantas líneas como la descripción de varios años de vida un poco antes: procedimientos de escena y resumen narrativos muy comunes. Continúa el viaje narrado, el narrador muestra su pleno dominio sobre la materia en las referencias al proceso de narración, lo que se manifiesta en el uso de las formas verbales convencionales (el plural de cortesía) y en las marcas que señalan su propio discurso:

Vengamos a que andando por estas tierras que arriba di-
ximos, ella señoreava y pensava que jamás le avía de fal-
tar lo que al presente tenía (DA,90; la cursiva es mía)
(30).

El narrador hace un amplio uso del copretérito, tiempo verbal que señala la temporalidad "iterativa-durativa" (31) del relato, que reaparece también en muchos argumentos (subtítulos) y en el

30) El procedimiento es característico de los libros de caballerías; cf. Frida Weber de Kurlat, "La estructura novelesca del Ama-
dis de Gaula", Revista de Literaturas Modernas, 5(1966), 29-54.

31) Término de E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, 6a ed., Stuttgart, 1975. "El relato iterativo-durativo tiene características muy especiales. Constituye una síntesis, pero no como la del resumen, el cual, respetando la sucesión de los hechos den la historia, los condensa. En el iterativo - lo llamaré así para simplificar - el tiempo no se recorre en un extremo al otro: se contempla en su conjunto, como una sola unidad de rasgos comunes, los cuales suelen agruparse en subconjuntos 'por medio de una especie de clasificación paradigmática de los acontecimientos que la componen' (Genette, Figures III, Paris, 1972, p.150). Es una síntesis a la cual llega el escritor a través de un proceso de abstrac-

"monólogo culinario" de Lozana del mamotreto segundo, como evoca ción de cierta dimensión pasada e irreal en tanto que recordada.

En una breve página el narrador despacha la catástrofe de Lozana; en pocas líneas, su paso de Liorna a Roma (que, como ya he dicho, comprende la elíptica pérdida de la nariz por el personaje). Tiempo resumido, concentrado, sucesos omitidos por la voluntad del que narra, el proceso de la narración de la historia, señalado claramente:

Y sobre todo se dava de cabeçadas, de modo que se le siguió una gran alxaqueca, que fue causa que le veniese a la frente una estrella, como abaxo diremos. Finalmente, su fortuna fue tal que vido venir una nao que venía a Liorna, y siendo en Liorna vendió su anillo, y con él fue hasta que entró en Roma (DA, 92; la cursiva es mía).

El mamotreto V da término a la secuencia narrada por el "autor" narrador", en la cual aparece por primera vez el estilo directo tal como es común en la narrativa, desde la perspectiva del narrador omnisciente, y así es cómo corresponde al lector imaginarlo y apreciarlo en adelante, cuando sus intervenciones casi se limitan a los subtítulos. En el quinto se diseña concisamente lo que en los mamotretos posteriores (los de la parte primera) se representará (un caso más de la reiteración a que ya he aludido). Otra vez, la salida al nivel de la enunciación, al señalar la presencia del lector (receptor o destinatario del relato):

Y avéys de notar que pasó a todas...en este oficio, y supo más que todas, y dióle mejor la manera, de tal modo que en nuestros tiempos podemos dezir que no ay quien huse el ofiçio mejor ni gane más que la señora Lozana, como abaxo diremos (DA, 95) (la cursiva es mía).

ción, de generalización. El iterativo está en cierto modo al margen del tiempo. Normalmente tiene límites diacrónicos y una extensión temporal dentro del relato, pero...la naturaleza intrínseca del iterativo es tan atemporal como la de la descripción, con la cual tiene mucho en común (cf. Margit Frenk, "Tiempo y narrador en el Lazarillo (episodio del ciego)", NFRH, XXIV (1975), pp. 199-200).

Hasta aquí, se puede decir que el Retrato se desenvuelve como la narrativa común, empleando muchos artificios discursivos propios de este género. En nada se parece en este aspecto ni a La Celestina, ni a La Thebayda, ni a otros ejemplos de la comedia humanística española. Pero más adelante, donde se retoma y se afianza el diálogo puro, tampoco hay compatibilidad estructural con las últimas. Todo el dramatismo de la obra (amores, viajes, cambios bruscos de fortuna, amenaza de muerte, hijos perdidos, etc.) recae, paradójicamente, en la parte narrativa del Retrato. La acción de los mamotretos es lenta, diluida, los cambios nunca son repentinos o inesperados, la intervención de los nuevos personajes en nada cambia el prospecto de vida de Lozana. Creo que sobra decir que la intriga dramática en las obras de la corriente celestinesca gira en torno a una pareja de enamorados, que es el sostén del argumento. En este sentido, se podría decir incluso que La Lozana carece de argumento. Por eso me parece superfluo explicitar en la obra las funciones narrativas de los personajes. El meollo de La Lozana no está tanto en qué hacen los personajes sino en la manera cómo lo hacen, cómo dicen hacerlo y cómo los perciben y comentan otros personajes, el narrador y el sujeto de la enunciación.

Las posteriores apariciones del narrador son ya de naturaleza muy distinta, porque, para una mayor ilusión de la actualidad, el narrador interviene casi exclusivamente en la acotación:

Cómo en Pozo Blanco, en casa de una camisera, la llamaron. Una sevillana, muger biuda, la llamó a su casa, viéndola pasar, y le demandó: — Señora mía, ¿soys española? ¿Qué buscáis? (DA, 95).

En el mamotreto XIV, "Cómo torna su tía y demanda dónde a de dormir Rampín, y lo que passaron la Loçana y su futuro criado en la cama", la intervención humorística del Autor en esa escenificación del acto amoroso sirve de comentario y marca el curso temporal de la noche:

Auctor. Quisiera saber escribir un par de rronquidos, a los quales despertó él, y queriéndola besar, despertó ella, y dixo:

- ¡Ay, señor!, ¿es de día? (DA, 145).

En este "quisiera saber escribir un par de rronquidos" se manifiesta la intención de crear una ilusión de la realidad completando el diálogo, que no puede abarcar en toda su plenitud la ambientación sin restarle autenticidad al intercambio discursivo, y además proyecta una luz humorística a lo que sucede. La nota espaciotemporal también está a cargo del narrador.

Auctor. Allí junto morava un herrero, el qual se levantó a media noche y no les dexava dormir. Y él se levantó a ver si era de día, y tornándose a la cama, la despertó, y dixo ella:

- ¿De dó venís?

Pero la completa uno de los personajes:

Rampín. Fui allí fuera, que estos vezinos hazen de la noche día. Están las Cabrillas sobre este Horno, que es la punta de la media noche, y no nos dexan dormir (DA,145).

Luego, después de algunos cambios de escena, el "Auctor prosigue":

Hera medio día quando vino la tía a despertarlos, y dize: Tía. ¡Sobrino, abrí...! (DA, 147).

En el mamotreto XVII, que contiene "Información que interpone el autor para que se entienda lo que adelante ha de seguir" (DA, 165), el Autor hace por primera vez su aparición como personaje intradiagético (32), que de alguna manera está participando en

32) Cf. la nota 35 de la Introducción.

la historia (lo invitan a la casa de Lozana a ser testigo de sus actividades) y al mismo tiempo asume el papel del escritor de esta misma historia, presentada ante los ojos del lector como escena:

Autor. El que siembra alguna virtud coje fama; quien dize la verdá cobra odio. Por esso notad: estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dexé este quader no sobre la tabla, y entró Rampín y dixo: "¿Qué testamento es este?" Púsolo a enxugar y dixo:

- Yo venía a que fuéssedes a casa... (DA, 165).

En este mamotreto se da el salto espaciotemporal del nivel de la historia al nivel del discurso (en el mamotreto anterior dejamos a Lozana en los inicios de su estadía en Roma, por 1513, mientras que el momento de la escritura está fechado en 1524). Se verifica, al nivel del discurso, el contacto con el destinatario ("Por esso notad..."). Además, el Autor (narrador) hace un salto temporal dentro de la historia, puesto que se desenvuelve como personaje al nivel de la diégesis, hablando con el personaje a quien está describiendo en este mismo momento. De esta manera, intenta incorporar el nivel del discurso al de la historia, haciéndolos coincidir en el plano espaciotemporal. Este artificio, a la vez ingenuo y complejo, se aclara gracias al subtítulo ("argumento") del siguiente mamotreto, el XVIII, cuando el Auctor devuelve la historia a su secuencia espaciotemporal:

Prossigue el auctor tornando al décimo sexto mamotreto. Que, viniendo de la judaica, dize Rampín (DA, 171).

Este procedimiento es aún más extraordinario si se toma en cuenta que entre el autor personaje y el sujeto de la enunciación no hay identificación lírica, como sucede, por ejemplo, en algunas obras del XV en que aparece el autor como narrador y personaje

a la vez: la Cárcel de amor, de Diego de San Pedro, o los textos de Rodríguez de la Cámara; en las obras mencionadas, el autor comparte ideológicamente todo lo que sucede a los personajes o directamente actúa como un "yo" lírico; por lo tanto, el autor como personaje aparece objetivado en una medida mucho menor que en La Lozana andaluza. En ésta, no tanto el personaje del Autor aparece desde la perspectiva del sujeto de la enunciación, como el mismo proceso de la escritura, de la enunciación de la obra (33). En este sentido, siguiendo a Vilanova y a Díez Borque, Delicado ha de considerarse como precursor de Cervantes y aun de toda la novela moderna.

En el mamotreto XXIV, el inicial de la parte segunda, el Autor (sic) deja su papel de narrador más allá del argumento y se incorpora en el tiempoespacio de la historia como personaje. No hay que olvidar que de esta manera retrocede en el tiempo con respecto al momento de la escritura, por eso estamos presenciando el momento en que conoce a su personaje. El narrador, en los argumentos, sigue sin embargo tratando al Autor como personaje, ya no identificándose con él, como en los primeros mamotretos,

33) B. Damiani, Francisco Delicado, p. 46, habla de Diego de San Pedro como antecesor de Delicado en el manejo del personaje del autor, pero sin señalar las diferencias. Vilanova ("Cervantes y La Lozana andaluza") traza también el paralelo con Pirandello y otros autores. Díez Borque, dedicando todo un artículo a la cuestión del autor en la obra de Delicado (cf. artículo citado), considera, sin embargo, este procedimiento como algo espontáneo, interpretando la ruptura temporal como falta de oficio u olvido del autor andaluz: "Creemos que Delicado no fue consciente de su técnica", "Podría tratarse de un fallo", etc. (art. cit., pp. 59, 462). Lo verdaderamente original en Delicado es que representa, incorpora temáticamente a la narración, el momento de la escritura, que, por supuesto, no coincide con la secuencia temporal de la historia.

sino apareciendo como una fuerza externa, como si la historia se contara sola (me refiero sólo al nivel de los "argumentos"; cf. el subtítulo del mamotreto XXV: "Cómo el autor a pocos días encontró en casa de una cortesana favorita a la Loçana y la habló", DA, 217).

El Autor personaje vuelve a aparecer en la "Parte tercera", en el mamotreto XLII: "Cómo, estando la Loçana sola, diciendo lo que le convenía hazer para tratar y platicar en esta tierra sin servir a nadie, entró el autor callando, y disputaron los dos; y dize el autor:

- Si está en casa la Loçana, quiero vella y demandalle un poco de algalia para mi huésped a qu'está sorda (DA, 303).

Aquí suceden varias cosas a la vez. En primer lugar, el narrador, haciendo estar presente al personaje Autor en el monólogo de autocaracterización de Lozana que aparece en el mamotreto anterior, hace referencia indirecta a la escritura como testimonio del discurso hablado de la protagonista. Sigue tratando al Autor personaje desde su perspectiva impersonal de narrador omnisciente, sustentando así el valor testimonial de lo que sucede. El Autor personaje habla con su heroína como uno más de sus clientes, entra en "tratos deshonestos" con ella:

...no quería yo aquello, sino qualque biuda que me hiziesse un hijo y pagalla bien, y vos que no perdiéssedes nada en avisarme de cosa linpia sobre todo, y haremos un depósito que qualquier muger se contente, y vos primero (DA, 304).

Lozana se ofrece ella misma para tal propósito:

Y bástame a mí que lo hagáys criar vos, que no quiero otro depósito (DA, 305).

El Autor personaje, sin embargo, dentro de la historia hace referencia al nivel de la enunciación de la obra, al proceso de su elaboración, irrumpiendo en el nivel del discurso:

Autor....Toma, tráeme un poco de papel y tinta, que quiero notar aquí una cosa que se me rrecordó agora (DA, 306)

Sin embargo, no se trata de otra salida al nivel del discurso, como en el mamotreto XVII, sino de la recreación de este proceso de la escritura en la secuencia temporal de la historia.

Por otra parte, se da una mayor identificación del Autor como personaje con el autor real, en la subsiguiente conversación entre Lozana y él. Lozana le explica "el modo que tiene de tener para bivar":

Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar quando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahitos, sé para lonbrizes, sé encantar la terçiana, sé rremedio para la quartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bovos y no bovos, sé hazer que no duelan los rriñones y sanar rrenes, y sé medicar la natura de la muger y la del ombre, sé sanar sordera y sé ensolver sueños, sé conoçer en la frente la phissionomía y la chiromançia en la mano, y prenosticar (DA, 306).

El Autor se indigna:

...es suziedad creer que una criatura criada tenga poder de hazer lo que puede hazer su Criador, que tú viste aquel animal que se desperezó, y as miedo, mira que si quieres, en virtud de su Criador, le mandarás que rrebiente y rrebentará. Y por esso tú debes creer en el tu Criador, que es omnipotente, y da la potencia y la virtud, y no a su criatura. Ansí que, señora, la cruz sana con el rromero, no el rromero sin la cruz, que ninguna criatura os puede enpeçer, tanto quanto la cruz os puede defender y ayudar (DA, 308).

El Autor quiere explicar algunas de las habilidades de Lozana desde el punto de vista racional y teológico, lo cual hace pensar en

el oficio del autor real, Delicado, que fue sacerdote (por ejem., a juzgar por los tópicos "criatura criada" - "Criador").

El Autor, desde la perspectiva del personaje, juzga, justifica, hasta cierto punto absuelve como teólogo a su heroína, de acuerdo con su "intención":

Y digo que es verdad un dicho que munchas vezes ley,
que quidquid agunt homines, intentio salvat omnes.
Donde se ve claro que vuestra intención es buscar
la vida en diversas maneras, de tal modo que otro cría
las gallinas y vos coméys los pollos sin perjudiçio ni
sin fatiga. Felize Loçana, que no avría putas si no
hubiesse rrufianas que las inxiriessen a las buenas
con las malas (DA, 310).

La actitud del Autor personaje hace imaginar la del autor real o, más bien, la del sujeto de la enunciación, entidad que asume el papel del creador de su universo, con sus creaturas, sus actos y sus valores. Sólo podemos captar al sujeto de la enunciación reconstruyéndolo a partir del texto, y es casi la única huella material que nos legó el hombre Francisco Delicado.

La olvidada obra de Delicado, Specchio vulgare per li sacerdoti..., puede servir para confirmar la actitud testimonial del sujeto que aparece como el enunciador del Retrato, que en última instancia es el mismo Delicado. F. Ugolini, en el estudio muchas veces citado, observó que alguna costumbre romana de la época evocada en el Retrato encuentra una explicación en el Specchio, y viceversa, algunos detalles que aparecen en el último, tienen su apoyo en el Retrato. El Autor personaje, creado con crudo realismo, al mismo tiempo juzga, valora y testifica desde la posible postura del Delicado vivo (más adelante se verá que algunos juicios valorativos del Autor coinciden hasta cierto punto con los

del sujeto de la enunciación). "Quiero saber qué cosa es" (DA, 312), "Yo me quiero estar aquí y ver aquel palafrenero a qué entra allá" (DA, 312-313) y otros parlamentos por el estilo ilustran esta intención de crear el ambiente de testimonio y registro de actividades de la heroína a nivel de la historia. El Autor y un amigo suyo de esta manera están espiando a las puertas de Lozana para ver qué sucede en su casa, hasta que deciden:

Vámonos, que ya son vacaciones, pues que cierran la puerta (DA, 314).

Así se logra el objetivar la misma actitud valorativa del sujeto de la enunciación respecto a lo que representa, a través de este permanente juego con la representación del testimonio y de la elaboración de la obra.

El Autor personaje en tanto que escritor de la historia que se cuenta aparece también objetivado por otros personajes en el mamotreto XLVI. Dice Lozana:

Dezíme, por mi vida, ¿quién es esse vuestro amigo que dezís que ayer hablava de mí? ¿Conóscolo yo? ¿Reyssos? Quiérollo yo mucho, porque me contrahaze tan natural mis meneos y autos, y cómo quito las cejas, y cómo hablo con mi criado, y cómo lo eaho de casa, y cómo le dezía, quando estava mala, "andá por essas estaciones"... y cómo hago yo que le ayan todos miedo, y cómo lo hago moler todo el día solimán... Y cómo lo halago que no se me va ya... Y cómo yo lo hago dormir a los pies, y él como se sube poco a poco, y otras mill cosas que quando yo lo vi contrahazerme, me pareçía que yo hera... Señor, yo lo dixé, y él lo oyó; no fue menester más, cómo él a tienpo, quando yo no pensava en ello, me contrahizo, que quedé espantada (DA, 322-323).

Todo un mamotreto (el XLVII) está dedicado a la información acerca del Autor. La descripción de Peña de Martos, patria chica de Delicado, que hace el personaje Silvano, adquiere matices nos

tálgicos y líricos. Aquí se da por sentado que el personaje Autor es aquel que escribe esta historia (la "contrahaze"), y la identificación del autor real, Delicado, se realizó con base en esta digresión verdaderamente personal, en que el sujeto de la enunciación pierde la perspectiva entre la realidad real y la realidad representada. Se cuentan leyendas locales de Peña de Martos, se describe con el mayor detalle su ubicación y topografía: "y en la plaza, un altar de la Madalena, y una fuente, y un alamillo, y otro álamo delante la puerta de una yglesia" (DA, 327). Se hace una alabanza del lugar y de sus habitantes, se explican las peculiaridades de la biografía de Delicado que ahora incluimos en nuestros estudios como testimonios auténticos. Mientras tanto, el narrador impersonal y omnisciente sigue presentando en escena a su propio creador, al autor del Retrato, Francisco Delicado, natural de Peña de Martos, residente en Italia.

El problema de la relación entre el Autor personaje del Retrato y el hombre Francisco Delicado es sumamente complejo. "No se puede-dice Díez Borque - hacer una separación entre la vida del Delicado que compuso la Lozana y la de ese protagonista que coincide con el autor" (op. cit., p. 463), y señala ciertas actitudes moralizantes del Autor. Efectivamente, éste, en su calidad de testigo ocular de los hechos y dichos de Lozana, suele comentar: "O, la gran mala muger! ¿Cómo no la açotan?" (DA, 211), o: "¿Piensan que si quisiesse dezir todas las cosas que he visto, que no sé mejor rreplicallas que vos, que ha tantos años que estáys en su compañía?" (DA, 166), etc. Pero esta mirada crítica se con

trarreata, sin embargo, por otros comentarios del mismo personaje en un sentido distinto, y por lo que expresa el sujeto de la enunciación fuera del texto de los mamotretos, por ejemplo, en la Apología. Esta actitud moralizante está sobre todo presente en una serie de "profecías" del Saco de Roma que aparecen a lo largo de los mamotretos. Todo lo referente al enfoque ético de cuanto sucede en el Retrato se analiza con mayor detalle en el siguiente capítulo. Aquí sólo quiero adelantar que el aspecto marcadamente moralizante de la obra probablemente puede atribuirse a un retoque posterior y por lo tanto no pertenece a la diégesis original (la diseñada en 1524). De esta manera, el manejo del tiempoespacio y el desenvolvimiento del narrador en tanto que se identifica con el Autor personaje se complica extremadamente.

El narrador, pues, en La Lozana andaluza es una entidad sumamente activa: maneja visiblemente el tiempoespacio de la historia y organiza el discurso narrativo, a pesar de la apariencia dramática (hablando del drama como género) del texto. Desde el nivel del discurso, convierte el proceso de la escritura en el objeto de representación artística. Además, logra transmitir juicios valorativos, para que no se exagere, desde la lectura, la autonomía de los personajes, mostrándolos desde una perspectiva peculiar del "tercero" en el diálogo (34). Con esto último no me

34) Cf. la nota 1 del capítulo I. Delicado recrea un diálogo entre dos o más sujetos, dándoles cierta autonomía con que logra una ilusión de realidad, pero logra mantener la perspectiva de la ficción al mostrar su actitud rectora y evaluadora de natura

refiero al barniz moralizante del Retrato, sino a la luz cáustica, corrosiva, echada desde el inicio de la obra tanto al personaje mismo como a la manera de representarlo; considero que describiendo la vida de la "natural y compatriota de Séneca", con sus "meneos y palabras", el narrador invita claramente a que se ría cuando se lea. El contenido en el fondo trágico de la prehistoria de Lozana pierde mucho de su dramatismo por la manera en que el narrador presenta las cosas, así como por el reducido espacio concedido a ellas. Cuando Lozana empieza a moverse sola en la obra, se supone que el lector ya está preparado para interpretar sus aventuras bajo una luz determinada: ya sabe que se va a tratar de "cosas ridículas" aun en el caso de no haber leído los preliminares, en los que tal intención se declara, sino basándose simplemente en el matiz irónico observable en la voz del narrador: omnisciente, omnipresente, pero no "objetivo".

La tendencia desmitificante de la voz del narrador, que empalma con la actitud del sujeto de la enunciación, se analizará específicamente en el capítulo IV, El retrato, que tratará las peculiaridades de la obra desde el punto de vista del género lite

creans et non creata (Cf. Bajtín, ECV, 300-301). Al mismo tiempo, la correlación entre personajes, narrador, Auctor personaje y el sujeto de la enunciación llega al estatuto dialógico, tal como lo describe Bajtín en La poética de Dostoievski, esto es, el autor, o sujeto de la enunciación, participa de las preocupaciones éticas de sus creaturas e interviene en el gran diálogo de actitudes y valoraciones que se desarrolla en las páginas de su obra, colocándose en cierto modo en el nivel de los personajes. Las dos perspectivas: la monológica de natura non creata et creans, y la dialógica del sujeto, están presentes en la obra de Delicado. En este caso, la actitud dialógica del sujeto es la del "tercero en la contienda".

rario tanto en la época en que fue producido como retrospectivamente. Aquí sólo señalo que a pesar de la tendencia "testificante" muy marcada en la obra, que justifica la elección del objeto, el narrador logra transmitir una perspectiva objetivadora (no objetiva) en la representación aparentemente autónoma de los personajes y de los acontecimientos.

Desde el punto de vista de la estructura del texto, La Lozana tiene un escaso parecido con la literatura celestinesca: emplea otros procedimientos narrativos, concibe el argumento y lo desarrolla de una manera muy diferente y - quizá lo más importante e innovador - incorpora el proceso de elaboración de la obra a la ficción que representa mediante ese mismo proceso. En cambio, como antecedentes de la obra, en lo que a su estructura y los modos discursivos se refiere, han de mencionarse las diversas obras del siglo XV, como Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón, Cárcel de amor de Diego de San Pedro, o Triunfo de Amor de Juan de Flores. El manejo de las entidades autor y actor en Siervo libre tiene algo en común con las complejas dicotomías autor/narrador y autor/personaje (Autor/Auctor) de Delicado. Al auctor participante de la intriga en Cárcel de amor justamente ha señalado Damiani (35). Las acotaciones-argumentos del Triunfo de Amor (36) ("Comiença la historia", "Cómo los amantes muertos celebraron una solempne fiesta por su nueva resurrección", "Fro-

35) Cf. Francisco Delicado, p.36.

36) Cf. la edición de Antonio Gargano, Giardini, Pisa, 1981.

sigue el auctor", etc.) asemejan bastante los modos narrativos de Delicado. Una verdadera innovación de éste fue el actualizar aquellas maneras en cierto modo primitivas de narrar ubicándolas en un ambiente cotidiano y traduciéndolas al lenguaje "no literario", por contraste con las obras como las mencionadas, que utilizan un código literario cerrado (que definen actualmente como el de "novela sentimental" o "cortesana"). Al hablar del código me refiero por supuesto no sólo al vocabulario y sintaxis, sino también a las características del tiempoespacio, al estatuto de los personajes, etc. Delicado, al utilizar los procedimientos narrativos parecidos o idénticos a los modelos en cuestión, acerca bruscamente a los personajes al lector, los coloca en un espacio contiguo del ayer, hoy y ahora, en un aquí concreto (cf. el espacio alegórico del Cárcel de amor y su referencia absolutamente convencional a "la guerra del año pasado" y a la "Sierra Morena" /37/, el espacio fabuloso del Siervo, el espacio mitológico del Triunfo; los personajes: Leriano, Laureola, Ardanlier, Liessa, e incluso el Dios de Amor, junto a Aldonza, Rampín, Lavandera, Sevillana, Trinchante, etc., del Retrato). En este sentido, Delicado parece haber pasado por alto la experiencia de La Celestina, que sitúa a sus Calisto, Melibea, Areúsa, Pármemo y otros personajes con ciertas reminiscencias clásicas en la calle o en la iglesia de una ciudad castellana, y habla de sus maestresalas y guardianes mediante los procedimien-

37) Cf. ed. Whinnom, p.81.

tos homólogos a otro tipo de ficción, a pesar de haber conocido también la obra de Fernando de Rojas. Una vez más se puede hablar no de la influencia de un autor u obra, sino de la asimilación y transformación de un modelo discursivo a través de un género literario. Así, también en este nivel el Retrato aparece como eslabón de una cadena discursiva, una especie de réplica a una propuesta literaria o discursiva anterior.

A la estructura de la obra enfocada desde otras perspectiva corresponden las huellas que existen en ella de las "categorías carnavalescas" (38). En términos generales esta faceta del Retrato quedó fuera del interés de mi trabajo. A título de muestra mencionaré algunos rasgos de la obra que mejor se avienen al modelo descrito en la Introducción (pp.41-47). En primer lugar, la protagonista, que posee características cómicas y serias, en la que conviven la risa burlesca y cierto deseo del decoro, la belleza y la deformidad - "filósofa" de la plaza pública, bufona sabia "contrahecha" en una festividad carnavalesca (mamotreto XXIX, DA, 234), deformada por la sífilis -, Lozana puede ser interpretada, a través de sus repetidas "coronaciones" y "destronamientos", como figura central del carnaval, lo mismo que su amante y cómplice Rampín (ver infra la p.163), injuriado de mil maneras ("ese cabrón de Rampín", DA, 324) al tiempo que Lozana lo "entroniza"; finalmente, el pillo llega a ser "venerable Rampín" (DA, 416). Hay muchas inversiones paródicas de las que hablo más adelante, como la "taberna meritoria" en el mamotreto XLIV. El desenvolvimiento social de Lozana y Rampín se da

38) Bajtín, Dostoievski, pp.140-152.

dentro de una ambivalencia carnavalesca, su presencia entre otros personajes inaugura el espacio de la plaza pública, en el cual se cancelan las jerarquías cotidianas. Sobre todo esto se refiere a Lozana, por su oficio: a la luz del comercio sexual se borran, en un tiempoespacio fugaz y perentorio, las diferencias sociales - en cierto sentido, en el terreno del sexo desmitificado y carnavalizado todos son iguales -; prelados, embajadores, criados y pajes de casas ricas, médicos, letrados, artesanos, campesinos, todos solicitan el mismo tipo de servicios, a todos cobra Lozana: a unos, dinero y objetos de lujo, a otros, despensa y combustible, otros más le dan siquiera una rista de cebollas. El tiempoespacio carnavalesco, con sus prerrogativas igualitarias y su característica colocación de los fenómenos habitualmente separados en una misma serie, asoma permanentemente en las páginas del Retrato. La imagen inacabada y grotesca (Lozana con su falta de nariz, Sagüeso que nació "con lo mío por delante", Rampín "armando" dentro de una olla con "agua de mayo", cayendo en una letrina, ocultándose bajo la cama) es también una presencia permanente en la obra. Hay referencia a estructura a tres planos: cielo, tierra, infierno, aunque aparezca sólo al final del libro. En algún momento Lozana adquiere las características de filósofo que pone a prueba una idea haciéndola pasar por las aventuras de la vida real: declara que quiso saber y ver como Apuleyo (el asno Lucio), y vio que todo era vanidad, como si fuera una protagonista de la "sátira menipea" (39). Pero este trabajo está dedicado en una medida

39) Dostoievski, p.153 y ss.

mucho mayor a los niveles más profundos de la carnavalización: a la relación entre una virtual "filosofía del lenguaje" que se percibe en la obra y la percepción carnavalesca del mundo que esta filosofía transmite, ubicando la obra entre la literatura cómico-seria y "no oficial".

III. "La Lozana andaluza" como enunciado.

Una obra literaria representa un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; igual que la réplica en un diálogo, está vinculada con otras obras (enunciados): con aquellas a las que está contestando y con aquellas que le contestan a ella; al mismo tiempo, como réplica de un diálogo, está separada de otras obras mediante las fronteras absolutas del cambio de sujeto discursivo.

(Bajtín, ECV)

En el capítulo anterior la obra se ha analizado desde el punto de vista de las reglas internas que rigen su estructura, como objeto expuesto a la mirada del sujeto cognoscitivo. Ahora se hará un intento de escuchar la voz del sujeto que produjo la obra, esto es, de analizar el texto como producto de la interacción discursiva: el enunciado. El enunciado ha de ser ubicado no sólo en tanto que réplica, en el gran diálogo de su tiempo, a las tendencias ideológicas y esquemas de pensamiento, de género literario, de conducta lingüística, sino también - y ante todo - como propuesta activa en este diálogo concreto que entabla el autor, en su modalidad de sujeto destinador, con los destinatarios que tiene presentes en su mente: sus contemporáneos, los posibles lectores (o "audientes") de lo que él está produciendo. Al detectar las marcas de este "circuito del habla" establecido por escrito, se rastreará, en el plano teórico, el proceso de la enunciación (escrita). No son muchas las obras literarias que exponen en su superficie tantas huellas de este proceso. En el caso de

La Lozana andaluza, el diálogo en que el sujeto inaugura desde el principio está a la vista. El "yo" que se responsabiliza de lo enunciado en el texto no sólo hace presencia en el diálogo mencionado desde los preliminares convencionales de la Dedicatoria y el Argumento, lo cual no es nada raro en la literatura de la época, sino que en todo momento se muestra consciente de la importancia de su intervención personal en la constitución del objeto representado, además de incorporar al nivel de la ficción este proceso de representación, de exteriorizarlo, desmitificando con ello la identidad del sujeto enunciador, procedimiento absolutamente novedoso en su tiempo. El autor como uno de los personajes o, como ahora diríamos, el narrador intradie-
gético, como he señalado en el capítulo anterior, ^{aparece} ya en Cárcel de amor y en otras obras. Pero su función se limita a dirigir el relato por una parte y, por otra, a darle un valor de testimonio a la narración. Delicado agiliza considerablemente el procedimiento ampliando las funciones del autor al incorporar el proceso de la escritura al nivel de la historia y al acercar a los personajes y acontecimientos al lector.

De acuerdo con lo anunciado en la Introducción, analizaré los preliminares y anexos del Retrato como manifestaciones por exce-

lencia del nivel de la enunciación. Del texto de los mamotretos examinaré los aspectos, asimismo reveladores del proceso señalado, que no se incluyeron en la descripción de la relación autor - narrador - personaje realizada en el capítulo II. He cotejado mi análisis de la composición de la obra con el resumen que ofrece J. Simon Díaz en El libro español antiguo, cap. IV "Partes integrantes del libro". Es interesante observar que el libro de Delicado resulta bastante original frente a la producción española de los siglos de oro, lo cual se debe, por una parte, al carácter clandestino del Retrato y, por otra, a que Delicado trabajó fuera del contexto editorial propiamente español. Dice Simón Díaz: "Desde el incunable sin datos tipográficos, que a veces no contiene ni una palabra más de las escritas por el autor, hasta el libro medio del siglo XVII, la estructura del volumen ha sufrido cambios de tal índole, como resultado de un proceso de acumulación, que -aparte del núcleo central o texto - pueden hallarse hasta veinte elementos superpuestos:" y los enumera en seguida (op. cit., p. 33). Naturalmente, el libro de Delicado carece de tales elementos, obligatorios ya a mediados del XVI, como privilegios, aprobaciones y licencias de carácter civil o religioso. Tampoco contiene colaboraciones de autores contemporáneos como poesías o textos laudatorios en prosa. En cambio, contiene varios apéndices que suplen esos últimos con textos del Delicado mismo. Algunos de estos textos, como se verá más adelante, tienen vínculo con el contenido y al mismo tiempo muestran a Delicado en su función de editor, además de revelar las fases paulatinas de la elaboración del Retrato.

El estatuto de los preliminares y anexos con respecto a la ficción pura de los mamotretos no es igual: algunos de ellos se encuentran claramente fuera del nivel de la narración y otros aparecen en cierta medida "ficcionalizados" e incorporados a la diégesis. Por ejemplo, en la Dedicatoria y el Argumento la voz del sujeto enunciador, destinador del mensaje a un público determinado, puede considerarse expresión en cierta medida auténtica de las opiniones y puntos de vista del autor, no puesta aún en la perspectiva de su propia ficción, cosa que en cambio sucede en los mamotretos a base de los juegos con el autor narrador y autor personaje. Estos juegos de perspectiva tienen como consecuencia la irrupción de algunos de los personajes ficticios al nivel de la enunciación en algunos de los anexos. Esta inversión de procedimiento concluye en la última etapa de elaboración del libro con la representación alegórica de su contenido, en marcha a Venecia, en el grabado del frontispicio (cf. el capítulo II).

El proceso de la enunciación de La Lozana andaluza no puede seguirse adecuadamente sin tomar en cuenta las etapas diacrónicas que ha pasado el texto antes de constituir la totalidad que se nos presenta en la edición princeps. La regla elemental del análisis textual, que exige considerar todos los aspectos en su conjunto y desde el punto de vista de la totalidad - a lo cual, además, invita explícitamente el sujeto enunciador en uno de los anexos, actitud reveladora de la perfecta conciencia de los efectos de una lectura "global" -, debe en este caso modificarse, puesto que los cambios que el autor introduce en el texto después de su "pri

mera" redacción son tan significativos, que hacen pensar en la transformación sufrida por el sujeto enunciador en los años que median entre la escritura inicial y la reescritura. El planteamiento de esta hipotética transformación necesariamente debe ir acompañado de un análisis de las circunstancias personales y sociales del autor en cada etapa de la elaboración del Retrato. Así, el contenido mismo de la obra, que pretende ser objetivo y verídico - una de las consignas de Delicado -, se vincula con la vida misma del autor y más aún, con la situación política e ideológica en que actuó.

Claro, de este análisis de la enunciación se escapan una serie de aspectos que obligatoriamente deberían tomarse en cuenta si se tratara de un discurso oral contemporáneo al analista. Dadas las características específicas de un enunciado literario como es La Lozana andaluza, ciertos aspectos de la enunciación sólo son abordables mediante un análisis estilístico, aunque considerando siempre las instancias principales del "circuito del habla": destinador y destinatario (como se llamarán aquí convencionalmente) o, más correctamente, los dos sujetos participantes en la constitución del texto - enunciado, de acuerdo con la teoría del enunciado bajtiniana.

* * *

En la forma en que nos ha llegado, La Lozana andaluza se inicia, como ya se ha dicho, con la llamada Dedicatoria, dirigida convencionalmente a un "Ilustre señor". Las dedicatorias en los textos de la época fueron introducciones casi obligatorias a las

obras e incluían tanto el ruego de "patrocinar" el libro para su publicación como el de "dar lustre" a la obra exhibiendo el nombre del destinatario en la portada. Pronto se convirtieron en un procedimiento totalmente convencional y retórico, sin mencionar a menudo el nombre del patrocinador, y a veces se incorporaron al nivel de la ficción mediante la representación paródica del procedimiento de la dedicatoria.

Cuando incluía el nombre del destinatario, la dedicatoria, a pesar de su carácter de artificio, cumplía con su función "protectora" (en las obras de Lope, Góngora, Cervantes; quizá también en El modo de adoperare,.. de Delicado). Por último, el propósito de "publicar" que aparece en las dedicatorias no siempre implicaba la impresión del libro: podía tratarse de hacer público un manuscrito para que circulara en determinados ambientes de lectores cultos.

El "yo" enunciador que aparece en la Dedicatoria de La Lozana se propone dar "plazer" al destinatario, porque el libro habla de "cossas de amor, que deleytan a todo ombre" (DA, 69). Al sujeto lo mueve el interés:

...he dèrigido esterretrato a vuestra señoría para que su virtuoso senblante me dé favor para publicar el retrto de la señora Loçana (DA, 70).

Es notable el deseo de justificar el contenido de la obra y la intención del autor por haberlo escogido: en el Retrato sólo aparece lo que el autor "oyó y vio, con menos culpa que Juvenal" (ibid.). Por lo demás, no hay que exagerar la reprobación moral que sugiere la mención del satírico romano. Aunque se apoye en

una autoridad clásica, el sujeto se muestra responsable por la selección del objeto que describe; en su discurso se perciben ma tices desafiantes:

...sí, por tiempo, alguno se maravillare que me puse a escribir semejante materia, rrespondo por entonçes que "epistola enim non erubescit", y assimismo es passado el tiempo que estimavan los que trabajavan en cosas meritorias (ibid.).

Otra excusa por tratar "semejante materia" consiste en el querer "dar olvido al dolor", y "tanbién por traer a la memoria muchas cosas que en nuestros tiempos passan, que no son laude a los pre sentes ni espejo a los a venir" (DA, 71). El ingrediente repro- batorio debe medirse aquí en la misma medida en que está presen- te en el Prohemio que puso Diego López de Cortegana a su versión del Asno de oro de Apuleyo (1). Dicho Prohemio sirvió de modelo discursivo para Delicado (2), y en él la intención de criticar las costumbres descritas en las Metamorfosis tiene un carácter muy literario y, si se quiere, retórico, aunque de allí extrae también el autor de La Lozana andaluza la alegoría de la vida hu- mana en forma de las aventuras del asno (cf. más adelante acerca de la Apología). En la Dedicatoria la voz del sujeto de la enun-

1) La relación entre la obra de Delicado y la traducción de López de Cortegana fue puesta de manifiesto por J.A.Hernández Ortiz; cf. el capítulo I del presente estudio, pp. 67-68.

2) Dice Delicado: "Y assí vi que mi yntención fue mezclar natura con bemol, pues los santos ombres, por más saber y, otras ve zes, por desenojarse, leyan libros fabulosos y cogían entre las flores las mejores" (DA, 71). Cf. en el Prohemio de López de Cor- tegana: "...los sanctos doctores por más saber, e otras vezes por desenojarse, leyan libros de gentiles e los tenían por familiares. ... Que la música mezclando las bozes agudas con las graues haze el canto dulce y sonoro" (Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, IV, p.2).

ciación es segura, humorística ("personas que mejor se supieron dar la manera para administrar las cosas a él [el amor] pertenecientes..., con ingenio mirable y arte muy sagaz, diligencia grande, vergüenza y conciencia, por el çerro de Ubeda, ha administrado ella y un su pretérito criado..., el arte de aquella muger que fue en Salamanca, en tiempo de Çelestino segundo"; DA, 69-70) y carece del horror y amargura característicos de algunos de los anexos, que se analizan más adelante. Una hábil metáfora concluye la Dedicatoria:

Y pues todo retrato tiene neçessidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad, encomendando a los discretos lectores el placer y gasajo que de leer a la señora Loçana les podrá suceder (DA, 71).

El carácter lúdico de la Dedicatoria para mí es evidente. Llama la atención la ausencia de todo matiz trágico o notoriamente moralizante, que sí se manifiesta en los anexos fechados de 1527 y 1528, esto es, después del Saco de Roma. En cambio, el juego metafórico entre barniz y retrato, o sea, el prestigio que le puede dar a la obra el "Ilustre señor" (3), evoca los tópicos del Argumento, asimismo carente de pesimismo moralizador, "como ahora diremos".

Es difícil decidir hasta qué punto la Dedicatoria posee carácter funcional, pragmático, o sea, busca cumplir directamente con el fin que declara. Fue escrita en Roma ("en esta alma ciudad"; DA, 69), por eso el destinatario no pudo ser, como alguna

3) Cf. DA, p. 71, nota 12.

vez se ha pretendido, el dux veneciano Andrea Gritti, el supuesto "protector" del Retrato a la hora de su publicación en Venecia. Ya señalé antes que E. Allegra identifica al destinatario de la Dedicatoria con el del Epílogo (posiblemente, el príncipe de Orange). Pero no hay ni un mínimo detalle que permita la identificación: no hay alusión al oficio militar, tampoco se ejemplifica la suerte de Roma en el Saco por los pecados que se han cometido en ella; no hay propósito moral, tan evidente en el Epílogo, el tono es más bien irónico y festivo. Con base en estos hechos sugeriré dos hipótesis: el destinatario que aparece en la Dedicatoria pudo ser convencional y no real (4); probablemente, la Dedicatoria fue escrita antes del Saco de Roma. Puesto que resulta imposible, sin fundamentos documentales, precisar fechas concretas, no propongo 1524, año de la primera redacción de La Lozana, como fecha de la Dedicatoria; solamente subrayo que es factible que fuese anterior a 1527.

Después de la Dedicatoria, va el Argumento en el qual se contienen todas las particularidades que a de aver en la presente obra. El argumento también es una forma convencional de la intervención del sujeto enunciador para dar opiniones acerca del contenido de la obra. Los argumentos a veces no pertenecen al mismo autor, sino al editor o al corrector de imprenta, y en estos casos la intención de explicar el texto desde el exterior es aún

4) También la alusión a la publicación del libro puede que no se refiera a la intención de imprimir el texto, sino tan sólo a hacer público el manuscrito, posiblemente en lectura oral.

más obvia, lo cual precisamente permite distinguir entre el que narra la obra (la escribe, la representa) y el que la interpreta desde una posición diferente. Si se trata de una misma personalidad, podemos hablar del sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación y de su relación con el autor real. Si se trata de personalidades diferentes (como, probablemente, sucedió en el caso de La Celestina /5/), estos niveles se presentan en un plano abstracto: en última instancia, el que interpreta la obra en un prohemio o una introducción sin ser su autor, de alguna manera se apropia de ella, la vuelve a enunciar, y a través del prisma de esta opinión ajena la obra adquiere otros matices, se entiende de otra manera.

En el caso de Retrato, el sujeto de la enunciación se introduce en el Argumento como "autor":

Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra ni rrazón ni lenguaje, porque aquí no compuse modo de hermoso dezir, ni saqué de otros libros, ni hurté eloquencia, porque: para dezir la verdad poca eloquencia basta, como dize Séneca; ni quise nonbre, salvo que quise rretraer muchas cosas rretraiendo una, y rretraxe lo que vi que se devría rretraer... (DA, 73).

Por la conciencia del oficio de escritor, por el punto de vista dirigido desde el exterior sobre el objeto representado, por la responsabilidad que demuestra respecto a la elección del tema y a los recursos empleados para enfocarlo, en suma, por el pleno dominio sobre el objeto y los medios de representación, el "autor" se perfila en el Argumento precisamente como el sujeto de la enunciación, en contraste con el autor narrador y el Auctor personaje que aparece en los mamotretos. En primer lugar,

5) Cf. La Celestina, ed. cit., p. 241 (nota 2) y p. 257 (nota 1).

el "autor" se propone en el Argumento trazar una especie de plan general de la obra (en el capítulo IV se discuten ampliamente las pautas retóricas que sigue en este plan). Luego, asume una actitud activa hacia su obra, contestando desde las primeras líneas las posibles objeciones al contenido y a la manera de representación, lo cual se percibe claramente en la cita anterior. Es significativo que empiece su declaración en tercera persona, pero en seguida tenga que cambiar a primera, subrayando así el carácter conscientemente personal de su discurso. Sigue el largo símil del "retrato", en el cual establece un paralelo entre el trabajo, el punto de vista y el compromiso del pintor y su propia labor de escritor. En el fondo de esta comparación hay una visión del mundo muy de su tiempo y lugar, que puede rastrearse en algunos tratados de pintura de la época y que refleja un cambio radical de la actitud del hombre frente al mundo que ha obrado desde el período anterior; es una visión del mundo que en términos generales puede definirse como "renacentista" (6); más acerca de esto, también en el capítulo IV, El retrato. Se apoya, como cualquier letrado de la época, en las autoridades clásicas, para defender su derecho de libre elección:

Y viendo, vi mucho mejor que yo ni otro podrá escribir, y diré lo que dixo Eschines, philosopho, leyendo una oración o processo que Demóstenes avía hecho contra él; no pudiendo exprimir la mucha más eloquencia que avía en el dicho Demóstenes, dixo: ¿Qué haría si oyérades a él? (Quid si ipsam audissetis bestiam?) (DA, 74).

Lo cual quizá equivale a: ¿Qué tal si vierais con vuestros propios

(6) Cf. la nota 55 de la Introducción.

ojos lo que describí? Entonces me entenderíais. Pero, admitiendo su apoyo en la realidad (y hasta cierto punto justificando con ello su actitud), está consciente de su enfoque personal de lo dado. B. W. Wardropper observa al respecto:

El autor reconoce, claro está, que no puede reflejar con absoluta fidelidad el modo de hablar de Lozana; confiesa que se ve obligado a mezclar su naturaleza con bemoles, a falsear un poco el cuadro: "por eso verná en fá bula mucho más sabia la Lozana que no mostrava"... su busca del realismo es algo más que simple fidelidad fotográfica... Esta...observación no podía ser objetiva; tenía que pasar por las facultades discriminadoras del espíritu del artista: "sacava lo que podía, para reducir a memoria". Mientras las observaciones fermentaban en su memoria, su propia personalidad - actitudes, juicios, comprensión artística - iba dejando en ellas su carácter. De este modo, casi imperceptiblemente y sin asomo de didacticismo, la imagen queda sujeta a una interpretación y colocada en un ambiente significativo (la cursiva es mía). (7).

Es precisamente la comprensión de su papel activo en la representación del objeto real, lo que destaca, pues, en el discurso del "autor":
- como en el trabajo del pintor (cf. el capítulo IV) -

...y porque no le pude dar mejor matiz, no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin (DA, 75-76).

El "autor", como se puede observar, trata de prefigurar una posible respuesta al enunciado que es su obra, adecuando su discurso al posible horizonte del receptor; es así como el segundo sujeto, el otro, contribuye a la formación del enunciado del emisor en un "circuito del habla" fijado por escrito. Hay discursos que encubren, a veces muy cuidadosamente, el carácter "contestatario" de lo enunciado, pero no por eso este aspecto debe ser

7) "La novela como retrato: El arte de Francisco Delicado", 479, 480.

excluido de la perspectiva del analista. En el texto de Delicado este aspecto está explicitado, el carácter internamente dialógico de la obra, puesto de manifiesto. Y, por último, un primer asomo de la ideología del sujeto de la enunciación aparece en la conclusión claramente no sería de la arenga en contra de los posibles detractores o "emendadores" del Retrato:

...y quien el contrario hiziere, sea sienpre enamorado y no querido, amén (DA, 76).

Desde luego, ya la misma selección del objeto es escandalosa, no sería, pero el discurso apasionado de su hacedor despista un poco al lector, desprevenido de la estrategia discursiva inusitada que estalla al final del Argumento como una provocación a la gravedad acostumbrada en los asuntos serios. Más adelante se verá cómo esta actitud provocadora aparece en muchos niveles del texto, tanto a nivel del enunciado como en el nivel de la producción, en la enunciación. Lo que no aparece en el Argumento por ninguna parte es el supuesto moralismo de Delicado. Coincido con Wardropper en que "Delicado no tiene ningún afán moralizador. Admite con toda franqueza que su obra es escandalosa, pero afirma que hace falta esa carga de escándalo para ayudar a los hombres a olvidar" (8), aunque me cuidaré de aceptar, prematuramente, la última explicación de la intención del clérigo cordobés. Hay que señalar también que Wardropper en su análisis no presta atención a las dos capas interpretativas presentes en la obra que se deben a la doble redacción.

Así, pues, en el Argumento el lector se enfrenta a un "autor"

8) Art.cit., p. 478.

consciente de su oficio, en plena posesión de los recursos técnicos, con una visión del mundo bien definida, agresivo en cierta medida y aun revelador de cierta ideología que todavía no es hora de definir pero que en todo caso es desconcertante, porque se introduce una nota no seria junto a las referencias clásicas de rigor. Este perfil del sujeto de la enunciación no encaja con otro, que aparece en algunos de los anexos y que tradicionalmente se toma por la silueta de un Delicado auténtico y único. Estas peculiaridades del Argumento me hacen pensar que su elaboración se concluyó antes de 1527; La reincidencia del tópico retrato-barniz-pintura sugiere la posibilidad de que tanto la Dedicatoria como el Argumento fuesen productos de un mismo alienato creador y pertenezcan a un mismo estrato de la enunciación, aunque, como ya he observado, la ausencia de una confirmación documental impide toda aseveración. Las características del discurso del sujeto de la enunciación, sin embargo, coinciden en ambos preliminares.

Ahora bien, este primer estrato hipotético de la enunciación de La Lozana está fechado en el incipit que antecede los mamotretos:

Comiença la historia o retrato sacado del jure çevil natural de la señora Lozana, compuesto el año mill y quinientos y veynte e quatro, a treynta días del mes de junio, en Roma, alma cibdad; y como avía de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene (DA, 77).

La conclusión del proceso también está registrada convencionalmente al final del mamotreto LXVI:

Fenezca la historia compuesta en retrato, el más natural que el autor pudo, y acabóse oy primo de diziembre, año de mill e quinientos e veynte e quatro, a laude y honrra de Dios trino y uno... In alma urbe, MDXXIIII. Finis (DA, 419-420).

El incipit y la conclusión tienen una forma característica de los inicios y remates de textos del siglo XV sobre todo y remiten a la fase manuscrita de la obra (9). Lilia Ferrara de Orduna (10) considera que las referencias cronológicas y toponímicas contenidas en el incipit y la conclusión no son auténticas y que éstos fueron redactados en Venecia, 1528; pretende que Delicado quiso dar una mayor veracidad a su testimonio con carácter moralizante, eliminando así la hipótesis de la doble redacción del Retrato. Puesto que es imposible esperar que en este caso

9) Baso mi juicio en el hecho de que ciertas obras del XV que nos llegaron en forma manuscrita llevan ese tipo de "incipit" y conclusión, que a veces, se puede suponer, pudo ser redactado por el autor, a veces por el copista. Cf. el comienzo del Corbacho: "Libro compuesto por Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, en hedat suya de quarenta años. Acabado a quinze de março, año del nascimiento de nuestro salvador Jesuchristo de mill e quatrocientos e treynta e ocho años. Syn bautismo, sea por nonbre llamado 'Arcipreste de Talavera', dondequier que fuere levado". Y la conclusión, de la mano del amanuense: "Acabóse este registro a dies días del mes de jullyo, año del nuestro Salvador de mill e quatrocientos e sesenta e seys años. Escriviólo Alfonso de Contreras" (Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera o Corbacho, ed. de J. González Muela, Clásicos Castalia, Madrid, 1970, pp. 39, 279). Las obras que nos han llegado sólo en la versión impresa por lo general carecen de marcas de autor tan personales. En muchas ocasiones, la dedicatoria suple el "incipit" personal. El dato final suele contener la referencia al impresor (el colofón); así, en Cárcel de amor: "Acabóse esta obra intitulada Cárcel de amor, en la muy noble y muy leal Cibdad de Sevilla, a tres días de março, año de 1492, por quatro compañeros alemanes". Las marcas dejadas por Delicado me parecen convincentes y considero que pertenecen a la fase manuscrita de la obra.

10) "Algunas observaciones sobre La Lozana andaluza", Archivum (Oviedo), XXIII (1973), pp. 105-115.

surjan datos documentados que permitan dar por resuelta la ques
tión, únicamente nos queda la posibilidad de apoyarnos en el sen
tido común y en el análisis del texto. Y el texto no sólo contie
ne ambigüedades respecto a fechas y lugares (Venecia o Roma, 1528
o 1524), sino muchas otras que no se resuelven desde el punto de
vista de una redacción única; pero hay que ir por partes.

Como ya he insinuado, las huellas de una segunda redacción
del texto aparecen en los mamotretos, principalmente en las "pro
fecías", como, por ejemplo, la siguiente. Ranpín y Lozana van por
las calles de Roma y comentan lo que ven:

Lozana. ¿Quién es éste? ¿Es el Obispo de Córdova?
Ranpín. ¡Ansí biva mi padre, es un obispo espigacensis
de mala muerte!
Lozana. Más triunfos lleva un mamelluco.
Ranpín. Los cardenales son aquí como los mamellucos.
Lozana. Aquellos se hazen adorar.
Ranpín. Y éstos también.
Lozana. Gran sobervia llevan.
Ranpín. El año de veinte y siete me lo dirán.
Lozana. Por ellos padeçeremos todos (DA, 121-122).

O más adelante:

Lozana. ¿Qué predica aquél?
Ranpín. Predica como se tiene de perder Roma y destruirse
el año del XXVII, mas dízelo burlando (DA, 153-154).

Asimismo, otro augurio más sutil:

Lozana. ...Mirá el prenóstico que hize quando murió el
Enperador Maximiliano, que dezían quién será enpera-
dor. Dixe, "yo oý aquel loco que passava diziendo: '¡oli
va d'España, d'España, d'España!', que más de un año turó,
que otra cosa no dezían sino, d'España, d'España. Y ago
ra que ha un año que pareçe que no se dize sino "¡carne,
carne, carne salata!", yo digo que gran carniçería se ha
de hazer en Roma (DA, 309-310) (11).

11) Cf. el comentario a este fragmento intercalado, en DA, 309,
la nota 46.

La idea de un retoque posterior a 1524 ya aparece en Menéndez Pelayo. J. A. Hernández Ortiz habla del desdoblamiento de la personalidad de Delicado en "autor" y "editor":

El primero es el que sin ambages, censuras ni miedos nos da algunos de los mejores retratos que, de individuos y ambientes urbanos, tenemos en esa época... El Delicado editor es el que añade dedicatorias, epílogos y anuncios de la fecha del Saco de Roma, y es el que considera esta catástrofe como un castigo merecido a una vanidad y unos vicios, y, probablemente, esta experiencia traumática contribuyó a que justificara el texto, como editor, desde el punto de vista moral.

Pero concluye:

Sin embargo, cabe preguntarnos si había ya antes del castigo a Roma una actitud didáctica en la obra; opinamos que sí, porque su creencia en la veracidad como medio de creación y finalidad perseguida en su libro implica una identificación de la verdad con la lección moral (12).

Desde este punto de vista, el texto de La Lozana no presenta ningún problema de interpretación, por eso Hernández Ortiz hace el análisis de la obra como una unidad estilística e intencional. Pero para sostener lo contrario, los argumentos tradicionales no serían suficientes: es muy difícil, por ejemplo, determinar dónde se acaba la redacción original y dónde se inicia el fragmento interpolado. En el caso de las profecías, sin embargo, se puede hacer algún intento, ya que éstas siempre aparecen precedidas por todo un pasaje de contenido didáctico con el cual forman un bloque unitario. Así, antes del agüero que aparece en las páginas 153 y 154 (cf. la cita) va lo siguiente:

Lozana. ...¿Quién son aquellos que me miraron? ¡Para ellos es el mundo, y lóbregos de aquellos que van a pie, que van sudando! ¡Y las mulas van a matabalva, y sus mugeres llevan a las ancas?

12) Op.cit., p. p. 28-29.

Ranpín. E esso de sus mugeres son cortesanas, y ellos deven de ser grandes señores, pues mirá que por esso se dize: Nota Roma, triunfo de grandes señores, paraíso de putas, purgatorio de jóvenes, ynfierno de todos, fatiga de bestias, engaño de pobres, peçiguería de vellacos. (DA, 153).

Y así respectivamente sucede con otras profecías. Algunas de ellas están intercaladas con gran habilidad, sin romper el hilo narrativo: por ejemplo, se aprovecha o se introduce una de las figuras observadas por los protagonistas en las calles de Roma, y de allí se genera todo el bloque moralizante. En algunos casos, sin embargo, el sentido del pasaje anterior se pierde con el intercalado, como sucede en el caso de la "carne salata" (13). Entonces, en el discurso del sujeto enunciador (no hay que olvidar que es él quien, en última instancia, domina el discurso de sus personajes) se perciben las fronteras entre los dos enunciados superpuestos: el de 1524 y el de 1528 (huellas que separan la palabra ajena, parafraseando a Bajtín; para el sujeto de 1528, lo enunciado antes es, en cierto modo, discurso "ajeno").

Pero el trabajo realizado en 1528 sobre el texto anterior no se hizo de una manera superficial, sino con mucho sentido de unidad. En el Argumento encontramos: "Y por esso verná en fábula muncho más sabia la Loçana que no mostrava" (DA, 74-75); en el matroto XXXIX: "Y esto se dirá de mí, si alguno me querrá poner en fábula: mucho supo la Loçana, más que no demostrava" (DA, 291).

13) En realidad, es aquel pasaje Lozana explica la forma en que ella se gana la vida como adivina: "...yo dígole lo que ella otra vez ha dicho y como vee que yo acierto en una cosa, piensa que todo es así, que de otra manera no ganaría nada" (DA, 309). Después, Lozana recuerda que había acertado casualmente con la elección de Carlos V. Pero al final ella pronostica: "gran carnicería se ha de hazer en Roma". El pasaje está intercalado con habilidad, pero está en contradicción con la secuencia lógica anterior: ahora ya no se ejemplifica la forma en que ella engaña, basándose en lo que ya sabe, sino que profetiza directamente.

Sin embargo, el efecto es opuesto: en el Argumento, Delicado quiere decir que la obra muestra a la heroína más sabia de lo que fue en la vida. En el mamotreto, Lozana dice de sí misma que es, en la vida, más sabia de lo que quiere ella mostrar a la gente.

En el Argumento, el "autor" anuncia que ha de mostrar el "modo, manera y conversación" de Lozana; en el mamotreto LXVI, el final, dice Lozana: "y pues e visto mi ventura y desgracia, y e tenido modo y manera y conversación para saber bivar, y veo que mi trato y plática ya me dexan, que no corren como solían" (DA, 419). El probable que los pasajes de DA, 291 y 419 fuesen interpolados en 1528.

Por cierto, el mamotreto LXVI representa en realidad un nudo de contradicciones y ambigüedades: "lleva la fecha de 1524 pero habla de la llegada de Marte (o ejército de Carlos V), de un sueño que lleva a la Lozana y Ranpín a Venecia (cosa que hizo el autor) y de los planes de éstos para ir a Lípari, es decir, hechos que probablemente ocurrieron después de Saco" (14). Pero además aumenta la carga alegórica de la obra. Al principio, Lozana habla de que tuvo un sueño, una especie de presagio del Saco, y por eso piensa partir a Venecia, "donde Marte no puede estender su ira" (DA, 416). Luego, aparece la importante alegoría del "árbol de la vanidad":

En conchlussión, me recordé haver visto un árbol grandíssimo sobre el qual era uno asentado, rriendo siempre y guardando el fruto, el qual ninguno seguía, debaxo del qual árbol vi una gran compañía que cada uno quería tomar

14) Hernández Ortiz, La génesis, p. 28. Sin embargo, en el Retrato no consta que la ida a Lípari fuese una decisión posterior al Saco, más bien es lo contrario.

un rramo del árbol de la locura, que por bienaventurado se tenía quien podía haver una hoja o una rrameta: quien tirava d'acá, quien de allá, quien cortava, quién rrompía, quién cogía, quién la corteza, quién la rraíz, quién se espinava, quién se ponía sobre las puntillas, así buenos como medianos y más chicos, así ombres como mugeres, así griegos como latinos, como tramontanos o como bárbaros, así rreligiosos como seculares, así señores como súbditos, así sabios como iñorantes, cogían y querían del árbol de la vanidad (DA, 417).

Un astrólogo le predijo a Lozana que iría al paraíso, y ella piensa seguir su designio:

Quiero que éste sea mi testamento. Yo quiero yr a paraíso, y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solicitaré que vays vos [Rampín], que lo sabré hazer (DA, 418).

Pero antes Lozana piensa retirarse de su oficio:

Vamos...al ýnsula de Lípari con nuestros pares, y mudaréme yo el nonbre, y diréme la Vellida, y así más de quatro me echarán menos, aunque no soy sola, que más de quatro Loçanas ay en Roma. Y yo seré salida de tanta fortuna pretérita, continua y futura, y de oyr palabradas de neçios... Haré como haze la Paz, que huye a las yslas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da, que todos son ocupados a rromper ramos del sobrescrito árbol, y cogiendo las hojas será mi fin. Estarme he rreposada, y veré mundo nuevo, y no esperar que él me dexé a mí, sino yo a él. Así se acabará lo pasado, y estaremos a ver lo presente, como fin de Rampín y de la Loçana (DA, 419).

Y allí "fenece la historia compuesta en retrato". En estas palabras de Lozana, con que se concluye el personaje, se transparenta la actitud de su autor - se da una cierta identificación entre el sujeto enunciador y el personaje -, se da término al libro. El autor termina al personaje, el personaje concluye su propia historia. El personaje es el libro mismo, y es el autor: otra vez, un complejo juego de planos. Del estrato original de la enunciación, aquí posiblemente quedó la intención de retirarse a Lí

pari y la conclusión fechada (y quizás también la alegoría del "árbol", según se verá más adelante). Lo demás implica un trabajo posterior en el remate de la historia y una reflexión en la labor del autor.

Hay en el mamotreto LXVI varias marcas temporales que evidencian una intervención posterior a la fecha del finis indicada: el 1 de diciembre de 1524. Las indagaciones de F. Ugolini permiten afirmar que en 1524 Delicado todavía no se había curado de la enfermedad gracias a la cual fue recluido en el archihospital de Santiago (15). Ahora bien, en el mamotreto señalado encontramos: la propuesta de ir a Venecia, para "buscar la paz"; otra propuesta, de ir a Nápoles, para lo mismo; la decisión de ir a Lípári. La mención de Venecia puede interpretarse como huella de intervención en 1528; pero la paz de Nápoles ("...y si veo la Paz, que allá está continua, la enbiaré atada con este nudo de Salomón", DA, 418; en la princeps aparece una ilustración que representa el "nudo") no puede ser fechada de este año (16). La

15) El explicit del Specchio incluye la fecha en que fue terminado: 2 de noviembre de 1525. Delicado escribió esta obra cuando estaba todavía en el hospital. Cf. Ugolini, op.cit., pp.467-468.

16) Si se trata de la paz que se espera en 1528 o 29, es la Paz de Cambrai (3 de agosto de 1529), mediante la cual Clemente VII se reconcilió definitivamente con Carlos V. Pero en este caso la referencia a Nápoles es contradictoria: en aquella época, Nápoles fue invadida por las tropas francesas, por lo tanto no se pudo hablar de una "paz continua" (cf. John Lynch, Spain under the Habsburgs; volume one: Empire and absolutism 1516-1598, p.89. Por otra parte si la paz que busca Lozana no es una paz que la libraría de los estragos del Saco de Roma, sino de su oficio, quizá la referencia a Nápoles podría explicarse de otra manera.

referencia textual a la paz es ambigua y puede atribuirse también al paraíso e, incluso, a Venecia. Pero en este caso es prueba directa de la interferencia posterior, porque así se rompe la coherencia del texto. Cabe suponer que el último mamotreto sufrió dos intervenciones al texto original: una, después de 1524, pero posiblemente antes de 1527-28; otra, ya estando Delicado en Venecia.

Sigue al explicit del último mamotreto - probable marca de la terminación de la obra en manuscrito - la llamada Apología: "Cómo se excusa el autor en la fin del retrato de la Loçana, en laude de las mugeres" (DA, 421).

La Apología, una especie de credo del "autor", trae a cuento la polémica, tan vigente en el siglo anterior, entre los anti y los profeministas:

Sin dubda, si nungún ombre quisiesse escrevir el audaçia de las mugeres, no creo que bastassen plumas de veloçes escritores, y si por semejante quisiesse escrevir la bondad, honestidad, devoçión, charidad, castidad y lealtad que en las claras mugeres se halla y hemos visto. Porque las que son buenas no son tanto partiçipadas en común, por tanto munchas virtudes están tácitas y ocultas que serían espejo a quien las oyese contar...

El "autor" quiere ser imparcial, pero en seguida se pronuncia en pro, y su defensa es apasionada, personal y, sobre todo, sensualista:

...y como la muger sea jardín del ombre, y no ay cosa en este mundo que tanto rrealegre al ombre exterior, y que tanto y tan presto lo rregozije, porque no solamente el ánima del ombre se alegra en ver y conversar muger, ma todos sus sentidos, pulsos y miembros se revivifican y ncontinente...; y çierto que si este tal jardín que Dios nos dio para rrecreaçión corporal, que si no castamente, al menos cautamente lo gozásemos en tal manera que naçie sen en este tal jardín frutos de bendiçión, porque toda obra loha y alaba a su Hazedor quando la preçede el temor, y este tal fruto aprovecha en laude a su Criador, máxime a quien lo sabe moderar (DA, 421-422).

Esta alegría corporal y la apología de lo sensual, que justifican la relación hombre-mujer no desde la teología oficial (los fines de procreación), sino por el placer, es absolutamente excepcional en la literatura española de la época, porque ni viste el amor con ropajes cortesanos ni habla del matrimonio cristiano y de su concepto de amor. Y la fundamentación teológica es también muy inusitada: "toda obra loha y alaba a su Hazedor..., y este tal fruto aprovecha en laude a su Criador". En la Apología, lo sensual no está rebajado al registro jocoso y obsceno, como no era raro en la literatura de aquella época - esta actitud, ciertamente, sí se nota en la Dedicatoria y los mamotretos-, sino que se le da el valor de postura ideológica independiente. Por eso Lozana, pecadora como quien más, sensual y hedonista de una manera muy directa, (17) venal cortesana y alcahueta, se rescata en La Apología pues es temerosa de Dios y a su modo honesta:

...quiero dar gloria a la Lozana, que se guardava mucho de hazer cosas que fuesen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin prejuzio de partes, procurava comer y beber sin ofensión ninguna (DA, 422).

En la Apología se recoge la versión de la retirada a Lípari y no se menciona para nada Venecia ni se alude al Saco de Roma;

17) Una ilustración de la actitud violentamente hedonista de Lozana y de su carácter: "Valerían. Señora, salí acá fuera; a teneros palacio venimos. Lozana. Soy contenta, si queréys jugar dos a dos. Valerio. Sea así; mas vuestro criado se pase allá y yo aquí, y cada uno ponga [apueste]. Lozana. Yo porné mi papo. Valerio. ¿Cuál, señora? Lozana. Todos dos, que hambre tengo" (DA, 241). Apréciense el doble sentido de la plática; para el significado de los vocablos desconocidos, consúltese M. Criado de Val, "Antífrasis y contaminaciones de doble sentido en La Lozana andaluza". Es a esta Lozana a quien el "autor" justifica en la Apología; para podernos ubicar un poco entre los valores de la época, recordemos el marco acusatorio del Jardín de las delicias del Bosco.

a mi modo de ver, es testimonio indirecto de que este anexo pertenece al estrato intermedio de elaboración, entre 1524 y 1527-28. Que es posterior a 1525, consta en las siguientes indicaciones:

Y si dixeren que por qué perdí el tiempo retrayendo a la Loçana y a sus secaçes, respondo que siendo atormentado de una grande y prolixa enfermedad, pareçia que me espaçiaua con estas vanidades... Y en el tratado que hize del leño del Yndia, sabréys el rremedio mediante el qual me fue contribuýda la sanidad (DA, 423).

La Apologíá, pues, fue escrita después de la recuperación de Delicado y probablemente junto o inmediatamente después de la escritura y publicación de El modo de adoperare...

Hay otro señalamiento que permite atar los cabos sueltos:

...conoçeréys al autor no aver perdido todo el tiempo [el que perdió describiendo a Lozana - T.B.] porque como vi coger los rramos y las hojas del árbol de la vanidad a tantos, yo, que soy de chica estatura, no alcançe más alto: asentéme al pie hasta pasar, como pasé, mi enfermedad (DA, 423-424).

Se puede deducir que el "árbol" del mamotreto LXVI habrá existido en la primera versión de la obra, así como la ida a Lípari.

El núcleo de la Apologíá sigue la estructura retórica de preguntas y respuestas:

Y si alguno quisiere saber del autor cuál fue su yntinción de retraer rreprehendiendo a la Loçana y a sus secaçes, lean el principio del rretrato. Y si quisieren rreprehender que por qué no van munchas palabras en perfeta lengua castellana, digo que siendo andaluz y no letrado, y escriuiendo para darne solaçio y passar mi fortuna, que en este tiempo el Señor me havia dado, conformava mi hablar entre mugeres...Y si alguno quisiere dezir que ay palabras maliçiosas, digo que no quiera nadie glosar maliçias ynputándolas a mí, porque yo no pensé poner nada que no fuesse claro y a ojos vistas; y si alguna palabra oviere, digo que no es maliçiosa, sino malencónica, como mi passión antes que sanasse (DA, 422-423).

La Apología va dirigida al "prudente lector", y las numerosas explicaciones, retracciones, desafíos, alardes que se le destinan ponen de manifiesto la inseguridad del autor acerca del estatuto de su producción que él sabe impublicable, en el sentido de que La Lozana no corresponde a los patrones literarios y lingüísticos de obras escritas. Siente la necesidad de defender su obra de los detractores posibles, pero - curiosamente - no propone que nadie intervenga para "enmendarla", sino que mantiene clara la conciencia de creador y su propiedad sobre la creación. Y también le atribuye una finalidad didáctica:

Y si alguno me dirá algún improprio en mi ausencia al ánima o al cuerpo imperet sibi Deus, salvo yñorante, por que yo confieso ser un asno, y no de oro. Válete con per dón, y nota esta conclusión: El ánima del ombre desea que el cuerpo le fuesse par perpetuamente; por tanto, to das aquellas personas que se rretraherán de caer en sem jantes cosas, como éstas que en este rretrato son conta das, serán pares al espíritu, y no a la voluntad ni a los viçios corporales, no serán rretraídas, y serán y se remos gloria y laude a quel ynfinito Señor que para sí nos preservó y preservará, amén (DA, 424).

El tono de imprecación, dirigido al lector, coincide con la acti tud que aparece ya en el Argumento. Pese a las contradicciones que se presentan en la Apología, se puede suponer que después de publicar su tratado sobre el leño Delicado considerase la posibilidad de publicar también el Retrato y por lo tanto agregó la Apología y, como inmediatamente se verá, la Explicación.

La obra, pues, originalmente fue destinada a la lectura en manuscrito y

sólo posteriormente se pensó en la impresión. Quizá al mismo estrato de la enunciación pertenezca también la Dedicatoria. Otra prueba indirecta de la intención de publicar el Retrato en el estado anterior al de la edición princeps es que en la Apología, dentro del debate con el "prudente letor", aparece la explicación del anonimato de la obra, ya citada anteriormente.

Después sigue la llamada Explicación, es decir, un segundo "explicít" que evidencia precisamente un trabajo posterior sobre la versión original. La Explicación contiene una serie de datos acerca del Retrato: el número de personajes que intervienen, lo que significa la palabra 'mamotreto', otra vez ciertas justificaciones ideológicas:

Ansimismo porque en semejantes obras seculares no se deve poner nombre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa dotrina, por tanto, en todo este rretrato no ay cosa ninguna que hable de rreligiosos, ni de santidad, ni con yglesias, ni eclesiásticos, ni otras cossas que se hazen que no son de dezir (DA, 425).

Entre paréntesis sea dicho, Delicado no es muy sincero al decir que no menciona el tema de los eclesiásticos. Hay varios pasajes en la obra referentes a la conducta del clero que pueden muy bien interpretarse como crítica social, y no todos, aparentemente, pertenecen a la justificación erasmista del Saco intercalada en una etapa posterior (cf. la cita en la p.120).

Se explica la versión de la retirada a Lípari:

Item, ¿por qué se fue la Loçana a bivar a la ýnsula de Lípari que a otra parte? Porque antiguamente aquella ýnsula fue poblada de personas que no avía sus pares, d'adon de se dixerón lí parí, los pares... Y era que quando un ombre hazía un ynsigne delito, no le davan la muerte, mas condenávanlo a la ýnsula de Lípari (DA, 425).

Así, el paraíso a que se retira Lozana es lugar de delincuentes.

Esta ambigüedad paródica echa una luz diferente sobre el sentido de la obra y sobre el personaje.

Se comenta el nombre de la heroína, Lozana-Aldonza-Vellida.

Otra defensa del Retrato:

...digo que para gozar d'este retrato y para murmurar del autor, que primero lo deven bien leer y entender, sed no legatur in escolis. No metí la tabla, aunque estava hecha, porque esto basta por tabla (DA, 426).

Con la Explicación termina, en mi opinión, el estrato de la enunciación de la obra que defino como anterior al Saco de Roma. Como se ha observado, no es un estrato homogéneo y más bien da muestras de varios estratos intermedios: la fase manuscrita, la primera preparación para imprenta. (La Carta de excomunión, que es imposible de fechar, porque es un fragmento intercalado con autonomía propia, por su sentido también puede ser referido a este estrato, pero en él está ausente la marca de la voz del sujeto de la enunciación).

Los anexos y los preliminares, como se han presentado hasta ahora, aparecen en la obra con una serie de indicios - intencionados las más veces - de que pertenecen al estado original del texto. El problema es complejo, según se ha observado; pero, pertenecan o no a aquella fase, completa o parcialmente, es obvio que Delicado quiso que se interpretaran en ese sentido. Por el contrario, el llamado Epílogo que lleva por título lo siguiente: Esta epístola añadió el autor el año de mill e quinientos e veynete e siete, vista la destruyción de Roma, y la gran pestilencia que sucedió, dando gracias a Dios que le dexó ver el castigo que méritamente Dios permitió a un tanto pueblo - revela una estrategia distinta por parte del sujeto de la enunciación. En esta

etapa se da una lectura diferente al texto, se lo reinterpreta en otro sentido y aparece además otra actitud respecto al mismo trabajo del autor. Cabe suponer que los intercalados de los mamotretos (las profecías y otros), o una parte de ellos, pudieron haber sido elaborados en el mismo período.

El discurso del epílogo tiene un tono que diverge violentamente de la entonación del sujeto enunciador en cualquiera de los anexos y por supuesto se distingue aún más del tono de los mamotretos:

¿Quién jamás pudo pensar, ¡o Roma, o Babilón!, que tanta confusión pusiessen en ti estos tramontanos occidentales y de Aquilón, castigadores de tu error? Leyendo tus libros verás lo que más mereçe tu poco temor. ¡O, qué fortuna vi en ti! Y oy aviéndote visto triunfante, y agora te veo y con el dedo te cuento... ¡O, Dios!, ¿pensólo nadie jamás tan alto secreto y juyzio como nos vino este año a los habitantes que offendíamos a tu Magestad?... ¡O, cuánta pena mereció tu libertad, y el no tenplarte, Roma, moderando tu ingratitud a tantos beneficios rreçebidos. Pues eres cabeça de santidad y llave del cielo, y colegio de doctrina, y cámara de sacerdotes y patria común, ¿quién vido la cabeça hecha pies y los pies delante? ¡Sabroso prinçipio para amargo fin! (DA, 427, 428, 429). (18).

18) Cf. el siguiente pasaje del mamotreto XXIV: "Pues por esso es libre Roma, que cada uno haze lo que se le antoja, agora sea bueno o malo, y mirá quanto, que si uno quiere yr vestido de oro o de seda, o desnudo o calçado, o comiendo o riendo, o cantando, siempre vale por testigo, y no ay quien os diga mal hazéys o bien hazéys, y esta libertad encubre muchos males. ¿Pensáys vos que se dize en balde por Roma Babilón, sino por la muncha confusión que causa la libertad? ¿No miráys que se dize Roma meretrice, siendo capa de pecadores?" (DA, 216). Cf. asimismo el Capítulo III de la Propalladia de Torres Naharro: "Como quien no dize nada, / me pedís qué cosa es Roma. / Por Dios, según es tornada, / qu'en penssar tan gran jornada / sudor de muerte me toma, / ...Cortesanos, / varones sabios ancianos / la definen, me parece, / como en versos castellanos, / Roma, que roe sus manos / qualquier que en ella envejeçe. / Lo segundo: / es otro nuevo profundo / castillo de la malicia; / y aun la llaman, como fundo, / otros, cabeça del mundo, / yo, cabeça de inmundicia. / ...Y en verdad / qu'es vna gran vanidad / do nos perdemos a furia, / purgatorio de bondad. / jnfierno de caridad, / paraíso de luxuria. (Propalladia, vol. I, pp. 161, 162, 163.)

Se dice que el Epílogo tiene trazas de reflejar experiencias personales auténticas: las del Saco de Roma, y sin duda es así. Pero también es una diferente conclusión a la historia de Lozana:

...¿dónde son los galanes, las hermosas que con una chica fossa en diez días cobriste y encerraste dando fin a las favoridas? Pues una sávana enbolvió sus cuerpos peñtíferos. Las que no se pudie (sic; cf. la nota 15 en la p. 94) bivar con ellas ya son sepultas, yo las vi. ¡O Loçana!, ¿qué esperas? Mira la Garça Montesina, que la llevan sobre una escalereta por no hallar, ni la ay, una tañbla en toda Roma. ¿Dónde es el favor? ¿Cómo van sin lumbre, sin son y sin llanto? Mira los galanes que se atapan las narizes quando con ellas passan (DA, 427-428).

Lozana, pues, todavía está en Roma y es testigo del Saco, de la epidemia y de la muerte de las cortesanas, personajes del Retrato - esta es la consecuencia de su aparición para el nivel narrativo. Pero en el nivel de la enunciación (segundo estrato) es el libro que todavía permanece en Roma con su autor.

Por lo demás, el Epílogo probablemente también se habrá escritito en más de una etapa: en el título está fechado en 1527, pero en el texto hay referencias a los acontecimientos de 1528. Estilisticamente, también hay cuando menos dos niveles. Uno es una especie de llanto por la Roma pecadora y está lleno de lugares comunes retóricos, aunque teñidos de un profundo sentimiento (de horror). Otro representa algo como una dedicatoria colocada a posteriori, dirigida al "señor capitán del felicíssimo ejército imperial" cuya identidad se ha discutido arriba. Aquí, el sujeto de la enunciación asume una actitud muy distinta hacia su obra que la que se percibe en la Dedicatoria y el Argumento. Se pide que el destinatario otorgue a la obra "previlegio y gracia" para publicarla, lo cual parece que se consiguió. Pero ahora cualquier

ra puede intervenir para "mejorar" La Lozana:

Mas no siendo obra, syno rretrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, segund lo que cada uno mejor verá...Ruego a quien tomare este rretrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escreví para enmendallo por poder dar solaçio y plazer a letores y audientes...(DA, 430-431).

Se mencionan los "vituperadores" del autor, y se apela a su "cuna" para contrarrestar los reproches. La actitud hacia el destinatario y hacia los lectores es sumisa, la conciencia del valor propio está menguado. La conciencia de su autonomía de artista, tan evidente en el Argumento, aquí se transforma en una humildad algo exagerada:

...no miren mi poco saber, syno mi sana intención, y entreponer el tiempo contra mi enfermedad. Soy vuestro y a vuestro serviçio; por tanto, todos me perdonaréys (DA, 431).

La Carta de excomuni3n contra una cruel donzella de sanidad, que sigue inmediatamente después del Epílogo, es un fragmento intercalado que no tiene relación argumental con el resto de la obra. F. Ugolini descubrió que el texto representa una refundición, realizada por Delicado, de la Descomuni3n de amores fecha a su amiga, del comendador Hernando de Ludueña, que figura en uno de los cancioneros españoles de la época editado por Rennert (19). La Carta está versificada lo cual fue señalado desde el siglo pasado por Bonneau. Hasta hace poco Damiani, especializado en F. Delicado, se negaba a aceptar que estaba en verso, y tomaba sus asonancias por el rasgo propio de la prosa medieval (20).

19) Ugolini, op. cit., pp. 477-483.

20) Cf. "Bibliografía crítica", p. 120.

Algunos investigadores pretendieron incorporarla al nivel narrativo interpretándola como experiencia del autor (21). En rasgos generales, la Carta aprovecha el tema de las "cortes de Cupido", utilizado en el cancionero del siglo XV y bastante difundido en la literatura medieval europea, sobre todo francesa (22). En el trabajo al que Delicado sometió el texto original de Ludueña hay una notable intención paródica. La Carta de Delicado es asimismo compatible con el género de disparate (tiene parecido por ejemplo con las Maldiciones de Salaya). Lo realmente revelador de este texto es su uso paródico de fórmulas de jurisdicción eclesiástica, presentes en parte ya en Ludueña y reforzadas en Delicado, lo que le da un matiz profanatorio y lo permite inscribir en la tradición carnavalesca. Como ya he dicho, no puede ser fechado, pero puede relacionarse por su sentido con el estrato primitivo de la obra (23).

Sigue Epístola de la Loçana a todas las que determinavan venir a ver Canpo de Flor en Roma. La heroína del Retrato, a la que el lector creería encontrar en Lípari, se dirige a sus "amigas y en amor ermanas" (cortesanas) informándolas de lo que pa-

21) Cf. Paglialunga de Tuma, op.cit., p.140.

22) Cf. F. Lecoy, Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, pp.253-254. El tema aparece en los siguientes poetas del cancionero castellano del siglo XV: Suero de Ribera, Juan de Dueñas, el bachiller Jiménez y otros. También aparece en Torres Naharro (Concilio venerense y Vando de Cupido). En la prosa el tema es recurrente en los ya mencionados Diego de San Pedro y Juan de Flores.

23) Dedico a la Carta de excomunión un estudio especial que no forma parte del presente trabajo.

só en Roma "lunes a días seys de mayo del mill y quinientos y veynte y siete, que fue el escuro día y la tenebrosa noche para quien se halló dentro" (DA, 438). La descripción del Saco es im-
presionante y tiene visos de ser reflejo de una experiencia pro-
pia:

...sucedió en Roma que entraron y nos castigaron y atormentaron y saquearon catorze mill teutónicos bárbaros, siete mill spañoles sin armas, sin çapatos, con hambre y sed, ytalianos mill y quinientos, napolitanos rreamis-
tas dos mill, todos estos infantes; ombres d'armas sey-
cientos, estandartes de ginetes treynta y cinco, y más los gastadores, que cassi lo fueron todos, que si del todo no es destruyda Roma, es por el devoto femenino -
sexu... Prophanaron sin duda quanto pudiera prophanar el gran Sofí si se hallara presente (DA, 437, 438).

Ya no hay ocupación para cortesanas en Roma: "Si por triunfar, no vengáys, que el triunfo fue con las passadas" (DA, 439). Con-
cluye con la idea de que la causa de su partida de Roma fue la
situación francamente represiva surgida por causa del Saco:

Sed ciertas que si la Loçana pudiesse festejar lo passa-
do, o dezir sin miedo lo presente, que no se ausentaría
de vosotras ni de Roma, máxime que es patria común...
(DA, 439; la cursiva es mía).

Lozana, pues, no alcanzó irse de Roma antes del Saco (aunque en la Explicación se dijo que "se fue" a Líparí, como hecho ya sucedido). Pero en el momento de la escritura de la Epístola tam-
poco ya está en el "alma cibdad" o, al menos, se está yendo. To-
mando en cuenta el conjunto de la obra, tal como se presenta leí-
da de corrido, resulta que es Lozana-libro la que se va (o se
fue) huyendo del Saco. En resumen, otra vez obtenemos el juego
personaje-autor-libro.

El último anexo es la Digressión que cuenta el autor en Vene-

cia, que sostiene el tono enfático y la interpretación moralizante del Epílogo:

¡O gran juyzio de Dios!, venir un tanto exército sub nube y sin temor de las maldiciones generales sacerdotales, porque Dios les hazía lumbre la noche y sombra el día para castigar los abitadores romanos, y por provar sus siervos, los quales somos mucho contentísimos de su castigo, corriegiendo nuestro malo y viciosso bivar, que si el Señor no nos amara no nos castigara por nuestro bien (DA, 441; la última cursiva es mía).

El autor explica las circunstancias y la motivación de su salida del "alma cibdad":

Salimos de Roma a diez días de febrero por no sperar las crueldades vindicativas de naturales (DA, 442).

En Venecia, viéndose en una situación de soledad y de desamparo, él tuvo que publicar el Retrato; pero la actitud hacia su labor de observador objetivo y artista que se manifiesta con tanta claridad en el Argumento y aun en la Dedicatoria, aquí se transforma en algo muy diferente, pues le hace casi pedir disculpas por el contenido de su obra, que ahora (¿en 1528?, ¿en 1529 o 30?) por fin entrega al juicio del gran público lector:

Y esta neçessidad me compelió a dar este rretrato a un estampador por rremediar mi no tener ni poder, el qual rretrato me valió más que otros cartapacios que yo tenía por mis legítimas obras, y éste, que no era legítimo, por ser cosas ridiculosas, me valió a tiempo, que de otra manera no lo publicara hasta después de mis días, y hasta que otrie que más supiera lo emendara (DA, 442).

Estos son los preliminares y los anexos del Retrato de la Lozana andaluza. Según se ha podido ver, en ellos se observa el punto de vista del autor sobre el contenido de su obra y sobre su propia labor de escritor. Es un punto de vista dirigido desde el exterior del Retrato, es emitido por el sujeto de la enunciación, y su transformación (desde "protesta el autor que ninguno

quite ni añada palabra ni rrazón ni lenguaje" del Argumento hasta "ruego a quien tomare este rretrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escreví para enmendallo" del Epílogo) pone de manifiesto un cambio operado en el sujeto en el proceso de elaboración del texto, desde el manuscrito inicial hasta el último retoque antes de la impresión. Dadas las características del caso, es imposible reconstruir todo el proceso paso a paso; el analista sólo dispone de ciertas indicaciones textuales que muestran dónde se trazaban las fronteras iniciales entre el texto original y los retoques posteriores. Pero si bien estos indicios son insuficientes para exteriorizar aquel proceso en toda su plenitud, esto aún no autoriza el menospreciar su presencia ni el explicar el sentido de la obra como una unidad textual. El texto del Retrato en cuanto enunciado, o sea, los mamotretos, tampoco permite esta interpretación unitaria.

Hasta aquí, se ha realizado un intento por trazar el doble perfil del destinador del Retrato. Pero esta abstracción sólo tiene sentido cuando se toman en cuenta los dos miembros de la oposición en cuyo circuito se crea el enunciado: el destinador y el destinatario, el sujeto que enuncia y el sujeto que recibe lo enunciado, ambos, participantes en la generación de éste, en este caso, la obra literaria. Por lo tanto la evaluación del sujeto de la enunciación es tan importante como la del segundo sujeto. Para entender el enunciado, hay que captar la intencionalidad del sujeto destinador y la posible reacción del destinatario prefigurada por el primero y registrada en el proceso de la enunciación. Así, el dialogismo interno inherente al discurso se po

ne de manifiesto en un texto visto como enunciado.

Puesto que en el Retrato despunta la huella de un doble proceso de la enunciación, esto es, de una emisión retomada años después y, por así decirlo, vuelta a enunciar con una intención diferente, se debe concluir que el perfil del destinatario de la obra también cambia en el transcurso del tiempo (24).

La intención primera del Retrato fue la de "deleytar" con "hablar en cosas de amor" (DA, 69). Los "discretos lectores" obtendrían "plazer y gasajo" al leer la obra. La fórmula "plazer y gasajo", marcada en la edición DA, 71 (nota 15) y explicada según Corominas (gasajo, 'plazer en compañía, plazer social'), no recibe allí ningún comentario. No obstante, tanto la fórmula (registrada desde el Corbacho) como el vocablo gasajo (que aparece ya en el Arcipreste de Hita) evocan una diversión colectiva, lo cual permite hacer algunas reflexiones acerca de la posible difusión primitiva del Retrato y de su verdadero destinatario(25).

24) No identifico a los destinatarios participantes en la generación del enunciado con los convencionales 'Ilustre señor' de la Dedicatoria y 'señor capitán del felicísimo ejército imperial' del Epílogo, ambos, figuras posiblemente concretas junto a Delicado autor. Sin embargo aun en el mismo cambio marcado por la sustitución del 'Ilustre señor' con el 'señor capitán' (cf. acerca de la no identidad entre ellos en el análisis de la Dedicatoria, p.135) se registra la profunda transformación del concepto de destinatario, lo cual se refleja en las actitudes del destinador.

25) Corominas relaciona el verbo "agasajar" y los vocablos de la misma raíz, como "gasajo", "gasajado", etc., con el gót. *gasali 'compañía', derivado de *gasalja 'compañero' (alem. Geselle). "Mas pronto se especializó nuestra familia de vocablos en el sentido de reunión o compañía para divertirse". En este sentido primitivo aparece en el Libro de buen amor, en el Arcipreste de Talavera, en Juan del Encina, etc. Por ejemplo, "...por lo común gasajado es 'plazer colectivo que se toma en compañía'" (cf. Corominas, t.I, s.v. agasajar).

Lo más factible es que la versión manuscrita del Retrato (que corresponde al primer estrato de la enunciación) hubiese sido destinada a la lectura oral ante un público amistoso (26), La connotación de la palabra leer como 'leer en voz alta' que se registra en la época, la asociación del acto de leer con el de oír (en el Epílogo Delicado se refiere a sus "letores y audientes", DA, 431; lo mismo, en Apología: "ver y oír", DA, 424) y el constante uso de dezir por 'escribir' en los preliminares y anexos permiten reconstruir al primer destinatario de la obra como "audiente" colectivo. El ambiente de plaza pública es homólogo al espacio de la lectura del Retrato. En tal contexto se entiende mucho mejor la fórmula jocosa que remata el Argumento: "y quien lo contrario hiziere, sea sienpre enamorado y no querido, amén". Entre los anexos es sobre todo la Carta de excomunión la que corresponde a tal contexto de lectura. Es una plaza pública virtual, donde reina la percepción carnavalesca del mundo y tienen vigencia las leyes que invierten el orden cotidiano. En ese entorno surge la protagonista de la obra con sus características específicamente carnavalescas: la sabia bufona sin nariz, que "en otra parte más alta que una picota fuera mejor rretraída que en la presente obra" (DA, 75), que se nos presenta a través de una serie de rasgos, dichos y hechos cómicos y que al retirarse "dignamente" de su oficio va a parar a la isla de Lípári, paraíso de delincuentes, don

26) Acerca de la difusión oral de las obras literarias, cf.

Margit Frenk, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el siglo de Oro", Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980), Bulzoni, Roma, 1981, 101-123.

de se encontrará "con sus pares". En una de las directrices indudablemente presentes en la obra desde un principio, aunque no sea la única. (Otra, que desarrolla el procedimiento de "retrato", se analiza en el capítulo IV). En esta dimensión cómica Lozana engaña, extorsiona y es a su vez engañada y extorsionada (cf. el mamotreto 1), Rampín desempeña el papel de valentón cómico y en el fondo cobarde, roba, es encarcelado, cae en una letrina, vomita al comer jamón (alusión a su condición de converso)- en fin, ambos personajes aparecen como perfectos héroes cómicos populares. Los valores de la cultura popular de la risa les son inherentes: por ejemplo, la prodigiosa potencia sexual de ambos es valor positivo asociado a la fecundidad, a la vida a la posibilidad de una renovación, a la inmortalidad "del gran cuerpo colectivo" del pueblo, si lo describimos en términos bajtinianos.. Otros personajes de esta misma dimensión se llaman Badajo, Marzo, Sietecoñicos, Matehuelo (27), etc. En la parte tercera, la que más desarrolla la línea mencionada, encontramos una serie de procedimientos y estructuras internas que incluyen, por un lado, cuentos populares de tradición carnavalesca y técnicas de Volksbuch (28)- cuentos intercalados, incorporados al argumento

27) En apariencia, Matehuelo es un inocente diminutivo de Matías (así se interpreta el apelativo en D, 275: "matihuelo, diminutivo de Matías). Pero si, dejando esta visión ingenua, acudimos al Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, cuya "audiente" interesada fue Lozana (cf. el mam. XLVII), en la Visión deleytable, una especie de "triumfo" priápico, hallamos a Matehuelo personificando el falo adorado por mujeres: visión que tiene su origen, sin duda, en la cultura del carnaval (cf. por ejemplo los actos carnavalescos descritos por Sebastián de Horozco en Crónicas de carnestolendas toledanas de 1555, I.P.I.E.T., Toledo, 1981, pp. 132 y 136).

28) Un proceder semejante se encuentra en el Lazarillo de Tormes; cf. Marcel Bataillon, Novedad y fecundidad de "Lazarillo de Tormes", Anaya, Salamanca, 1968, pp. 35, 88 (la segunda referencia recoge al Lazarillo de Juan de Luna).

en torno a la figura de la protagonista -, y, por otra, inversiones paródicas propias de las "categorías carnavalescas" bajtinianas (cf, la Introducción, pp.38-40) (29).

Estos aspectos ambiguos, ambivalentes y cómicos del libro se asocian al "circuito del habla" primitivo, en el cual participaban unos "audientes" cómplices instalados en la "plaza pública" virtual en que supuestamente se habría dado la lectura del Retrato. "Sed non legatur in escolis" (DA, 426; en el original, iñescolis), advierte Delicado desde otro nivel de la enuncia-

29) Me refiero, sobre todo, al "triunfo de putas" y a la hipotética "taberna meritoria" para las mismas, que aparecen en el mamotreto XLV. En el XLIV, Lozana, analizando la situación de las prostitutas romanas, observa que "todas esperan que el Senado las provea a cada una según el tiempo que sirvió y los méritos que deve aver, que sean satisfechas. Y segund piensan u creen que harán una taberna meritoria como antiguamente solían tener los rromanos y agora la tienen veneçianos, en la qual todos aquellos que avían servido o combatido por el Senado rromano, si venían a ser viejos o quedavan lissitados de sus miembros por las armas, o por la defensión del pueblo, les davan la dicha taverna meritoria en la qual les proveyan del vito e vestito" (DA, 317-318). Después de esta primera equiparación de las cortesanas con veteranos de guerra, en el mamotreto XLV el personaje Silvano invierte jocosamente el cuadro de la "seguridad social" trazado por Lozana: "...la taberna meritoria para essas señoras ya está hecha archiospital, y la honrra, ayuda y triunfo que ellas dan al senato es como el grano que sientran sobre las piedras, que como naçe se seca. Y si oýstes dezir que antiguamente, quando venía un rromano o enperador con vitoria, lo llevavan en un carro triunfante por toda la çibdad de Roma, y esto hera gran honrra, y en señal de fortaleza una corona de hojas de rroble, y él asentado ençima, y si alguna señal tenía de las heridas que en las batallas y combates oviese rresçebido, la mostrava públicamente... Que como [las cortesanas] se hazen françesas o grimanas, es neçessario que en muerte o en vida vayan a Santiago de las Carretas, y allí el carro y las corona de flores y las heridas serán su mérito y rrenombre a las que vernán..." (DA, 320-321). Las cortesanas se hacen "francesas o grimanas" (germanas) por la sífilis que contraen (mal francés o grillimón), por eso su "taberna meritoria" será Santiago de las Carretas, hospital para sífilíticos, y su triunfo, tal como se describe.

ción, en el que la obra se figuraba ya como impresa. El primer trueque en el diseño del destinatario probablemente se debe a este cambio de estatuto de obra manuscrita a libro impreso, que requeriría un mínimo de "seriedad" y una cierta ubicación en el cuadro de la institución literaria, ya que La Lozana, al ser impresa, perdería algo de su carácter rotundamente "extraoficial" que le confieren los aspectos que acabo de mencionar(30). También puede ser que la otra faceta ético-moral de Delicado, orientada más hacia los requisitos de una "obra" impresa que hacia la libertad de un "retrato" leído en manuscrito a amigos, se hubiese mostrado a partir de la etapa culminante de su enfermedad y de la súbita recuperación debida a la aplicación del "palo indio", el guayaco -, registrada esta última experiencia en el tratado El modo de adoperare el legno..., probablemente publicado ya en Roma con la venia del papa Clemente VII(31).

30) Acerca de la circulación extraoficial de las obras literarias manuscritas en la época que nos interesa, cf. J.M. Díez Borque, "Manuscrito y marginalidad poética en el siglo XVII hispano", Hispanic Review, 51(1983), 371-392, donde, aunque los ejemplos específicos se refieran al siglo XVII, la misma situación anunciada en el título se describe desde las épocas anteriores.

31) Cf. el privilegio papal para la impresión del tratado concedida al "dilectus filius Franciscus Delgado presbyter Giennensis diocesis" el 4 de diciembre de 1526 (apud Ugolini, *op.cit.*, p.451). La hipótesis acerca de una posible edición de El modo... anterior a la de Venecia, 1529 (o 1530), única que hasta la fecha se conoce, es también de Ugolini. Antes lo mismo fue señalado por Joaquín del Val en su edición de La Lozana (1967), p.21.

Sin embargo, un primer esfuerzo por salirse de la marginalidad todavía no significaba un cambio global de actitud por parte de sujeto enunciador. Esta transformación se da profundamente tan sólo cuando sobre éste operan unas presiones sociales muy notorias. La Roma después del seis de mayo de 1527 ya no se presta para ser vivida como una gran "plaza pública", lugar de conductas, actos y visiones de mundo ambivalentes, la que permitía, aun durante mayores penurias económicas y en medio de las arbitrariedades del poder, adoptar una perspectiva jocosa, irónica - "yo, que soy de chica estatura, no alcancé más alto: asentéme al pie [del "árbol de la vanidad"] hasta pasar, como pasé, mi enfermedad" (DA, 424) -; escéptica, ambigua, cómicoseria - "Di poco y verdadero y acaba riendo, y suelta siempre una ventosidad" (DA, 370) -. La transformación decisiva se relaciona, indudablemente, con la vivencia del Saco de Roma. Aquel suceso aparentemente casual, llevado a cabo sin la aprobación del emperador por una tropa multinacional, mercenaria, ideológicamente dispar - hubo, por ejemplo, bastantes luteranos en el ejército imperial católico -, pagada mal y peor controlada, fue, en medio de las guerras franco-italo-españolas, el mayor escándalo de la época debido al impacto simbólico y emotivo que causó la noticia del asalto a la capital del mundo católico.

Carlos V deja

en una posición insostenible, por falta de pagas, a su ejército en el norte de Italia. Este ejército, al mando del condestable de Borbón, estaba integrado, en gran parte, por mercenarios alemanes luteranos. Cuando hubieron agotado las provisiones en el ducado de Milán, el condestable ofreció conducirlos contra

Roma. Atacaron a la Ciudad Eterna, y aunque pereció en el asalto el de Borbón, penetraron en ella, sometiéndola a un saqueo espantoso... El saqueo de Roma causó gran impresión por todas partes, y los adversarios de Carlos lo explotaron por medio de folletos y hojas volantes. En defensa de su señor, Alfonso de Valdés escribió el Diálogo entre Lactancio y un arcediano, en el que interpretaba aquella catástrofe como juicio de Dios contra la ciudad que había faltado a su misión de ser cabeza y ejemplo de la Cristiandad. Carlos V mostró su pesar, suspendió las fiestas preparadas para celebrar el nacimiento de su hijo Felipe, pero no dejó de aprovecharse de la situación(32).

La situación, pues, lejos de formar parte de una política coherente, se dio en esta forma a raíz de circunstancias aleatorias. El condestable de Borbón, renegado de la causa de Francisco I, quien fue opositor político de Carlos, encabeza un ejército de luteranos y de mercenarios de todas partes de Europa para castigar a los católicos, y más aún, a la Santa Sede. Desde la perspectiva de un modesto poblador de Roma, por ejemplo Delicado, las cosas cobrarían cierta cohesión a posteriori, elaboradas y asumidas ideológicamente para poder ubicarse adecuadamente en el cambio. En 1527, no había "hombre en Roma que osara parecer en hábito eclesiástico por las calles... La persecución contra los clérigos era tan grande, que no había hombre que en hábito de clérigo ni de fraile osasse andar por las calles" (33). Para Delicado, a la inconveniencia de ser clérigo se sumaba la de ser español, lo que significaba hostilidades por parte de la pobla-

32) A. Domínguez Ortiz, Desde Carlos V a la paz de los Pirineos, 1517-1660, p.65.

33) Alfonso de Valdés, Diálogo de las cosas ocurridas en Roma, pp.10-11.

ción romana, que asociaba el desastre ocurrido con la política española. El golpe sufrido por el clérigo andaluz debió de ser arrollador. Después de largos años de enfermedad y privaciones, habrá logrado un mínimo de estabilidad: se repone de su padecimiento, publica o tiene esperanza de publicar El modo...; quizá en aquel preciso momento obtiene el vicariato "del valle de Cabeçuela" (34). En 1527, es otra vez perseguido y desplazado. Ve la situación "como castigo del cielo y de la tierra, pues los elementos nos han sido contrarios. Gente contra gente, terremotos, hambre, pestilencia, presura de gentes, confusión del mar... No se puede huir a la Providencia divina..." (DA, 429). En 1528, se refugia en Venecia, lugar para él nuevo, como hace años lo fue Roma. Ahora el autor de La Lozana andaluza ve y aprecia su vida desde otra perspectiva. Su obra, lejos de ser producto y objeto de entretenimiento, ahora debe adquirir una función distinta. Al cambio del destinatario corresponde un cambio en la concepción del destinatario. Ahora, el libro no va dirigido a un grupo cómplice, unido por la percepción carnavalesca del mundo. El "lector" se fracciona en individuos virtuales, dispuestos a cuestionarlo todo (una primera fase de este proceso se observa ya en la intermedia Apología). El sujeto ahora no quiere estar allí para contestar, como lo hace precisamente en la Apología:

Y si alguno quisiere combatir con mi poco saber, el
suyo mucho y mi ausencia me defenderá (DA, 430).

34) Especulación mía.

La "sana intención" del Retrato ahora quiere ser didáctica y edificante. Desde la actitud humilde del sujeto de la enunciación, el sujeto lector ahora tiene facultades para cambiar la obra, algo que fue prohibido al destinatario inicial. Pero la modestia del destinador a veces aparece como falsa, y su actitud, no tan sumisa como pretende aparentar. Por una parte, en la Di-gressión, el carácter no serio de la obra se subraya como una defensa de su contenido. Por otra parte, resulta que, aunque "los abitadores romanos...somos mucho contentísimos de su castigo de Dios, corrigiendo nuestro malo y vicioso bivar", persiste a la vez una acusación a los "castigadores": "¡guay por quien viene el escándalo!... me avisso que he visto morir muchas buenas personas y he visto atormentar muchos siervos de Dios..." (DA, 441-442). En realidad, el dicho "amicus Socrates, amicus Plato, magis amica veritas", que ordinariamente se cita como la confirmación de la actitud crítica de Delicado hacia las costumbres depravadas de Roma, cuestiona más bien, si no los motivos del Saco (interpretados acorde al enfoque erasmista), en todo caso la brutalidad con que se realizó y sus nefastas consecuencias. Bajo esta luz puede interpretarse también el siguiente pasaje de la Epístola de la Loçana:

si la Loçana pudiesse festejar lo passado, o dezir sin miedo lo presente, que no se ausentaria de vos-
otras ni de Roma...

Así, el comentario dirigido al posible "enmendador" del Retrato suena cáustico ("el suyo mucho [saber] y mi ausencia me defenderá").

De esta manera, en los preliminares y anexos el texto de La Lozana andaluza aparece como campo y fuente de un diálogo constante entre el escritor y el lector acerca de la obra, la licitud de su contenido y sus personajes, la manera adecuada de escribirla, el propósito del autor y la función del "lector" (destinatario), cuya participación en la generación del texto puede ser resumida desde dos puntos de vista. En primer lugar, se trata de ver en la obra una especie de respuesta a las inquietas preguntas del "vulgo" acerca del oficio del escritor y de sus intenciones al escribirla. En segundo lugar, se puede hablar de una concepción más abierta del texto, en el cual el lector puede intervenir como "enmendador". Esta concepción va acompañada de un notorio resentimiento del autor, cuya orientación existencial y el yo creador pasan por una dura prueba en la crisis de 1527-1528.

Así, pues, en el cruce de las actitudes del destinador y del destinatario se genera el enunciado. La transformación histórica del destinador va acompañada por una concepción cambiante del destinatario. El diálogo iniciado en 1524 en las páginas del manuscrito de La Lozana, planteado como un regocijante desafío al mundo y, a la vez, como una afirmación del yo del sujeto creador, diálogo re-pensado, re-interpretado, re-escrito y, finalmente, impreso en Venecia, se lee de otra manera en circunstancias personales e históricas diferentes. La transformación se da tanto en la intención del sujeto como por el cambio de las condiciones de emisión y recepción del texto, del que el sujeto está consciente. No se abordan aquí los as-

pectos de la recepción que conciernen al lector futuro, ajeno al contexto concreto de Delicado, lo cual en parte se ha analizado en el capítulo dedicado a la crítica.

De este modo, un análisis de la obra llevado a cabo de acuerdo con la teoría de la enunciación sub specie Mijaíl Bajtín, permite interpretar el sentido del Retrato más allá de ciertas indicaciones demasiado explícitas del autor diseminadas deliberadamente en el texto. La teoría exige prestar una mayor atención a las marcas de la transformación diacrónica del enunciado y de su sujeto emisor; así el análisis del proceso de la enunciación converge con la etapa del análisis textual frecuentemente omitida o menospreciada por los investigadores. Por otra parte, los aspectos de la obra que no concuerdan bien con la tradicional exégesis moralizante del Retrato (la percepción carnavalesca del mundo) encuentran su lugar en el significado global del texto. El dialogismo interno de La Lozana, que forma parte de la misma concepción de la obra, empieza así a percibirse más nítidamente.

IV. El retrato.

"...los pintores..., quando hazen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan, y no solamente se contentan de mirarlo e cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes e çir-cunstantes..."

Delicado.

"Si el objeto específico del género nove-
lístico es el hombre que habla y su dis-
curso, el cual pretende ser socialmente
válido y circular en la sociedad, enton-
ces el problema central de la estilística
de la novela puede ser formulado como el
de la representación artística del lengua-
je, el de la imagen del lenguaje".

Bajtín, PLE, p. 149.

La actitud del sujeto de la enunciación hacia a) el objeto que representa, b) la forma - dialógica - en que el objeto se consti-
tuye y c) la posible reacción del "lector" o destinatario frente al
resultado de la labor artística, se manifiesta también en otros ni-
veles, por ejemplo, en la idea de organizar los mamotretos bajo el
diseño de "retrato". El tema del presente capítulo hubiera podido
centrarse en torno al vasto problema del género literario, pero,
sin pretender señalar todos los posibles parentescos genéricos
de la obra de Delicado desde la perspectiva literaria que le es
contemporánea o posterior - la corriente celestinesca, la picares-
ca, novela o teatro, o diálogo renacentista, etc.-, me limitaré
a abordar el significado de La Lozana andaluza en cuanto retra-
to. La relación de la obra (no demasiado directa, a mi modo de
ver) con las tradiciones mencionadas ha sido suficientemente pue-
ta de relieve, discutida, rechazada y se ha vuelto a aceptar por la
crítica que acompaña a La Lozana desde su "descubrimiento" por Wolf
(ver el cap. I). En cambio, la importancia del concepto "retrato"

hasta ahora no ha sido profundizada bastante. Para los fines de mi estudio lo del retrato resulta especialmente significativo, porque alrededor del concepto convergen y se cruzan tendencias opuestas que caracterizan al sujeto de la enunciación como ente que se sitúa en cierta medida al margen del decoro social, de la institución literaria y del lenguaje que ésta se está apropiando. Por una parte, a través de todo cuanto implica un retrato se percibe una voluntad monológica e individualista: al querer singularizar a su personaje el sujeto afirma su propio individualismo, manifiesta su propiedad sobre la obra, se posesiona del objeto de la representación reiterando toda su capacidad objetivadora y monológica. Por otra parte, al mismo tiempo se da una tendencia opuesta de tipificación del personaje, con todos sus atributos pero ante todo con su expresión verbal, dentro de la línea de la cultura del carnaval. El tratamiento del género del retrato, a su vez, permite ver la actitud profundamente dialógica del sujeto hacia las formas literarias que le anteceden, así como la inseguridad desafiante respecto a los posibles receptores de su mensaje. A la postre, tiene lugar una identificación parcial del sujeto ("autor") con el objeto representado (personaje → libro), que obra en un espacio abierto por la ruptura de la actitud monológica, de modo que a veces el autor, lejos de darle a su creatura un tratamiento de objeto, deja su postura de natura creans y utiliza a su personaje como una especie de alter ego o como máscara de carnaval, llegando a canalizar su voluntad de transgresión mediante un lenguaje que lo traiciona.

En este capítulo el retrato se observa desde tres ángulos: 1) como parodia de la semblanza historiográfica; 2) en su relación con las teorías de la pintura de su época; 3) como representación de la pluralidad discursiva, es decir, como imagen del lenguaje.

Al insistir en varias ocasiones que su libro se ha de llamar "retrato", el autor siempre pretende destacar el estatuto especial de La Lozana frente a otro tipo de producciones literarias, y es en el Argumento y en el incipit donde se ve la concepción del retrato como género original. En los preliminares, la intención de "rretraer" (cf.ital.'ritrarre') se ajusta ^a dos pautas: una de ellas es tradicional y se remonta a las retóricas clásicas, (ver infra); ^{otra representa un enfoque original} de la labor artística. Tanto en los preliminares como en los anexos, es fundamental la justificación de la razón de ser de la obra en su carácter "ridiculous". A su vez, el deseo de "rretraer rreprehen-diendo", no importa en qué estrato de la enunciación se dé, se puede relacionar con la sátira clásica.

En el principio del Argumento declara Delicado:

Dezirse a primero la cibdad, patria y linaje, ventura, des-graça y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin, porque solamente gozará d'este rretrato quien todo lo leyere (DA, 73).

En el incipit se señala que la "historia o rretrato" es "sacado del jure çevil natural de la señora Loçana", y se registra tiempo y lugar del inicio.

Da la impresión que el autor sabía muy bien cómo había que "rretraer", aunque para el lector actual la mención del "jure çevil natural" parezca ambigua (1). Efectivamente, el plan diseñado

1) Wardropper la glosa, pero no resuelve, sino que más bien profundiza la aparente contradicción entre lo civil y lo natural. Según este autor, Delicado hace "una especie de elaboración de un expediente sacado del registro civil de Roma, o de la naturaleza. Pero lo que hubiera podido ser simplemente ese seco expediente se transforma en un fragmento de historia palpitante de vida" (op.cit., p.477). La disyunción puesta entre un expediente del registro civil y uno sacado de la naturaleza no queda explicada, y el "jure çevil natural" de Lozana sigue siendo una expresión enigmática. Cf. infra lo que sugiero para resolver la ambigüedad.

para el desarrollo del retrato se amolda a los esquemas de las retóricas medievales, que en última instancia pueden relacionarse con De inventione (llamado de otro modo Rhetorica vetus) de Cicerón.

Así, para la descripción de las personas Marco Tulio propone:

Ac personis has res attributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, consilia, facta, casus, orationes (2).

Respecto a la natura, señala Cicerón que su definición es compleja y que, entre otras partes, incluye "natione, patria, cognatione, aetate". He aquí la posible fuente del "jure çevil natural" que menciona Delicado como "ciudad, patria y linaje" (3). El victus o modo de vida se ajusta al "modo y manera" de Delicado. Asimismo, "fortuna, habitus, affectio, consilia, facta, orationes" se reflejan en "ventura, desgracia, y fortuna", "conversación", "trato, plática", etc.

Cicerón no tenía que ser necesariamente la fuente directa de Delicado: el eco de la descriptio pudo haber llegado al clérigo andaluz por medio de la enseñanza escolar y a través de alguna de las Retóricas medievales (4).

2) De inventione, I, XXV. Cito según la edición bilingüe de Harvard U.P. (Cambridge, Mass.) y William Heinemann LTD (London): Cicero in twenty-eight volumes, vol. II, 1968, p. 72.

3) Seguramente, también ha de estar presente un juego con otro uso de "çevil" o "civil". Cf. Autoridades: "Civil. En su recto significado vale Sociable, urbano, cortés, político y de prendas propias de Ciudadano; pero en este sentido no tiene uso: y solamente se dice del que es desestimable, mezquino, ruin, y de baxa condición y proceder". Este uso está documentado desde La gran conquista de Ultramar (cf. Corominas, t. I, voz ciudad). Ver también DA, 16-17, nota 28.

4) Cf. F. López Estrada, "La retórica en Generaciones y semblanzas de Fernán Pérez de Guzmán", pp. 323-324. López Estrada maneja como fuente intermedia la Retórica de Matthieu de Vendôme, destacando que "las fuentes eran comunes y la enseñanza uniforme en la Europa románica". Cf. también E. Faral, Les Artes poétiques du XII et du XIII siècle, Paris, 1923, vol. 238 de la "Bibliothèque de l'École des Hautes Études".

Es más, lo que interesa no tanto es el mismo Cicerón como "fuente" de Delicado, sino las etapas intermedias a través de las cuales éste hubiese podido enterarse del esquema ciceroniano del registro y, sobre todo, el uso social y literario concreto de este patrón clásico en las épocas inmediatamente anteriores a la aparición del Retrato. Es decir, importa el manejo de un modelo discursivo y la formación de un posible género discursivo en un período determinado (5).

Para ejemplificar el uso del esquema del registro proveniente de la descriptio ciceroniana en un contexto próximo a Delicado, se puede aducir dos muestras características relacionadas entre sí; compendios eruditos pseudo-históricos como Mare historiarum (s.XIV) de Guido della Colonna, traducido al castellano por F.Pérez de Guzmán como Mar de istorias, y semblanzas historiográficas como Generaciones y semblanzas del mismo Pérez de Guzmán o Claros varones de Castilla de F.del Pulgar (s.XV).

Claro, las obras de tipo de Mare historiarum no eran lo mismo que las semblanzas historiográficas del último Medioevo. Así, la obra de Colonna viene a ser una serie de biografías de personajes diversos, históricos o fabulosos, pero siempre distanciados del biógrafo por la perspectiva de la tradición o de la leyenda, mientras que las semblanzas del XV pertenecen a la historiografía contemporánea. Pero sin duda ambos tipos de obras poseen caracterís-

5) Acerca de la recurrencia del esquema mencionado desde los tiempos clásicos hasta el siglo XV, cf. R.B.Tate, Prólogo a su edición de las Generaciones y semblanzas de Pérez de Guzmán, p.XIV.

ticas en común obvias para los lectores de su época. La unidad del Mare historiarum, por ejemplo, se logra sólo gracias a "una profunda creencia en la continuidad del imperio bajo emperador y Papa, y una exaltación de la obra misional de la orden dominicana" (6). Por su lado, las Generaciones y semblanzas representan "el primer tratado castellano sobre la naturaleza de la historia y los deberes del historiador" (7). En el trasfondo de estas obras tan distintas se encuentra la idea de la trascendencia de una nación o de un Estado a través de la historia de la humanidad como justificación de los intereses del Estado contemporáneo. Son obras de naturaleza seria, con tendencia hacia una suerte de filosofía de la historia, con intereses ideológicos explícitos.

Así, pues, a pesar de que el esquema del registro de datos para describir a un personaje hubiese actuado como una especie de canevé apto para ser llenado de todo tipo de bordado de valores ideológicos, éstos últimos presentan una serie de constantes. La primera de ellas puede ser ejemplificada con la aceptación de la palabra retrato que todavía es vigente en el Tesoro de Covarrubias (1611). El retrato es la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hacía con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las quales y por los reversos de las monedas, tenemos oy día noticias de las efigies de muchos príncipes y personas señaladas (8) (la cursiva es mía).

6) Ibid., pp.XIV-XV.

7) Ibid., p.XV.

8) Covarrubias, Tesoro, vocablo 'retrato'.

Ahora bien, las semblanzas historiográficas del siglo XV, o sea, retratos verbales de "personas principales y de cuenta", se rigen por una escala de valores todavía netamente medieval, a pesar de que surgiera en ellas, ocasionalmente, la noción renacentista de valor individual. Fundamentalmente,

la biografía española del siglo XV, nos muestra, en rigor, sólo dos formas arquetípicas de vida que corresponden estrictamente al cuadro de los ideales medievales: los caballeros y los prelados (9).

De acuerdo con las semblanzas, una de las actividades más excelentes para la expresión de la valía del hombre es la caballería. También se ponderan las cuatro virtudes teologales. El cuadro se complementa con frecuentes referencias a las cualidades que debe poseer un caballero: "buen caballero, cuerdo e bien razonado, de grande esfuerzo, muy soberuio e pofioso, buen amigo e çierto con sus amigos" (10).

9) J.L.Romero, "Sobre la bibliografía española del siglo XV y los ideales de la vida", p.128.

10) Cf. Pérez de Guzmán, Generaciones y semblanzas, p.22.

El mismo patrón ideológico se encuentra en el Retrato de Torres Naharro, contemporáneo de Delicado. El Retrato fue escrito a la muerte del duque de Nájera, de la familia de los Manrique, y recuerda vivamente por sus tópicos y por la versificación las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique. Para destacar el contraste entre el Retrato de Delicado y el Retrato de Torres Naharro, citaré algunos pasajes del último. Ambos escritores, contemporáneos y españoles, viven en Italia en la misma época. Producen, aunque no simultánea, más o menos paralelamente, dos formas de retrato absolutamente opuestas por su enfoque ideológico:

Leuanta tus pies del suelo,
muéuete, Fama gentil,
estiende tus alas mil,
passa las nuues de buelo.
Cubre las gentes de duelo
desigual;
venga pesar general;
salga plazer de poblado;
repose agora el brocado,
triumphe un poco el sayal.

.

Muchos buenos castellanos
de loar
tienes oy a tu mandar,
y ternás, como has tenido;
mas mejor qu'el que has perdido
no cures de lo buscar.
Al tiempo del pelear,
ansí es
que no durmieron sus pies
ni te mintió su consejo;
y avn agora, avnque era viejo,

Junto con las virtudes caballerescas, destaca el concepto de linaje como clave ideológica típicamente española, que corresponde dentro del patrón retórico a la cognatio (11).

A ese respecto observa J.L.Romero:

Aun antes que el mero retrato físico y moral, parece fundamental para el biógrafo señalar con precisión el linaje del individuo, como si fuera necesario justificar su elección como tema de reflexión histórica; el linaje, en efecto, determina y precisa la condición social y parece

no le pesaua el arnés.
En sus palabras cortés
y faceto,
en sus haziendas secreto,
en las batallas osado,
con las damas reguebrado,
con los galanes discreto.
Sólo a virtudes sujeto,
dondequiera;
hecho de modo y manera,
como dizen: tal lo quiero;
con sus contrarios de azero,
con sus amigos de cera.
En un guante se os metiera
por amor,
y en caso de pundonor
vsaua de su grandeza;
nunca auaro por pobreza
ni torcido por temor.
Siempre hizo de señor
su deuer;
tan liberal, a mi ver,
que lo poco que tenía
primero lo repartía
que lo pensasse de hauer.
.....

No las manos en los senos,
regalado,
mas buscando honor y estado
para sí y para Castilla;
nascido sobre la silla
y en el arnés estampado.
En el campo, señalado
y animoso;
en las costumbres famoso,
y en los consejos maestro,
y en todas las armas diestro,
y en la persona hermoso.
.....
Dexó su cuerpo a la tierra
cuyo fuera,
dexando su fama entera
como sus obras dan fe.
Duque de Nájera fue,
mas rey de los hombres era.
De sus vasallos qualquiera
fue acatado;
guardó tan bien su ganado,
que por la menor oueja
arriscaua la pelleja
y auenturaua el estado.
.....
...el nueuo fallecido...
fue verdadero Manrique...

(Propalladia, t.I, pp.211-215).

11) Cf.en Cicerón: "...hominum genus...consideratur...[in]cognatione, quibus maioribus, quibus consanguineis..." (op.cit., p.70).

una exigencia subyacente en el espíritu del biógrafo español del siglo XV el dar razón, con ella, de la dimensión histórica del personaje (12).

Más adelante señala:

...se ha llegado al fin del siglo y, pese a la Celestina y a Juan de la Encina, los elementos populares burgueses quedan fuera del campo que se estima noble y digno de la atención de la historia, testigo, solamente, de la gloria y fama de oradores y defensores(13). Así, pudieron Villena o Santillana - letrados y caballeros - parecer dignos de ser evocados en cuanto señores, pero no podían parecerlo en España Juan de Mena o Martínez de Toledo, pese a su valimiento cortesano, y menos aún el ropero Antón de Montoro, o Juan de Valladolid, hijo de verdugo, o Gil de Siloé, o Pedro Berruguete (14).

No cualquier personaje, pues, podía ser objeto de la historiografía oficial, y la importancia histórica de los ilustres varones de Castilla se medía ante todo por el linaje.

A esta red doblemente tradicional de estructuras y valores se sobrepone, actualizándolos, la intención del autor, consciente de su oficio y deber de historiador. Así, dice Pérez de Guzmán:

E, a mi ver, para las estorias se fazer bien e derechamente son neçesarias tres cosas: la primera, que el estoriador sea discreto e sabio... La segunda, que

12) Romero, op.cit., pp.118-119. Nótese la exacta coincidencia de la consideración de este autor con la apreciación "tan sólo" lexicográfica de Covarrubias del vocablo "retrato". Considero oportuno recordar la siguiente observación de Bajtín /Voloshinov: "Cada signo está sujeto a los criterios de evaluación ideológica... La palabra no es solamente el signo más puro y de mayor poder indicador, sino que además es un signo neutral... La clase no coincide con la comunidad de signos, es decir, con la comunidad, constituida por la totalidad de usuarios del mismo conjunto de signos para la comunicación ideológica. Varias clases diferentes usan la misma lengua. Como resultado, en cada signo ideológico se intersectan acentos con distinta orientación. El signo se convierte en la arena de la lucha de clases" (Filosofía del lenguaje, pp.25, 36.) Así, el "retrato" de Covarrubias se comprende en el mismo sentido que la "semblanza" del XV, pero no coincide con el valor que le da Delicado.

13) Fue Don Juan Manuel quien, en su visión oficial de la sociedad la dividía en oradores, defensores y labradores, esquema que de hecho sobrevive hasta la época moderna. Hablo más acerca de esto al

que él sea presente a los principales e notables abtos de guerra y de paz...La tercera es que la estoria non sea publicada biviendo el rey o príncipe en cuyo tiempo e señorío se hordena, porque el estoriador sea libre para escriuir la verdad sin temor (15).

Estamos ante una interesante combinación de valores arquetípicos atribuidos a los prototipos históricos de las semblanzas con la pretensión de testimonio imparcial del historiador. Pero "la ideología está en todas partes", y R.B.Tate logra precisar la verdadera posición de Pérez de Guzmán (16) señalando las pautas más destacadas trazar el perfil sociológico de Lozana y Delicado, en el capítulo V.

14) Romero, op.cit., pp.127-128.

15) Generaciones y semblanzas, p. 2-3.

16) Tate extrae tres citas características que permiten hacer ajustes en la imagen de imparcialidad total del historiador que Pérez de Guzmán nos ofrece en el prólogo a las Generaciones y semblanzas. La primera proviene del Mar de istorias y es reminiscencia de Petrarca: "el que todas las historias romanas leyere non crea solamente que lee los fechos de Roma, mas generalmente de todo el mundo". Otra, de los Loores de los claros varones: "El amor e la afición/ non tienen modo temprado;/ yo soy tanto aficionado/ a la patria e nación/ que non temo reprehensión,/ pues de buena intención/ viene". Y, por fin, el comentario de Pulgar: "El noble cauallero Fernán Pérez de Guzmán dixo verdad, que para ser la escritura buena e verdadera, los caualleros deuan ser castellanos, e los escritores de sus fechos, romanos" (Tate, op.cit., p.XVI).

de su pensamiento: el conocimiento del glorioso pasado imperial de Roma como clave de la interpretación de la presente expansión castellana; los conceptos de patria y nación, que en aquella época, en el contexto del centralismo castellano que se está forjando entonces, empiezan a adquirir un significado próximo al moderno; el paralelo entre romanos y castellanos, señalando la supremacía de los últimos en la materia militar sobre los prestigiosos romanos, pero cediéndoles la del campo literario. Estas marcas ideológicas permiten ver cómo Pérez de Guzmán va tomando partido en la interpretación del proceso histórico contemporáneo y cómo Pulgar, su imitador, se perfila ya como portador de una visión determinada de este proceso, la que se va convirtiendo en una versión oficial: Pulgar retoma con entusiasmo la idea de que los hechos de los castellanos, aún más valerosos que los romanos, son dignos de la escritura lapidaria romana.

El destinatario de las semblanzas es específico. Los Claros varones de Pulgar, por ejemplo, van dirigidos a "Reina Nuestra Señora". En términos más generales, el mensaje de las semblanzas está destinado a la posteridad, a las generaciones futuras concebidas, desde luego, no como individuos concretos, sino como futuros intérpretes de la Historia, a quienes hay que ofrecer una versión de ella que concuerde con los intereses del Estado actual. Todos estos aspectos permiten definir las semblanzas historiográficas como género oficial, que funciona y tiene sentido en un circuito de comunicación discursiva donde las jerarquías importan y donde predomina la ideología de la clase en el poder.

Esta digresión, algo extensa, acerca de los esquemas retóricos y el significado de los textos históricos que dentro de estos moldes habían surgido, se ha hecho para mostrar el contexto literario concreto con el cual se relaciona la intención artística de Delicado, quien, por lo visto, empieza su texto manejando el mismo patrón retórico. Y es aquí donde se puede captar una parte del diálogo que el Retrato entabla no tanto con otros textos (al menos que se trate de textos semióticos culturales, en el sentido lotmaniano), sino con ciertos patrones discursivos. Sin duda, el clérigo andaluz inicia el Retrato mínimamente consciente de qué tipo de textos venía utilizando el dicho patrón, así como de su ideología. Si se coloca el Retrato en la perspectiva de la obra de Pulgar, de Pérez de Guzmán (o de cualquier otra semblanza historiográfica, o incluso de un tratado pseudo-historiográfico, pero con el mismo manejo subyacente del concepto de la historia), resulta claro qué tipo de respuesta es la de Delicado, porque la historia de Lozana arranca de una manera poco menos que escandalosa.

Para verlo, es necesario analizar el primer mamotreto (pero considérese que ya desde la Dedicatoria y el Argumento el lector tiene presente el oficio de la heroína). Así, encontramos, respecto al nomen y natura (ab anima, corpore, natione, patria, aetate, cognatione, sexu), que la señora Lozana (no es nombre, sino apodo) fue, nada menos que natural y compatriota de Séneca, "y no menos en su inteligencia y resaber". Obviamente, no pertenece ni al estado noble ni, por supuesto, al de los prelados (no se olvide la interdicción implícita para biografiar a personajes burgueses) y,

por si acaso, tan sólo Séneca (17) puede justificar su linaje.

Ab anima: "tuvo ingenio y memoria y vivez grande" (18). Ab victum (que se explayará también en los mamotretos): "escusava a su madre procurador para sus negocios. Siempre que su madre la mandava yr o venir, hera presta..., fue en Granada mirada y tenida por sollicitadora perfecta e prenosticada futura" -, es decir, nada de gravedad o seriedad; tenía una fama más bien ambigua. Consilia: "Hija, seã buena, que ventura no's faltará". En cuanto a facta, casus, orationes, a ellos, como sabemos, están básicamente dedicados los mamotretos, que presentan "en vivo" los aspectos mencionados. Uno de los primeros facta fue "saltar una pared sin licencia de su madre".

Visto desde este ángulo, el Retrato ya desde la primera página debía de "provocar a risa", y no tanto por lo risible del personaje como por la manera misma de presentarlo, por el contraste que surgía de la mezcla de un contenido "bajo" con una forma ^{destinada} y, ^{sobre to-} tradicionalmente a otros propósitos, mucho más elevados

17) En otra parte, es el Ropero Antón de Montoro quien fundamenta la alcurnia lozanesca: "Embaxador: ¡...esta dona yo la vi en Bancos que parlava muy dulce y con audaçia, que pareçia un Séneca! Cavallero. Es parienta del Ropero, conterranea de Séneca, Lucano, Marçial y Aviçena" (DA, 271-272). Crea un interesante contraste el encontrar al Ropero en tan ilustre compañía, cuya mención es lugar común acerca de la identidad hispana que sobrevive hasta la época actual. Esta mésalliance carnavalesca produce un efecto ambiguo y cómico.

18) En cuanto a su natura ab corpore, de ésta nos enteramos en los demás mamotretos: "era dicho entre todos de su loçania, así en la cara como en todos sus miembros" (DA, 89); era ella "hermosa y habladera" (DA, 92); tenía en la frente "una estrella" y le faltaban las "sonaderas". Además, el comentario de Rampín: "...tiene lindo cuerpo...¡Si la viérades vos en la estufa!" (DA, 139) o de Trugillo: "he oýdo que tenévs vos muy lindo lo vuestro" (DA, 342), o los de muchos otros personajes.

do, serios. Se trata de una inversión paródica⁽¹⁹⁾ de un género discursivo; el objeto de la parodia no es una obra determinada sino ciertos procedimientos discursivos empleados exclusivamente en contextos serios y consagrados por las insituciones oficiales. Delicado destina su obra a lecturas extraoficiales e, inicialmente, a un auditorio amistoso en ambientes equivalentes a la plaza pública carnavalesca; aplica un patrón retórico serio a un contenido que no le corresponde, porque no está describiendo a una "persona principal y de cuenta", sino a una mujer de linaje dudoso, de oficio escandaloso, de hechos ambiguos, de discurso malicioso y de aspecto ambivalente (una belleza sin nariz, imperfecta pero vital). Esta semblanza se traza mediante un lenguaje lleno de dobles sentidos, alegre, irónico, irreverete.

19) Conviene distinguir entre la parodia, o inversión paródica, de un procedimiento, y la parodia como género. La Lozana en su totalidad no puede considerarse como parodia, pero emplea el procedimiento en varios lugares para contribuir a la conformación de un género distinto. En cambio, la Carajicomedia o Coplas de Fajardo, una de las lecturas favoritas de Lozana (cf. el mamotreto XLVII), es una parodia ("género parásito", según Carlos Varo) de una obra determinada que es el laberinto de Fortuna de Juan de Mena. Aparentemente de origen cortesano, la Carajicomedia repite en clave festiva y burlesca la forma externa, la versificación y algunas modalidades compositivas de las Trescientas (Dedicatoria, Prohemio, invocación a la Lujuria como si fuera Musa e incluso las glosas de Hernán Núñez), imponiéndoles un contenido bastante soez, pero en muchas ocasiones ingenioso y divertido. Es probable que en el fondo las Coplas de Fajardo tuviesen una finalidad política. (Cf. Carajicomedia, texto facsimilar, edición, estudio y notas de Carlos Varo, Editorial Playor, Madrid, 1981 /Colección Nova Scholar/).

El Retrato utiliza las inversiones paródicas de géneros discursivos en varias ocasiones, con efecto cómico o irónico, pero sin referencia a la concepción global del género a la que acabo de aludir. Una de ellas aparece en el tercer mamotreto, en la escena de la seducción de Lozana por Diomedes el Raveñano, y probablemente tiene relación con La Celestina:

Diomedes. Señora, su nonbre me diga.

Lozana. Señor, sea vuestra merçed de quien mal lo quiere.

Yo me llamo Aldonça, a servicio y mandado de vuestra merçed.

Diomedes. ¡Ay, ay!, qué herida! Que de vuestra parte qualque vuestro servidor me a dado en el corazón con una saeta dorada de amor.

Lozana. No se maraville vuestra merçed, que quando me llamó, que viniese abaxo, me parece que vi un mochacho, atado un paño por la frente, y me tiró no sé con qué. En la teta yzquierda me tocó.

Diomedes. Señora, es tal ballestero que de un mismo golpe nos hirió a los dos. Ecco adonque due anime in uno core. ¡O Diana! ¡O Cupido! ¡Socorred el vuestro siervo! Señora, si no rremediamos con socorro de médicos sabios, dubdo la sanidad, y pues yo voy a Cáliz, suplico a vuestra merced se venga conmigo.

Lozana. Yo, señor, verné a la fin del mundo, mas dexe subir a mi tía arriba, y pues quiso mi ventura, seré siempre vuestra más que mía (DA, 86, 87).

Lozana y Diomedes se ven por primera vez y se entienden instantáneamente. Para hacer el trato, emplean un lenguaje cortesano, que ofrece un jocosos contraste con la crudeza de la situación. Incorporan la mención indirecta de Cupido en el habla coloquial ("Qualque vuestro servidor", "me parece que vi un mochacho", etc.). Lo de la "teta yzquierda" es reminiscencia de La Celestina: "Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes" (parlamento de Melibea del Décimo auto /20/). La referen-

cia a Melibea puede interpretarse como parodia de la situación literaria de doncella enamorada (21). Quizá también lo del "sorcero de médicos sabios" tenga que ver con la evocación de "Crato y Galieno, médicos" por Calisto en el Primer auto de la Tragicomedia" (22). "Ecco adonque due anime in uno core" es una posible reminiscencia de Dante (23). Pero lo más destacado del pasaje sea probablemente el uso de construcciones híbridas, o sea, la mezcla, dentro de un mismo enunciado e incorporados en un mismo giro sintáctico, de dos o más lenguajes sociales (24). Los tópicos cortesanos y literarios en los parlamentos de Lozana y Diomedes conviven pacífica

21) Cf. también DA, 86, nota 9.

22) La Celestina, p. 47.

23) Cf. Paglialunga de Tuma, "Erotismo y parodia social en La Lozana andaluza", p. 124.

24) Acerca del fenómeno de la hibridización, cf. Bajtín, PLE, pp. 114-125. El investigador soviético habla del encuentro de dos conciencias lingüísticas, divididas por su época o diferenciación social, dentro de un mismo enunciado. La hibridización es una de las maneras de construir una imagen del lenguaje, que sólo puede constituirse desde el punto de vista de otro lenguaje. Estos híbridos lingüísticos poseen un doble acento entonacional y corresponden a dos lenguajes, considerando que un lenguaje social representa una visión del mundo. Los puntos de vista representados por los lenguajes respectivos no se confunden, sino que se relacionan dialógicamente. Sintácticamente, un híbrido lingüístico bivocal e internamente dialogizado reúne en el marco de un mismo enunciado dos enunciados potenciales, como réplicas de un posible diálogo que nunca puede concretarse en enunciados independientes, a pesar de que sus formas no desarrolladas se perciben en la totalidad de la construcción sintáctica. Cf. también mi artículo "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", p. 107. Por cierto, en un mismo apartado Bajtín menciona otros métodos de construcción de la imagen del lenguaje; entre ellos menciona la estilización, la variación y la estilización paródica. Los tipos de inversión paródica de procedimientos discursivos y de parodias de lenguajes sociales en La Lozana andaluza podrían analizarse como estilizaciones paródicas. Lo mismo podría decirse de la Carajicomedia. Pero este enfoque me llevaría a un intento de clasificación de discursos, mientras que lo que me interesa es la función de estos procedimientos en una obra concreta.

mente a nivel coloquial, pero contrastan con la relación escabrosa que se establece entre los personajes. El contraste permite ver la interacción dialógica entre el registro cortesano y culto del lenguaje con el habla cotidiana en un ambiente de prostitución.

Un caso más de inversión paródica de un género discursivo aparece en el mamotreto LV (la historia de Coridón incorporada en la de Lozana). Lozana aconseja a Coridón que hable a su amada de la siguiente manera:

Eco, madona, el tuo caro amatore; se tu voy que yo mora son contento. Eco coluy que con perfeta fede, con lachryme, pene y estenti te a senpre amato e tenuta esculpita in suo core. Yo son Coridón, tuo primo servitore. ¡O mi cara Polidora, fame el corpo felice , y seró senpre tuo, Jaqueta, dicta Beatrice (DA, 371).

El lejano eco del "dolce stil nuovo" contrasta con el propósito elemental del enamorado, quien aspira a ser "corpo felice", así como con la cómica lección de español que Lozana le da a Coridón, quien repite los vocablos con mucha malicia (25).

Pero éste y otros tipos de parodia de géneros discursivos poseen en la obra la función radicalmente distinta de la que corresponde al patrón retórico mencionado arriba. Las inversiones citadas for-

25) Cf. DA, 370-372: "Lozana. ...¿Me dirás 'celestial' sin tartamudear? Coridón. Ce-les-ti-nal. Lozana. ¡Ay, amarga, mucho tartamudeas! Di 'alcatara'. Coridón. Al-ca-go-ta-ra. Lozana. ¡Ay, amarga, no ansí! Y tanto çeçeas; lengua d'estropajo tienes... tienes trastravada la lengua, que mucho estropajo comiste, pues no puedes dezir en español arrofaldada, alcatara, çeestial. Coridón. Ar-ro-fia-na-da; al-ca-go-ta-ra; ce-les-ti-nal". A su vez, la historia misma de Coridón, de tipo novellino, contrasta cómicamente con el diálogo entremesil (en parte citado aquí), entre Lozana y este pajecillo.

man parte de los recursos empleados para la caracterización del habla de los personajes (orationes y notatio; cf. más adelante acerca de la Rhetorica nova). Aunque establezcan una relación dialógica (irónica respecto a las obras literarias evocadas, o festiva y regocijante en el contexto entremesil del mamotreto LV) con sus patrones discursivos de origen, no pretenden minar las bases mismas de su existencia. En cambio, el esquema del registro de los datos biográficos que se transparenta en el inicio de la obra, es todo un atentado contra la tradición o, peor aún, contra la institución, todavía reciente, de la historiografía oficial (26).

Es factible que la relación con el patrón retórico tradicional sea en realidad más profundo que este primer esbozo de la vida de Lozana que representa el primer mamotreto. Una preocupación por relacionar el retrato físico con el moral se nota a lo largo de todos los mamotretos y tiene su antecedente más lejano en la Rhetorica nova de Cicerón (cf. los conceptos o figuras de effictio y notatio) (27). La innovación de Delicado consiste en pretender retratar a

26) El caso de la Carajicomedia, si se confirma la hipótesis de

C. Varo acerca del trasfondo político actual de la obra, sería igualmente contestatario y explosivo, aunque el cuestionamiento en su caso no tanto estaría dirigido en contra de una obra concreta - que de hecho tan sólo se ridiculiza-, sino en contra de personajes reales.

27) Cf. Ciceró, Rhetorica ad Herennium, XLIX, 63-65. Ed. cit., vol. I, pp. 386-395.

un tipo social tradicionalmente rechazado como objeto de semblanza, y ^{en} el empleo mayoritario del diálogo para la presentación del carácter, lo cual se expresa en una puesta en perspectiva de la protagonista, a quien vemos casi siempre (con la excepción del inicio - narrado - de la obra) desde el punto de vista de otros personajes (cf. las pp. 96-97 del presente estudio) (28).

El dialogismo que acompaña el esquema retórico en el inicio de la obra podría tener una función estructurante, pero Delicado pronto abandona aquel plan primitivo de la parodia de semblanza es tática y, ateniéndose en términos muy generales a los ecos de la Rhetorica nova, ensaya en el Retrato técnicas nuevas, absolutamente inusitadas en el contexto literario de su época (29). La intención de renovar la tradición del retrato literario se hace patente en el paralelo manifiesto entre retrato escrito y retrato pintado, en el sentido que Delicado da a esta comparación.

28) Por razones de espacio y de unidad temática de mi trabajo me es imposible referirme a todas las innovaciones estructurales introducidas por Delicado por una parte en la tradición del diálogo literario - que tiene un antecedente inmediato en La Celestina - y en la del retrato o semblanza. Entre los estudios particularmente útiles para este tema mencionaré el de Augusta Espantoso Foley, Delicado. La Lozana andaluza, Grant & Cutler Ltd - Tamesis Books Ltd, 1977 (Critical Guides to Spanish Texts). En el capítulo "The Dialogue", Espantoso Foley observa tres "técnicas" empleadas por Delicado: "question-answer technique", "the two levels of dialogue" y "the film and newcaster technique" (pp. 31-46).

29) He pretendido demostrar que la actitud dialógica del sujeto de la enunciación está dirigida hacia un género formado específicamente en España, aunque sobre un armazón clásico. La cuestión que no pretendo resolver aquí, es la de la influencia de la literatura italiana en Delicado. A juzgar por la totalidad de su obra, la literatura italiana interviene escasamente en su formación: casi todos los tópicos literarios que aparecen en el Retrato pertenecen a la literatura española y su contexto. Por eso parto de la hipótesis que el cuestionamiento de la retórica va orientado hacia la semblanza castellana, lo cual quizá no resultaba tan actual estando alejado el clérigo andaluz del ambiente literario patrio. Tal vez sea esta una de las razones por las cuales esta parodia tenga alcance tan limitado en la totalidad de la obra.

El patrón discursivo subyacente en el inicio de la obra no tiene una definición explícita ni referencia clara a su origen y sólo puede ser descubierto mediante un análisis. En cambio, el "retrato" como creación original, a pesar de carecer de una definición precisa y unívoca, cuenta con una serie de concepciones que, aunque varíen a través de la obra, tienen en común la idea de que el retrato viene a ser vehículo para la expresión de los puntos de vista personales del autor, expresión surgida al margen de los marcos que la institución literaria ofrece como precedente, patrón o norma. Las concepciones del género del retrato cambian, como se ha dicho, según el estrato de la enunciación a que pertenezcan - "porque no le pude dar mejor matiz no quiero que ninguno añada ni quite", en el Argumento, frente a "no siendo obra, sino retrato, cada día queda la facultad para borrar y tornar a perfilarlo" del Epílogo -, mas la referencia a los recursos pictóricos y la conciencia de la originalidad de concepción están siempre presentes.

Así, en el Argumento existe una comparación entre la labor del pintor y la del escritor:

Todos los artifices que en este mundo trabajan dessean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuessen. Y véese mejor esto en los pintores que no en otros artifices, porque quando hazen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan, y no solamente se contentan de mirarlo e cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes e circunstantes, y cada uno dize su parecer, mas ninguno toma el pinzel y emienda, salvo el pintor que oye y vee la razón de cada uno, y assi emienda, cotejando también lo que vee más que lo que oye; lo que muchos artifices no pueden hazer, porque después de aver cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar. Y porque este retrato es tan natural, que no ay persona que aya

conocido la señora Loçana en Roma o fuera de Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras, y assimismo porque yo he trabajado de no escrevir cosa que primero no sacasse en mi dechado la lavor, mirando en ella o a ella. Y viendo, vi mucho mejor que yo ni otro podrá escrevir...(DA, 74).

El parangón con la pintura se sostiene en el "ver" o "mirar" el natural para después representarlo; un escritor representa lo que ve verbalmente, y un pintor u otro "artífice", plásticamente. El paso de la vista a la expresión verbal del retrato se realiza a través del "oír": "conformava mi hablar al sonido de mis orejas" (DA, 423). El pintor, basándose en la percepción visual, es capaz de representar lo que ve verídicamente. Es evidente que Delicado considera emular el procedimiento en términos de la palabra escrita.

La confianza en la infalibilidad del conocimiento a través de los sentidos, en el principio de la experiencia y en las posibilidades representativas del lenguaje sustentan la actitud artística de Delicado. Pero no siempre la percepción sensorial se consideró la vía confiable del conocimiento.

Ya san Agustín, en *De la fe en lo que no se ve*, advierte que la percepción visual es engañosa (30).

En el siglo XII, el cisterciense Bernardo de Clairvaux considera que los ojos son "annuntii fornicationis. Visio est prima occasio fornicationis. Mens enim per oculos capitur. Per oculos enim intrat ad mentem sagitta amoris" (31).

30) Cf. obras de san Agustín, t. IV, BAC, Madrid 1975, pp. 679-682

31) Apud Gillet, *Propalladia*, t. IV, p.156.

En el siglo XIII, Gonzalo de Berceo ve en los sentidos corporales instrumento de engaño e ilusión y, sobre todo, la puerta abierta a toda clase de pecados:

Cinco sesos del cuerpo, ^{quale} nos façen peccar,
 el ver, el oír, el oler, el g^ostar,
 el prender de las manos que dizimos tastar (32).

El menosprecio de los sentidos está relacionado con la doctrina oficial de la Iglesia: apagarlos significaba concentrarse en los valores interiores, poder meditar acerca de Dios, pensar en el otro mundo, el eterno, ya que lo accesible a los sentidos representaba lo pasajero, lo fugaz, tan sólo una preparación para la vida verdadera. El conocimiento de Dios era el valor supremo. El ideal cristiano consistía en el vivir en función del más allá; el mundo real estaba limitado geográficamente y cerrado en cuanto a posibilidades de conocimiento, pensamiento y sensación. Posteriormente, cuando se descubre que el aspecto del mundo real era mucho más complejo y cognoscible de lo que antes se pensaba - se suceden uno a otro los grandes descubrimientos geográficos, se revalora el mundo grecolatino, surge una nueva espiritualidad dentro del mismo cristianismo -, se reivindica entonces la importancia de los sentidos para conocer la realidad y actuar sobre ella. En las letras españolas, el cambio se registra, por ejemplo, en La Celestina: recordemos la imagen del autor, "retraído en su cámara, acostado sobre su propia mano, echando sus sentidos por ventores y su juicio a volar" (33).

32) Milagros de Nuestra Señora, p. 63.

33) La Celestina, p. 35.

La confianza que Delicado expresa en los sentidos como mediadores entre el mundo exterior y el hombre quien lo observa, indaga e interpreta, es algo más que una actitud espontánea. Es una toma de conciencia y un juicio valorativo de las posibilidades del hombre para percibir adecuadamente la realidad y para interpretarla correctamente.

Leonardo da Vinci, contemporáneo de Delicado y uno de los primeros científicos modernos, considera que

las verdaderas ciencias son aquellas que la experiencia ha hecho penetrar a través de los sentidos.

Por otra parte,

el ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza (34).

Por cierto, para él la pintura es una especie de ciencia que reproduce y así permite conocer - más allá de la mimesis aristotélica - la naturaleza objetivamente, ya que se basa en el estudio matemático de la perspectiva y su primer contacto con el exterior es la vista, el más noble de los sentidos.

Leonardo, como tantos humanistas de la época, traza un parangón entre poesía y pintura:

La pintura - dice - es poesía muda y la poesía es pintura ciega, pero ambas intentan imitar la naturaleza cuanto les es posible (35).

El tópico horaciano ut pictura poesis llega a representar, en la época señalada, el cambio de actitud ante las posibilidades del conocimiento a través de los sentidos. La postura de Leonardo

cobra la importancia de una visión del mundo y de un método de conocimiento, y las ideas en torno a ella constituyen uno de los alimentos intelectuales más significativos en los pensadores de la época (36).

La analogía entre la literatura y la pintura como método de conocimiento pasa a formar parte de las ideas de Delicado acerca de la representación verbal de la realidad. Puesto que el Retrato fue compuesto como si fuera una pintura, el procedimiento garantiza, según el clérigo andaluz, la veracidad y la objetividad (cuasi científica) de la representación.

El prestigio de la pintura se refleja en el Retrato en una serie de símiles y metáforas que aparecen en la Dedicatoria, Argumento y Epílogo: "Todo retrato tiene neçessidad de barniz" (DA, 71); "no le puede dar mejor matiz" (DA, 75); "no siendo obra syno retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo"; "pinzeles acutísimos de los que rremirarán no estar bien pintado o compuesto" (DA, 430). Estas referencias, distintas desde el punto de vista de la concepción y el sentido, a través de la metáfora de la pintura dan unidad a la totalidad de la obra y reiteran la analogía entre la pintura "científica" y el retrato verbal hecho del "natural".

No obstante, no es suficiente trazar una analogía - por cierto, el método analógico es característico de Leonardo en cuanto pensador - (37) -, entre pintura y representación verbal, para considerar que el

36) Cf. R.W. Lee, Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting, New York, 1967. Estos aires, sin duda, Delicado debió haber sorbido en Italia, y la Roma de Alejandro VI, Julio II y León X fue el lugar adecuado para que estas ideas se hicieran más o menos corrientes, para poder llegar, transformadas y simplificadas, a las páginas del Retrato de la Lozana andaluza.

37) Cf. la Introducción de Angel González García a su edición del Tratado de pintura de Leonardo, p.18.

objetivo verista esté cumplido. En las metáforas pictóricas y en la actitud de natura creans adoptada por el autor ("no conpuse modo de hermoso dezir, ni saqué de otros libros, ni hurté eloquençia...; ni quise nonbre, salvo que quise rretraer munchas cosas rretraiendo una, y rretraxe lo que vi que se devría rretraer, y por esta conparaçión verán que tengo rrazón", DA, 73) se percibe una voluntad y una disposición intelectual para individualizar y a la vez tipificar, se afirma la propiedad sobre la creación ("que ninguno quite ni añada palabra ni rrazón ni lenguaje"): es la voz del sujeto de la enunciación, la voluntad, la actitud, el propósito, el deseo, el proyecto. Pero, ¿cómo en realidad se logra un retrato verbal, con qué medios, en qué sentido?.

Por supuesto, la línea volitiva de natura creans está suficientemente manifestada en la obra en su sutil perspectivismo, en el continuo juego entre el autor personaje y el autor creador, en la exposición del proceso de la escritura, etc. El proceso de la creación artística está descrito de la siguiente manera por B. Wardropper:

...en el sentido más estricto, Lozana es el modelo, el dechado: "Yo he trabajado - dice Delicado hablando de sus relaciones con la andaluza - de no escrevir cosa que no sacasse en mi dechado la lavor, mirando en ella o a ella". Es decir, que su busca del realismo es algo más que simple fidelidad fotográfica; ha completado la observación de los rasgos exteriores de su modelo - a ella - con una introspección de su psique - en ella. Ahora bien, esta doble observación no podía ser objetiva; tenía que pasar por las facultades discriminatorias del espíritu del artista: "sacava lo que podía, para reduzir a memoria" (38).

38) Wardropper, op.cit., p. 478.

La voluntad artística de Delicado está presente en el deseo de mostrar a un personaje singular, mediante la selección de los rasgos característicos de una mujer real. Quiere indagar en su interior y describirla también desde su propio punto de vista como autor. A su disposición sólo están las palabras y las formas discursivas. ¿Cuáles escoge para "dibujar" a la señora Lozana? (39)

Ya se ha mostrado cómo aprovecha la inversión de una técnica tradicional de retrato verbal, la semblanza. El Retrato de la Lozana andaluza se abre con la descripción de la protagonista marcada por la carnavalización festiva del procedimiento literario viejo. El carnaval, sistema de arquetipos y de relaciones arquetípicas, contribuye a caracterizar a un personaje literario. Al confluir en el Retrato el propósito de individualización con la exposición de un género oficial al cuestionamiento carnavalesco propio de la cultura popular se pone de manifiesto la ambigüedad del texto, que se debe a la polarización implícita de los valores quizás todavía mal deslindada por el mismo Delicado.

Como individuo, Lozana se presentará fundamentalmente en su manifestación externa, en "sus actos y meneos y palabras". Se retratará asimismo el medio social en que se desenvuelve, como fondo sobre el que la protagonista destaca como un personaje extraordinario. Deli-

39) El término retraer empleado por Delicado con el sentido de 'retratar' connotaba posiblemente 'contar', 'referir' (así se emplea en el Libro de buen amor, de Corominas). Como ya he señalado, el 'retraer' se acerca al italiano ritrarre, del que procede ritratto, que en español da retrato. (cf. Corominas,

t. IV, voz traer). Consciente o inconscientemente, Delicado proyecta la doble acepción del verbo retraer sobre su derivado retrato. También es importante que se tenga presente el contexto ideológico de la voz 'retrato' (cf. la p.169).

cado pretende haberla observado por dentro y por fuera, "mirando a ella o en ella", pero su formación como individuo escapa de su óptica. Su carácter se explica como algo dado desde un principio (con todas las correcciones que el caso merece; remito al cap. II); el ambiente no es la explicación de la personalidad, sino un pretexto más para ejercitar la capacidad "pictórica" del autor. Las motivaciones psicológicas de la protagonista, así como sus reacciones - vivencias indudablemente internas - siempre se expresan a través de frases hechas de sentido común, dichos, proverbios e incluso citas: la individualidad de Lozana viene a ejemplificarse, de este modo, mediante la palabra ajena, y las vivencias personales se adecuan a la sabiduría popular, a la palabra de patrimonio común (40).

La misma personalidad de Lozana, objetivo de la atención artís

40) Algunos ejemplos de la motivación "psicológica" de las reacciones de Lozana. La insinuación del rufián del mamotreto LVIII se expresa con el dicho: "en el bosque de Belitre os quisiera hacer un convite", y el enojo de Lozana, con otro: "a puente Sisto t'e visto" (DA, 383-383). En el mamotreto LI "dezia muy enojada" la protagonista, entre otras cosas, lo siguiente: "Nunca más perro a molino... Es trugillano, por esso dizen: perusino en Ytalia, y trugillano en España, a todas naciones engaña... Engañó a la Lozana, como que fuera yo Santa Nefixa, que dava a todos de cavalgar en fimosna. ¡Pues no supiera ansí hordir Hernán Çenteno!... La codicia ronpe el saco... Pedro de Hurdemalas no supiera mejor enredar como a hecho este bellacazo" (DA, 343, 344, 345, 346). Así, de masiado a menudo sucede en el Retrato que el discurso que pretende ser expresión de una vivencia íntima se entreteje con el discurso citado; incluso el íntimo momento de goce sexual va acompañado de dichos y citas: "¡Aguza, aguza, dale sí le das, que me llaman en casa!" (mamotreto XIV, DA, 144; cf. Cancionero musical de Palacio, IV-2, no. 141) De esta manera, el discurso "psicológico" individual de Lozana y otros personajes en una gran medida representa discurso de plaza pública. La Celestina es en este sentido precursora de La Lozana, pero en la última la cualidad mencionada aparece en una forma muchísimo más acusada.

tica de Delicado como "pintor", se expresa, paradójicamente, gracias a que ella es un personaje público - valga la ambigüedad -, que habla un lenguaje "público", en ambos sentidos de patrimonio lingüístico común y del bajtiniano "lenguaje de la plaza pública".

La originalidad del Retrato consiste precisamente en que el amplio repertorio de adagios, dichos, chistes, cuentos populares, citas y paráfrasis de autores famosos de uso proverbial, etimologías populares y otros géneros discursivos primarios (41) aparecen como el único recurso de la representación del habla de los personajes, al margen de toda caracterización propiamente individualizante (42), a la vez que al margen de la consigna renacentista de recuperar la sabiduría popular del proverbio en el marco de la ponderación de la naturaleza (43). Ni psicologismo moderno, ni re-

41) Cf. la Introducción, p.29 del presente estudio. Considero que las citas, que en un principio provienen de los géneros discursivos secundarios, al incorporarse al habla como proverbios y locuciones fijas de todo tipo, funcionan como géneros primarios.

42) El discurso de la introspección, propagado en la literatura europea desde Dante y Petrarca, se nutre en la época de Delicado y bastante después de reminiscencias de estos autores como de tópicos, e incluso las mismas vivencias internas en las páginas de la novela sentimental, por ejemplo, se ajustan a los lugares comunes de la lírica cortesana y del petrarquismo (el mejor ejemplo, la conducta discursiva de Calisto y Melibea). En La Lozana, según ya hemos visto, este tipo de discurso aparece sólo ridiculizado.

43) Se puede objetar que el mismo método aristotélico de imitar la naturaleza, escogido por Delicado, incluye este propósito humanístico. Es lo que sostiene J.A.Hernández Ortiz en su libro (ya citado en estas páginas) sobre el realismo artístico de Delicado. Considero que la obra de Francisco Delicado sale completamente del marco ideológico señalado y obedece a otra poética, la del carnaval, tesis que intento demostrar aquí.

copilación de refranes al estilo humanístico: los personajes del Retrato, por su habla mayoritariamente folklórica, están emparentados con los del libro popular europeo, como Pantagruel o Till Ulenspiegel, y también con los héroes de François Rabelais.

Lozana, de acuerdo con sus intereses profesionales, interroga al Valijero acerca de las clases de cortesanas que se encuentran en Roma, y en respuesta obtiene todo un repertorio folklórico, una especie de pregón burlesco:

...quizá en Roma no podríades encontrar con hombre que mejor sepa el modo de quantas putas ay... Mirá, ay putas graciosas más que hermosas, y putas que son putas antes que mochachas. Ay putas apasionadas, putas estre-gadas, afeitadas, putas esclarecidas, putas reputadas, reprovadas. Ay putas moçáraves de Cocodover, putas carcaveras; ay putas de cabo de ronda, putas ursinas, putas güelphas, gibellinas, putas ynjuynas, putas de Ranalo rapaynas. Ay putas de simiente, putas de botón grifimón, noturnas, diurnas, putas de cintura y de marca mayor. Ay putas orilladas, bigaradas, putas combatidas, vencidas y no acabadas, putas devotas y reprochadas de Oriente a Poniente y Setentrión; putas convertidas, rrepentidas, putas viejas, lavanderas porfiadas que siempre an quinze años como Elena; putas meridianas, occidentales, putas máxcaras enmaxcaradas, putas trin-cadas, putas calladas, putas antes que su madre y después de su tía, putas de subientes y deçendientes, putas con virgo, putas sin virgo, putas el día del domingo, putas que guardan el sábado hasta que an xabonado, putas fe-riales, putas a la candela, putas reformadas, putas xaqueadas, travestidas, formadas, estrionas de Tesalia, etc., etc. (DA, 186-185).

La enumeración sigue en el mismo sentido, con la inventiva propia de esta clase de folklore y con las similitudencias características del pregón.

Como una información complementaria a la mencionada arriba, en apariencia, pero en realidad como un diálogo entremesil, puesto que el doble sentido predomina absolutamente sobre la función in-

formativa del pasaje:

Lozana. ¿Avrá diez españolas en toda Roma que sean malas de su cuerpo?

Baligero. Señora, catorze mill buenas, que an pagado pontaje en el golfo de León.

Lozana. ¿A qué vinieron?

Baligero. Por ombres para conserva.

Lozana. ¿Con quién vinieron?

Baligero. Con sus madres y parientas.

Lozana. ¿Dónde están?

Baligero. En Campo Santo (DA, 194).

Ser "buena de su cuerpo" equivale a ejercer prostitución (44), por tanto la pregunta de Lozana es retórica. La respuesta del Valijero en cierto sentido lo es también: el número exacto y tan elevado pertenece a la poética rabelaisiana (45). Según el comentario de B.Damiani, lo del golfo de León se explica porque éste "era y sigue siendo todavía el más usado recorrido marítimo entre España e Italia, aunque más bien interesa la costa francesa entre Perpiñán y Tolón" (DA, 194, nota 35). No obstante, la explicación geográfica sale sobrando: la frase significa que las españolas han pagado su cuota al rufián (46). En vista de todo esto, la siguiente pregunta de Lozana también o peca de ingenua, o forma parte de una forma folklórica más o menos fija, a modo de adivinanza burlesca (lo confirman también las similitudencias, características del folklore oral).

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero no es mi objetivo hacer un recuento en la obra de todas las fórmulas más o menos fijas. Basta con señalar que la caracterización de la protago-

44) Con el mismo sentido, en el mamotreto XIV (DA, 139). Cf. Ugolini 1975, pp.504-505; también Criado de Val, "Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en La Lozana andaluza", p.437.

45) Cf. Bajtín, Rabelais, pp.419-420.

46) Cf. Ugolini 1975, p.526.

gonista y el retrato de Roma y sus habitantes se canaliza por el lenguaje de plaza pública y a través de formaciones discursivas de patrimonio folklórico. El lenguaje de plaza pública se constituye en protagonista del Retrato. Este lenguaje representa la pluralidad discursiva, el universo lingüístico de La Lozana andaluza, en toda su variedad de habla del mundo hispano-italiano, en varios niveles sociales presentados directa o paródicamente, pero casi todos en su registro oral (ver infra). El discurso de La Lozana andaluza tiende a mostrar los lenguajes sociales como imágenes en interacción y diálogo permanente, si se toma en cuenta que un lenguaje social no se define en función de una serie de marcas de la lengua como sistema, sino como conjunto de rasgos que determinan su autonomía social (que puede, por cierto, realizarse en el marco de la lengua única, con base en trasposiciones semánticas, selecciones léxicas y sintácticas, etc.) (47), de modo que un lenguaje social viene a ser uno de los múltiples puntos de vista sobre la realidad y sobre otros lenguajes. Toda esta variedad discursiva de la obra - registros y usos sociales de la lengua, dialectos y lenguas varias, géneros de habla y de literatura, etc., siempre enfoca-

47) Cf. Bajtín, PLE, p.168. El concepto de lenguaje social es postura filosófico-lingüística, no una definición operatoria: "Para aislar todos estos 'lenguajes' dentro de la pluralidad discursiva, surge el obstáculo de las diferencias metodológicas más profundas: en su base están los principios absolutamente desiguales de clasificación y formación (en unos casos, es el principio funcional, en otros, el tema y el contenido, en otros más, se trata propiamente del principio de la dialectología social). Por eso los 'lenguajes' no se excluyen mutuamente y se entrecruzan de modos más heterogéneos (lengua ucraniana, lenguaje de poema épico, lenguaje del primer simbolismo, habla estudiantil, habla generacional de niños, lenguaje de la intelligentsia, lenguaje de un nietzscheano, etc.). Puede parecer que la misma palabra 'lenguaje' pierda con ello todo sentido, porque aparentemente no existe un plano común de correlación entre estas 'lenguas'.

Pero este plano en realidad sí existe y justifica metodológicamente la correlación que estamos señalando: todos los 'lenguajes' de la pluralidad discursiva, independientemente del principio bá-

dos desde la presencia de otros lenguajes portadores de una visión particular de las cosas -, va constituyéndose en una imagen englobadora de un lenguaje plural, ambivalente, cuestionador, autocrítico (48).

La cualidad pluridiscursiva del Retrato se refuerza hacia la tercera parte, en la que la concentración de cuentos intercalados más o menos independientes del argumento de la obra es comparativamente mayor que en las dos primeras partes. Aparecen, entre otros, el tema de la taberna meritoria, la evocación de Peña de Martos, la escena con Trujillo, el cuento de los romanos y el "pópulo de Herusalem" (con el paralelo profanatorio entre "Senatus Populusque Romanus" y "Loçana y Rampín en Roma", DA, 348-349), el cuento de Gonnella, la historia de Coridón, el relato de las fosas de la Vía de San Sebastián, el cuento sobre la judía vieja a la que casaron sus hijos, chistes picarescos acerca de las lombardas, las dis-

sico de su clasificación, representan unos puntos de vista específicos sobre el mundo, son formas concretas de darle sentido al mundo a través de la palabra; son horizontes temático-semánticos y valorativos específicos. Como tales, todos estos lenguajes pueden relacionarse, complementarse recíprocamente, contradecirse, combinarse dialógicamente. Como tales, se encuentran y coexisten en la conciencia de los hombres, y ante todo en la conciencia creadora del artista del género de novela" (PLE, p.104; la traducción es mía)

48) Desde este ángulo es aún más difícil atribuirle a Delicado intenciones moralizantes. La palabra moralizante es unívoca y autoritaria y excluye a su portador del ámbito de lo criticado, no permite que se dialogue con ella, evade la zona de contacto con otros discursos, otros puntos de vista y, sobre todo, se apoya en una verdad absoluta e indiscutible (cf. Bajtín, PLE, pp.151-156). El discurso de Delicado se cuestiona a sí mismo ("es pasado el tiempo que estimaban los que trabajaban en cosas meritorias", "Epistola enim non erubescit"), admite el diálogo, reconoce su propia humildad, agrade, retrocede, se humilla, proclama su verdad reconociendo la de otros (cf. la Digresión). Delicado no se erige en el juez del mundo que lo rodea pues se sabe parte de él, reconoce la ambivalencia de su postura y por eso en la Apología se interroga desde el punto de vista del otro, acerca de todo lo discutible desde una perspectiva "oficial". La inseguridad y a la vez la combatividad de su posición tiene su correlato en la pluralidad de discursos y lenguajes-visiones del mundo en el universo discursivo de su obra.

quisiciones sobre el tema "la muger sin ombre es como fuego sin leña" (DA, 409), el cuento escenificado sobre el asno Robusto (del folklore europeo), etc. El lenguaje (y la mentalidad) de plaza pública de la mayoría de estos cuentos intercalados se relacionan dialógicamente (como parodia, ironía, negación, contraste o aceptación) con el discurso médico, teológico, de medicina popular, cortesano y literario y otros.

Este es, pues, el lenguaje escogido por el autor para la caracterización individual, la vivencia interna, la introspección y la visión "por fuera" de su heroína. En términos generales, la retórica tradicional está excluida de la representación del habla de la protagonista (con la excepción de las parodias correspondientes: no así en La Celestina); lo mismo puede decirse del lenguaje petrarquista, que corresponde, en esta época, al discurso de la vivencia interna característico de la novela sentimental cortesana. Pero este paradigma discursivo le quedaría mal a Lozana, igual que el patrón de la semblanza, por eso sólo aparecen en términos de inversión paródica. El camino escogido en este aspecto por Delicado es el de la libre experimentación, de atrevimiento inusitado en la literatura castellana, aun contando con el antecedente del Arcipreste de Talavera.

Como el Corbacho, La Lozana andaluza está escrita con la pretensión de reproducir la lengua hablada y deja de lado los imperativos del estilo escrito que empiezan ya a fijarse en aquella época. El Diálogo de la lengua de Juan de Valdés (49) cuyo pro-

49) No olvidemos la relación dialógica que establece Valdés con Delicado en tanto que promotor, corrector y apologista de los

pósito es implantar algunas normas de la lengua escrita entendida como estilo especial, aparece una vez más como la contrapartida a la mezcolanza oral salpicada de andalucismos, arcaísmos, préstamos y calcos del italiano, propuesta como principio representativo por Delicado. Ciertamente es que Valdés postula: escribo como hablo; pero se apoya indudablemente en criterios selectivos. El habla de Castilla la Nueva y, más exactamente, la de la corte de Toledo es para él modelo para seguir, gracias al prestigio social y político del castellano (cf. la Introducción del presente trabajo). Signifi-

los libros de caballería españoles publicados en Italia. Según E. Asensio, el ataque de Valdés a Nebrija canaliza su descontento por la actividad editorial, lingüística y literaria de Delicado en Italia (Delicado en varias ocasiones se declara discípulo de Nebrija). Gracias a la difusión y éxito de sus ediciones, que contienen profusos prólogos del editor, el prestigio - quizás anónimo - de Delicado fue grande, y la autoridad de su guía para la pronunciación del español en comparación con el italiano de Venecia (cf. la p. 83 del presente estudio) se comprueba indirectamente por el hecho de haber sido copiada, sin señalar la fuente, por Alfonso de Ulloa en su famosa Introductione...nella quale s'insegna pronunciare la lingua Spagnuola (1553) (cf. A. Alonso, De la pronunciación medieval a la moderna en español, I, pp. 112-114). La polémica oculta que se desenvuelve en las páginas del Diálogo de la lengua (1535) fue unilateral, puesto que a Valdés fue accesible la noticia acerca de la actividad e ideas literarias y lingüísticas del clérigo andaluz, pero no viceversa. Sin embargo, en La Lozana andaluza se percibe un desafío - a veces explícito, a veces sólo por omisión - a las ideas como las de Valdés, o sea relacionadas con las letras cultas, con el humanismo oficial y con la centralización lingüística hacia el reino de Toledo que se da en España (cf. A. Fucelli, "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", 59-60). No obstante, en los famosos prólogos a los libros de caballerías Delicado se muestra más satisfecho con su quehacer y más conformista en sus ideas lingüísticas que en el Retrato, cuando, por ejemplo, trata de reivindicar el valor del dialecto andaluz por su origen (según él) castellano ("Y aquí daré yo mi alcaldada, y es que todas las otras provincias que son fuera de Castilla la alta, son bárbaros a los Castellanos salvo los de la hermosa Andalucía. La razón es ésta: porque ningunos otros se conforman tanto en el hablar Castellano como ellos... Toledo, con toda el Andalucía, ¿no fue la última a ganarse de las manos de los moros...? Echados los moros, mandóla poblar [el rey don Fernando] de los castellanos..." (apud Asensio, art. cit., 110-111).

cativamente, Valdés desapruueba en el Diálogo toda una serie de usos que son comunes en Delicado (50).

Sin duda, las selecciones lingüísticas de Delicado obedecen, en parte, al propósito de "sacar del natural" (digo en parte porque, según se verá más adelante, Delicado no sólo representa los usos lingüísticos objetivamente, sino que los comparte, se identifica con el lenguaje de sus personajes (lenguaje como uso y lenguaje como visión del mundo).

50) En cierta forma, en el Diálogo de la lengua se refleja la tendencia hacia la centralización y unificación lingüística, que incluso apunta hacia la fijación de una norma culta, sin que esto quiera decir que Valdés describiera una norma ya plenamente vigente. No se puede hablar acerca de una norma culta real impuesta desde arriba sino hasta el siglo XVIII. En la época de Valdés y Delicado el castellano está en pleno proceso de formación, habiendo variantes de todo tipo: morfológicas (sobre todo en las formas verbales), fonéticas, p.e. en las vocales inacentuadas, etc. Por eso mediante los ejemplos citados abajo sólo trato de señalar la tendencia captada por Valdés y su intuición respecto al futuro de la lengua, en los casos cuando él censura 'rofián' y aprueba 'rufián' y, respectivamente, 'cobrir' y 'cubrir', 'roído' y 'ruído' (Diálogo de la lengua, p.66). Lapesa señala que "había vacilaciones de vocalismo (sofrir, deferir, juventud, mochacho, cevil) que penetraron hasta muy avanzado período clásico" (Lapesa, p.281). Sin embargo, Valdés señala la tendencia que posteriormente triunfaría en la lengua culta. Por otra parte, Delicado, que sale de España probablemente antes de 1500 (en todo caso no más tarde de 1503, porque alcanza todavía los tiempos de Alejandro VI), pone de manifiesto las tendencias arcaizantes de la lengua y muestra preferencia por formas que ya Valdés considera rústicas. Así, en el Retrato aparecen formas arrofianada (DA, 371; aunque generalmente se usa rufián), mochacho (DA, 141), 'cobrir' (cobrilidas, DA, 97), 'roído' (Rodrigo Roído, DA, 261), etc. Claro, no se puede negar que estas formas sobreviven al menos durante todo el XVI, y se encuentran en escritores "cultos". También usa Delicado formas verbales arcaizantes ('tinié', 'pudíé', 'serién') junto a las modernas 'tenía', 'podía', 'sería'. Pero las diferencias con Valdés se revelan sobre todo en las selecciones léxicas. Valdés pone etiqueta de rústicos a una serie de vocablos y formas, aun cuando las sustente la autoridad de los refraneros populares, en contra de su mismo principio normativo. Así, censura 'cocho' y aprueba 'cocido' (Diálogo de la lengua, p.108); Delicado usa cocho (también en el sentido figurado, cf. DA, 143). A Valdés no le gusta 'fallecer' por 'faltar' (pp.110-111); cf. DA, 434. Valdés considera vulgar usar 'lóbrego' por 'triste'; cf. DA, 107. Lo mismo sucede con 'solaz' por 'placer', 'vezar' por 'enseñar', etc.

Uno de los recursos más poderosos para la caracterización de un personaje es su lengua. Según Bajtín, hay varias maneras de relacionar el discurso de los personajes con el discurso propio del autor, tanto a nivel de las particularidades puramente lingüísticas como en su totalidad de modalidad discursiva, tomando en cuenta la intencionalidad, la ideología, la manera de combinar ideas, actitudes, etc. En la novela considerada tradicionalmente como realista (por ejemplo, el realismo crítico del siglo XIX), el discurso de un personaje se exhibe como objeto de representación artística y posee, de acuerdo con la intención del autor, un conjunto de rasgos o bien con predominancia de tipificación sociológica, o bien con un determinismo caracterológico individual. El grado de objetivación del discurso del personaje puede variar, pero como tendencia prevaleciente destaca la intención de mostrar un lenguaje (social o psicológico-individual) como cosa, lo cual implica que la expresión verbal del propio autor es distinta. Cuando un discurso se presenta como objeto, el discurso de autor no establece ningún tipo de relación dialógica con él; domina la actitud de natura creans(51). Ese tipo de palabra representada es "directa" (orientada básicamente hacia el tema que trata) y "univocal", puesto que no se da en ella un cruce, un diálogo de "voces" ideológicas representativas de un discurso social correspondiente.

51) Cf. Bajtín, Dostoievski, cap.V (sobre todo las pp.210-232 de la edición citada).

Si se toma a pie de la letra la intención que proclama Delicado en los preliminares y anexos de "dezir lo que oyó y vio" solamente, intención que se ajusta al marco del "realismo aristotélico" (vuelvo a remitir a J.A.Hernández Ortiz), el lenguaje de Lozana y otros personajes de la obra (incluyendo al Auctor) puede analizarse únicamente como objeto de representación artística, sobreentendiendo con ello que el discurso propio de Delicado (en el conjunto de rasgos lingüísticos e intencionales) no tiene por qué coincidir forzosamente con el de su natura creata et non creans. De hecho, el universo lingüístico del Retrato se suele analizar como recurso de caracterización, y no conozco estudio alguno en que se profundizara la relación entre la palabra propia de Delicado (o, dentro del marco conceptual del presente trabajo, la voz del sujeto de la enunciación) y la de sus creaturas. Sin pretender hacer un análisis exhaustivo de este aspecto ofrezco algunas observaciones pertinentes al caso.

Según Menéndez Pelayo, la lengua de La Lozana andaluza es el colmo de corrupción e impureza en su totalidad. No distingue el crítico santanderino entre el lenguaje como recurso de caracterización y el discurso propio del autor y, en verdad, el texto de Delicado no da pie para tal distinción. Llama la atención la sintaxis trunca de los preliminares y anexos, citados ya tantas veces en estas páginas que aquí sólo muestro un ejemplo, tomado de la Apología:

Y si oviese en la muger modestia, y en el ombre temperança honesta, gozarían con temor lo que con temerosa audaçia ciega ynpaçiençia ansí al ombre rracional como

a la frágil muger; y cierto que si este tal jardín que Dios nos dio para recreación corporal, que si no castamente, al menos cautamente lo gozásemos en tal manera que naçiesen en este tal jardín frutos de bendición, porque toda obra loha y alaba a su Hazedor quando la precede el temor, y este tal fruto aprovecha en laude a su Criador, máxime a quien lo sabe moderar (DA, 421-422).

La coordinación y la subordinación en el pasaje citado muestran más de tres fallas, aunque sin perjuicio para el sentido global del período, que destaca más por su emotividad que por la lógica. El carácter inconcluso e imperfecto de este tipo de cláusulas remite una vez más a las peculiaridades de la lengua hablada: Delicado, mucho más que Juan de Valdés, "escribe como habla". Valdés concibe el estilo escrito como libre de toda afectación, pero realiza una selección bastante rígida de vocablos, creando una especie de jerarquía estilística encaminada a contribuir a la formación de una futura lengua nacional, lengua de las ideas y de la literatura, uniforme y normativa (52).

El mismo texto del Diálogo de la lengua pone de manifiesto ciertas características del estilo escrito contrastantes con la tendencia de registrar lo oral en Delicado. La sintaxis del Diálogo corresponde, sin duda, a la de la lengua escrita: las elip-

52) Me limito aquí a señalar la intención de la obra de Valdés y su ubicación dentro del campo de los problemas que conciernen a la unificación del español castellano como lengua nacional. Tampoco menciono aquí los aciertos y los desatinos de Valdés en la perspectiva del desarrollo posterior de la lengua: remito para ello a los numerosos estudios especiales. La tentativa de Valdés me interesa como tendencia y no como efecto concreto, frente a la tendencia absolutamente opuesta de Delicado.

sis contextuales son escasas, los períodos largos aparecen completos gramaticalmente y se rigen por la lógica gramatical, no por la emoción. En cambio, en los diálogos de Delicado el uso de la elipsis sintáctica es mucho más frecuente, como sucede también en la lengua hablada. Por otra parte, la sintaxis trunca del sujeto de la enunciación corresponde al discurso de la protagonista y de otros personajes:

Montesina....¿Quédaos algo en vuestra casa d'este licor? Lozana. Señora, no; que se puede hazer si las culebras que se estilan no son del mes de mayo. Y soy perdida, porque como es tan favorita, si sabe que di a otrie este licor, haviendo ella hecho traer las culebras çerbunas, y gobernándolas de mayo acá, y más el carvón que me ha enbiado, y todo lo vendí quando estuve mala, que si lo tuviera, dixera que las culebras se me havían huýdo, y como viera el carvón me creyera...(DA, 386).

En otros ejemplos, el uso frecuente del polisíndeton puede considerarse como rasgo de la sintaxis de la lengua hablada; se encuentra asimismo tanto en el habla de los personajes como en la del sujeto de la enunciación.

Pero, más allá de estas obvias coincidencias formales, sucede que la voz del sujeto de la enunciación se funde a veces con la de Lozana. Así, en el mamotreto V, el narrador cuenta de la siguiente manera las primeras aventuras de Lozana en Roma:

Pues, como dava señas de la tierra, halló luego quien la favoreció, y diéronle una cámara en compañía de unas buenas mugeres españolas. Y otro día hizo quistión con ellas sobre un jarillo, y echó las quatro escaleras abaxo (DA, 93).

Más adelante, en el mamotreto VII, Lozana cuenta el mismo suceso a unas españolas :

¡Ay, señoras! Contaros he maravillas. Dexamé yr a verter aguas, que como eché aquellas putas viejas alcoholadas por las escaleras abaxo, no me paré a mis neçesidades, y estava allí una beata de Lara, el coño puto y el ojo ladrón, que creo hizo pasto a quantos brunetes van por el mar Océano... No quirié que me lavasse con el agua de su jarillo
(DA, 100-101).

Es un caso más de redundancia de los mencionados en el capítulo III. El incidente aparece puesto en escena como vivencia y, doblemente narrado, adquiere una interpretación propia del personaje, en un lenguaje correspondiente. Pero la objetivación de la heroína no llega ser completa ni absoluta. La mención orgánica del tópico celestinesco - "putas viejas alcoholadas" - no es accesible al personaje a un nivel tan desinhibido, puesto que Lozana es analfabeta, ni verosímil, sino que viene a ser reflejo de las lecturas del autor y, por lo tanto, una marca más de la intervención del sujeto de la enunciación.

Las huellas probables o indudables de las lecturas de la obra del bachiller Rojas están consignadas casi todas en el libro de Ma. Rosa Lida sobre La Celestina. Por lo tanto voy a mostrar sólo un caso más (de mi propia cosecha), en que las coincidencias son de tipo sintáctico:

La Celestina

Mío era el provecho, suyo el afán. Pues servidores, ¿no tenía por su causa de ellas? Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispo hasta sacristanes... Cada cual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, así lo venían luego a registrar, para que comiese yo y aquellas sus devotas. ¿Pues vino, no me sobraba? De

La Lozana

¿Pues adobado no hazía? sobre quantos traperos avía en la cal de la Hería querían provallo, y máxime quando hera un buen pecho de carnero... Sabía hazer hojuelas, prestifios, rosquillas de alfaxor, textones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, xopaipas,

lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes, de Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín y de muchos otros lugares...Pues otros curas sin renta, no era ofrecido el bodigo, cuando, en besando el feligrés la estola, era del primero voleo en mi casa. Espesos, como piedras a tablado, entraban mochachos cargados de provisiones por mi puerta (IX, 151-152).

hojaldres, hormigos torcidos con azeite, talvinas, çahinas y nabos sin toçino y con comino... Pues boronia ¿no sabía hazer? ¡por maravilla! Y caçuela de verengenas moxies en perfeición; caçuela con su agico y cominico y saborcico de vinagre...Pues ¿ollas en tiempo de ayuno? éstas y otras ponía yo tanta hemicia en ellas, que sobremujava a Platina (DA, 80-83).

Ambos pasajes coinciden no solamente en el uso del determinado giro sintáctico, sino en el tema mismo: evocación de la abundancia material de los tiempos pasados, con sendas enumeraciones de manjares y beneficios.

Así, pues, el discurso del sujeto de la enunciación se proyecta sobre el habla del personaje supuestamente objetivado por la voluntad artística del autor: Delicado participa en la expresión verbal de su personaje. Señalo este fenómeno a título de antecedente del tema del siguiente capítulo, La máscara, en el que señalaré las coincidencias más profundas entre Delicado y Lozana.

Recapitulemos. Según se ha intentado demostrar, la concepción de la obra como retrato tiende hacia la representación artística de la pluralidad discursiva, preeminentemente oral. La cultura libresca, así como la oficial, se somete a una inversión paródica carnavalesca. La muestra de la variedad del habla popular se sale del marco de la tendencia humanística ya por el mismo hecho de rebasar el "decoro" de la palabra escrita: en la obra de Delicado, junto a la gran cantidad de refranes que podemos encontrar en Juan de Valdés, Hernán Núñez, en La Celestina, apa-

recen muchos otros, hasta hace poco impublicables. El proverbio, el dicho, el refrán, el blasón, el pregón, el lugar común, la cita, la citación paródica, la parodia de géneros discursivos literarios o de discursos pragmáticos, etc., al contribuir, junto a varios tipos o usos sociales de discurso, hablas dialectales u otras lenguas, a la constitución de la imagen del personaje principal y del medio social que lo rodea, al mismo tiempo logran formar la imagen de un lenguaje plural, heterogéneo, en proceso de formación, aún no acuñado en moldes de una lengua nacional, y en una consciente oposición a los discursos oficiales. La Lozana andaluza, que es en cierto modo una enciclopedia del habla popular de su tiempo y lugar es, a la vez, el retrato, la imagen, la representación de la variedad y creatividad verbal en su registro no oficial, no serio, situado al margen de las corrientes oficiales y cultas. Sin olvidar, por supuesto, que no sólo se trata de un lenguaje representado sino también compartido por el autor.

V. La máscara.

"Hay palabras que dan poder y otras que agravan aún más el desamparo, y de este último tipo son las palabras vulgares de los simples, a quienes el Señor no ha concedido la gracia de poder expresarse en la lengua universal del saber y del poder".

Humberto Eco.

"...a mi ver, más seso quiere un loco que no tres cuerdos, porque los locos son los que dizen las verdades. Di poco y verdadero, y acaba riendo, y suelta siempre una ventosidad..."

Lozana.

En un principio, Delicado y Lozana son dos magnitudes inconmensurables: el primero es personaje histórico que vivió y dejó huella en el mundo por cuenta propia; la segunda sólo tiene el ser en la creación de Delicado. Están uno frente a otro como natura creans y natura creata, en relación de demiurgo a naturaleza por él ideada. Sin embargo, Lozana está representada según ciertas reglas de una poética que pretende ser "realista" - el autor está copiando del "natural", como si fuera un pintor "científico" -, con la intención de mostrar un tipo social ("más de quatro Lozanas ay en Roma"). Las huellas aprehensibles (los signos) dejados para la posteridad por el creador y por su creatura en cierta medida coinciden, ^{en las páginas de la obra} por eso los voy a colocar, convencionalmente, en un plano común con la finalidad de descubrir qué relación se puede establecer entre ellos dentro y fuera del texto.

Ambos comparten, además de algunas modalidades discursivas, la misma sabiduría, la misma visión del mundo, los mismos (o casi) conocimientos, los mismos tópicos y temas, la misma decepción

ante la realidad. La ideología de la transgresión y de la marginación se perciben en las palabras de ambos. En las páginas del Retrato se desarrolla entre ellos una especie de diálogo virtual; no una disputa sino un intercambio de los puntos de vista concordes, cuyo tema principal lo sostiene Lozana, y su creador, desde lo hondo, le da fuerza y consistencia. El filosofar de la andaluza adquiere de vez en cuando matices en que se oye la voz de Delicado. Ambos notan que "va el mundo al revés" (DA, 383). Las lecturas bíblicas y literarias pasan a ser la sabiduría lozanesca. "No ay cosa nueva debaxo del sol", dice Lozana parafraseando el Eclesiastés (DA, 336). "Y yo he querido saber y ver y provar como Apuleyo, y en fin hallé que todo hera vanidat" (DA, 359), comenta Lozana, al tiempo que Delicado se defiende, desde su experiencia frustrada: "Yo confieso ser un asno, y no ñe oro" (DA, 424). Y Lozana sostiene, a su vez: "Quanto dixeres e hizieres sea sin seso y bien pensado" (DA, 370).

Esta alternancia de voces entre el creador y la creatura se percibe en distintas formas y a muchos niveles. Lozana expresa de la siguiente manera una suerte de filosofía cómica que, sin embargo, dice mucho:

Que yo tres o quatro cosas no sé que áeseo conocer: la una, qué vía hazen, o qué color tienen los cuernos de los ombres; y la otra querría leer lo que entiendo; y la otra querría que en mi tiempo se perdiese el temor y la vergüenza, para que cada uno pida y haga lo que quisiere... Cierito es que si yo no tuviese vergüenza, que quantos ombres passan querría que me besasen, y si no fuese el temor, cada uno entraría y pediría lo vedado; mas el temor de ser castigados los

que tal hiziesen, no se atreven, porque la ley es hecha para los transgresores...(DA, 404-405).

Y Delicado, en la Apología, aparece como un apasionado defensor de la "irrecreación corporal", al reconocer que "la muger sea jardín del ombre" y que "no solamente el ánima del ombre se alegra en ver y conversar a muger, ma todos sus sentidos, pul-
sas y miembros se revivifican yncontinente".

El emblemático árbol de la locura aparece por primera vez en un sueño de Lozana (último manotreto), pero después el autor lo retoma como símbolo aplicable a su propia experiencia. Si Lozana de vez en cuando se pone a moralizar, lo hace asimismo el Auctor personaje, que es también natura creata hecha por Delicado. El Auctor logra rebasar en la dureza de sus moralizaciones a su natura creans, pero en algún momento se muestra tan procaz como la misma andaluza. Es sobre todo gracias a la presencia del Auctor que Lozana y Delicado pueden ser colocados en el mismo plano: de hecho, al lector se le invita que lo haga. Lozana, en el libro, está consciente de que la "contrahazen" en un retrato, y la idea le gusta, porque "quiere leer lo que entiende".

En fin, en alguna medida el creador y la criatura coinciden. Lo cual no resulta extraño si cotejamos las características de ambos, dentro y fuera del texto. Tienen mucho en común sus biografías y su perfil sociológico: ambos, españoles desarraigados que echan raíz en Roma, comparten sospechas de ser de una estirpe de judíos, profesan un ferviente andalucismo (para los dos, el ser andaluz implica un valor especial y un orgullo) y padecen el "mal francés". Por lo demás, Lozana representa un tipo

social específico que puede ser ubicado con cierta exactitud y documentado en la obra misma, mientras que la faz de Delicado queda como en la sombra, y hace falta una documentación fuera del texto para completar su imagen.

Lozana y Delicado nacen y viven en una época de transición para España: las seculares estructuras sociales del Medioevo se encuentran en plena descomposición y está surgiendo una sociedad nueva que, sin embargo, vivirá aún por mucho tiempo en el marco ideológico obsoleto. La estructura social, fijada en pleno régimen feudal y justificada por el orden divino, se figuraba, todavía a fines del siglo XV e incluso después, a los ojos de los ideólogos del Estado y los teócratas, de una manera nítida y simple. Abajo, en la base de la pirámide social, se encontraban los "labradores", cuya función en la sociedad aparece señalada en su mismo nombre: los campesinos, los que labran la tierra. Después iban los "defensores": la pequeña, mediana y alta nobleza militar encargada de proteger a toda la sociedad. Estos dos primeros estamentos se salvaban para la vida eterna gracias a los cuidados espirituales de los "oradores": el clero. La referencia a esta organización aparece, por ejemplo, en el Libro de los estados de don Juan Manuel; el esquema se refleja de diferente manera en los escritores de los siglos XIV y XV (1); ya se ha visto en qué forma se percibe en las semblanzas historio-

1) Cf. Luciana de Stefano, La sociedad estamental de la baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época, pp. 37 ss.

gráficas del siglo XV. El clero, tanto secular como monástico, se subordinaba al poder del Papa, representante divino en la tierra, pontífice o mediador de la palabra de Dios en el mundo. La nobleza militar encontraba su máxima expresión en el poder del rey. En teoría, el clero ocupaba una jerarquía superior respecto a la nobleza, como el Papa respecto a los monarcas. Era la visión ideal - y oficial - de la sociedad, heredada de la Edad Media. Otros estratos sociales no estaban reflejados en este cuadro:

...los estados de los ruanos et de los mercaderes enciérranse en el estado de los labradores (2).

El lugar de los artesanos y los mercaderes en la visión oficial de la sociedad era ambiguo, mal definido, inseguro, y esta ideación de las cosas de hecho se conservaría hasta fines del siglo XVIII. Los cambios sociales, pues, no se reflejaban en la ideología oficial. Pero la función social del tercer estado, que incluía a la naciente burguesía, era muy importante. El peso económico de la burguesía en la sociedad era considerable y se hacía cada vez mayor, de modo que el poder económico iba pasando, paulatinamente, de las manos de la nobleza a las de los representantes de estas capas sociales sin nombre oficial. El proceso de consolidación de la burguesía como clase social va acompañado en España, como en toda Europa, de la formación de un nuevo tipo social y humano, y dentro de un sistema de valores que ya en pocos aspectos correspondían a los valores de la sociedad feudal. Es probable que la nueva mentalidad burguesa hubiese afectado a España en una medida menor que a los países

2) Don Juan Manuel, Libro de los estados, XCIII, apud. L.de Stefano, op.cit., p.37.

con un desarrollo capitalista más equilibrado (3), como, por ejemplo, Italia. Pero el caso de Delicado y de su obra es especialmente interesante por ubicarse como a medio camino entre ambos sistemas de valores sociales, el español y el italiano. La ambigüedad y la potencialidad dialógica de esta situación reanunciate, como se verá más adelante, en la obra. Los protagonistas del presente capítulo, Delicado y Lozana, se forman de hecho en Italia o entre España e Italia. Por eso considero que es lícito que me apoye, para la definición de esta nueva mentalidad, en las investigaciones de A. von Martin, que se refieren principalmente a la sociedad renacentista italiana. Particularmente Lozana desde la adolescencia fue amiga de un mercader genovés y viajó con él por todo el Mediterráneo llevando un estilo de vida que corresponde al tipo mencionado. Asimismo, para el

3) Sin embargo, los análisis socioideológicos de la realidad castellana de los fines del s.XV, realizados a propósito de La Celestina por J.A. Maravall, demuestran hasta qué punto fue afectada la sociedad urbana española por el nuevo orden de relaciones: "La situación social de una clase apoyada principalmente en la riqueza, que presenta una nueva imagen moral condicionada por esa situación y la proyecta sobre la clase subordinada, despertando en ella los mismos apetitos desordenados, está en la base de la crisis y desvinculación de los individuos respecto al sistema tradicional de valores y fines. Surge así una sociedad que vive en un mundo secularizado,, cuyos miembros, en sus diferentes niveles, estiman que solamente cabe en ella un comportamiento calculado, técnicamente desenvuelto en hábil juego con la fortuna. El egoísmo se convierte en ley de unos individuos distanciados moralmente unos de otros en su insolidaridad. Este individualismo despierta un sentido negativo de la libertad, una apetencia incontenible de autonomía personal que hace conmovirse todas las relaciones sociales" (El mundo social de "La Celestina", pp.146-147.

caso del Retrato es importante el hecho de que su referente social (en sentido amplio, incluyendo las ideologías y la literatura) sea doble, por tanto ^{el resultado es} ambiguo y preñado de voces ideológicas contrarias. Así, en el cuadro social tradicionalmente español, el estrato burgués medio al que pertenecen Delicado y Lozana por igual, por su origen, no tiene lugar ni nombre; no así en Italia, donde viven. El marco de referencia axiológico que se percibe en el Retrato es doble.

Según von Martin, en una sociedad regida por las relaciones capitalistas el vínculo social ya no está constituido "por un sentimiento orgánico de la comunidad (de sangre, de vecindad o de servicio) sino por una organización artificial y mecánica, desligada de las antiguas fuerzas de la moral y de la religión" (4). Lo mismo, por cierto, señala Maravall respecto a la sociedad castellana de los tiempos de Fernando de Rojas (cf. El mundo social de "La Celestina", passim). En la figura de Lozana llama la atención precisamente su desarraigo con respecto a su tierra, grupo social, familia. Este desarraigo se destaca aún más por el contraste con las constantes evocaciones de su patria, "cuna", familia (también Delicado se defiende de sus "rreprochadores" esgrimiendo su "cuna", de la que está separado larga y definitivamente).

Por toda una serie de características, Lozana corresponde a este nuevo tipo formado dentro de una nueva movilidad geográfica y social, basada en el dinero y en el tiempo. Su "religiosidad se convierte en un cálculo de ventajas, en una especulación con el éxito" (5), fenómeno social generalizado. En esta época se

4) Von Martin, p.27.

5) Ibid., pp.28, 35.

difunde la creencia, según von Martin típicamente burguesa y urbana, de que cualquier empresa puede tener éxito empleando una técnica "racional" (6). El desarraigo y el vacío de valores se manifiesta en el hecho de que cada uno sólo cuenta consigo mismo y sabe muy bien que no hay nada en que apoyarse más allá de sus propias fuerzas, "ni existe metafísica alguna ni comunidad supra-individual" (7). Así, Lozana entiende que sólo puede contar con su propio esfuerzo. La superioridad de la ratio sobre la tradi-
tion, puesta de manifiesto en la época mercantil es la que proporciona al hombre el vigor necesario para lograr sus fines (8). La formación de estos nuevos estratos de la sociedad y su manera de evaluar el mundo y las relaciones humanas está registrada en la literatura (para España, remito al libro de Maravall mencionado sobre La Celestina). Esta mentalidad, en una clave burlesca y cómica, aparece en el Retrato.

Pero se trata de una época transitoria y, como ya he dicho, tratándose de España, el nuevo tipo social a menudo no encuentra en la visión oficial de la sociedad ni lugar, ni nombre. Debido a esta tácita negación ideológica, no logra vivenciar

6) Cf. la confianza que tiene Lozana en su habilidad para tratar incluso con Dios: "Yo quiero yr a parayso, y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solicitaré que vays vos [Rampín], que lo sabré hazer" (DA, 418). También Delicado está convencido que las inmoralidades racionalmente medidas no impiden una buena relación con el Señor: "...la Lozana...se guardava mucho de hazer cosas que fuesen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin perjuyzio de partes, procurava comer y beber sin ofensión ninguna" (DA, 422).

7) Von Martin, p.38.

8) Cf. von Martin, p.32.

sus valores como tales(9). En España, el poder político permanece en manos de la nobleza militar, así que en la ideología oficial los valores de la burguesía no pueden aparecer como conciencia de clase. Sin embargo, en la literatura sí se reflejan en diversas formas estos valores, el desconcierto general ante su aparición y la incidental oposición de la ideología de la nueva clase urbana a los sistemas axiológicos tradicionales. En Italia hay una mayor conciencia de los valores antifeudales, particularmente la expresada en la noción de virtù. El Retrato de alguna manera refleja tanto la inestabilidad ideológica del burgués español como la verbalización italiana de su ^{propio} lugar en el mundo.

"Aldonza, la andaluza lozana" residente en Roma es de origen ciudadano. Su padre probablemente había sido un acomodado artesano antes de llevar al desastre a su familia ("De Córdoba?...¿Y y a qué parte morá vades? - Señora, a la Cortiduría", DA, 95).

9) Así, en el Prólogo a su edición del Primaleón, Delicado, cual si fuera un Pérez de Guzmán colocado en un lugar social "no autorizado" defiende los valores feudales llegando a comparar a los reyes de Castilla con los Amadis y Palmerines: "Lo mismo hizo el que esta historia (de Primaleón) compuso en lengua castellana, que tuvo gran excelencia, aplicando las hazañas de los caballeros castellanos a Grecia y otros reinos, dándoles nombres extraños; pues dixo lo que pasaba entre cristianos y moros, que entonces poseían algunas partes en la España, comenzando del rey don Enrique segundo, que fue padre del rey don Juan el primero, que de ellos a Palmerín hubo poca diferencia. Algunos fingiendo ser sabidos, menosprecian estas corónicas diciendo ser fablillas. Fablilla es ser el hombre ynorante y no conocer que cosa sean los buenos amaestramientos de los caballeros que fueron mesurados, y leales mantenedores de derechos, y tenedores de fe; y si, como dizen que no fueron tales hombres que así hayan obrado, séanlo ellos y deprendan a ser hazañosos en estos dechados, porque el caballero y el Rey y el Emperador no han juez: su juez es su palabra...", etc. (Libros de caballerías, ed. de Gayangos, p. XLIV, nota 3; la cursiva es mía). Hay en este texto una curiosa inversión con respecto a Generaciones y semblanzas: en Pérez de Guz-

Si se asume que Lozana es conversa, esto confirmaría una vez más su procedencia de clase. Desde la infancia se desplaza de su lugar de origen. En el Retrato se subraya su falta de todo tipo de raíces materiales (casa, propiedades) o sociales (familia, identificación gremial o tribal). El carácter itinerante de su infancia y mocedad remite a un futuro tipo desclasado de la vida española del XVI: el pícaro. El concepto de raíces, de permanencia, de valores firmes se sustituye en ella por las conveniencias.

Una vez en Roma,

acordándose de su patria, quiso saber luego quién estaba aquí de aquella tierra, y aunque fuesen de Castilla, se hacía ella de allá por parte de un su tío, y si hera andaluz, mejor, y si de Turquía, mejor, por el tiempo y señas que de aquella tierra dava, y enbaucava a todos con su gran memoria. Halló aquí de Alcalá la Real, y allí tenía ella una prima, y en Vaena otra, en Luque, y en la Peña de Martos, natural parentela. Halló aquí de Arjona y Arjonilla y de Montoro, y en todas estas partes tenía parientas y primas, salvo que en la torre Don Ximeno que tenía una entenada... Pues, como dava señas de la tierra, halló luego quien la favoreció (DA, 93).

Sus convicciones, creencias, valores son igualmente "itinerantes":

con los christianos será christiana, y con los jodíos, jodía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hidalga, y con los ginoveses, ginovesa, y con los franceses, francesa, que para todos tiene salida (DA, 110).

En efecto, a las conversas judaizantes de Roma las hace creer que es de nobis (o sea, de los suyos). En un pasaje aún no in-

mán, las hazañas reales de los castellanos históricos se equiparan a las gestas de los romanos, ya cubiertas por el velo de la tradición y mito. Delicado, en cambio, compara las hazañas imaginarias del caballero Primaleón con la conducta histórica de los reyes castellanos; una especie de mundo al revés. Pérez de Guzmán defiende el valor histórico de los caballeros castellanos: está forjando una literatura oficial, contribuye a la formación de una ideología oficial, desde el lugar autorizado de historiador, noble y testigo. Delicado pondera las excelencias de los libros de caballerías en un plano imaginativo y

terpretado plenamente, la protagonista habla así con una sevillana criptojudía:

Lozana. Yo Dios sabe que no osava sacar las manos afuera por no ser vista, que traygo estos guantes, cortadas las cabeças de los dedos, por las encobrir.

Sevillana. Mostrad, ¡por mi vida!; quitad los guantes. ¡Biváys vos en el mundo y aquel Criados que tal crió! ¡Lograda y enquerada seáys, y la bendición de vuestros pasados os venga! Cobrilladas, no las vea mi hijo...(DA, 97).

Obviamente, es una escena de reconocimiento por una señal secreta que Lozana emplea a su favor. Su única consigna ideológica es su propia utilidad. Obtiene la ayuda de las conversas y del judío Trigo cuando le conviene; se declara casada o soltera según el caso, pues sólo le interesa "ser libre y no sujeta a ninguno". Su propósito, a escala social, es juntarse con "los buenos". Hay una profunda ironía en la siguiente desparpajada declaración:

Monseñor, soy buena hidalga y llámome la Lozana
(DA, 231).

Ironía que prefigura la "nobleza" de pensamientos que "desde chiquito" tendría Pablos de Segovia y la "hidalguía montañesa" de la pícara Justina. Todos estos rasgos corresponden al individualismo burgués que es propio del tipo social descrito, sólo que, por su carácter objetivamente desclasado y por la con-

y desinteresado: es difícil visualizarlo íntimamente y en serio defendiendo los valores caballerescos (como Carlos V o Joanet Martorell); se trata de un juego literario y, en parte, de la promoción comercial del libro. El lugar desde el cual Delicado realiza su regocijante apología de los caballeros andantes ubicándola en relación con la ideología oficial, no es un lugar autorizado, y así, cuatrocientos años después, el clérigo andaluz recibe los siguientes calificativos de la filología "oficial", "científica" y "seria": "irrestañable locuacidad", "le importa un bledo la incongruencia", "insinúa que el habla anda-

cepción carnavalesca de la obra, Lozana representa una especie de inversión cónica de las virtudes "heroicas" del capitalismo primitivo. Su retrato moral y físico carece de acabamiento y perfección clásicas y pertenecen al inacabado tipo grotesco descrito por Bajtín en Rabelais. El carácter "abierto" de la obra es análogo a la concepción "inconclusa" del personaje.

Así, pues, el individualismo y aun egoísmo de los propósitos vitales, en parte justificado por la necesidad de supervivencia, no impide que Lozana sea concebida y funcione en la obra como personaje "público" (aspecto analizado en el capítulo anterior) y, más aún, como arquetipo grotesco. Representada estrictamente mediante recursos dialógicos (diálogo formal y diálogo interdiscursivo e intertextual) y en relación abierta y pública con otros personajes, Lozana está toda en el exterior. La introspección está reducida al mínimo y canalizada por un patrón literario ajeno (el de La Celestina)⁽¹⁰⁾. Al espacio individual externo -

luza es la de Castilla"; Delicado "mariposea", "toma senda por carrera", en sus prólogos "cohabitan" términos contradictorios; los prólogos son, en general, "voluptuosamente palabreros" (E. Asensio, "Juan de Valdés contra Delicado", passim). Cf. adelante en mi texto acerca de la importancia del lugar jerárquico en el proceso de la enunciación. Actualmente, este "jalón de orejas" post mortem está suficientemente contrarrestado por la casi unánime aceptación de la "genialidad" de Delicado. Pero mientras no se dé importancia al "lugar social" desde el cual se enuncia su obra, será imposible entender las causas de su olvido.

10) Parte tercera, mamotreto XLI.

su casa propia, lo que Lozana siempre anhela ("Mi casa y mi hogar cien ducados val", DA, 197-198 /11/) -, no corresponde un espacio interior que sólo le concierna a ella (12). Además, hacia la tercera parte el desarrollo de la biografía más o menos ^{cambia la función de la protagonista en el texto:} equilibrado se estanca, y ^{el} Lozana tiende a convertirse en el tronco estructural en torno al cual se unen los cuentos y escenas intercaladas, lo cual la acerca funcionalmente a los personajes del Volksbuch. Esto sucede sin que la obra pierda la unidad y las características de retrato: Lozana mantiene su peculiaridad biográfica, social e individual pero al mismo tiempo tiende hacia ^{el} tipo folklórico. Algo semejante sucedería posteriormente con el Lazarillo de Tormes, que aprovecha la forma de la autobiografía ficticia armada en torno a un personaje que proviene del folklore.

El Retrato de la Lozana andaluza, obra dialogada (plasmada mediante conversaciones entre personajes) y dialógica (preñada de

11) Refrán registrado también en el Libro de buen amor (973).

12) Hay dos excepciones, una de ellas aparece en el mamotreto V, narrado: "Y como hera plática y de gran conversación, e aviendo sienpre sido en compañía de personas gentiles, y en muncha abundancia, y viéndose que siempre fue en grandes riquezas y conbites y gastos, que la hazían triunfar, decía entre sí: 'Si esto me falta, seré muerta, que sienpre oý dezir que el çibo usado es provechoso'" (DA, 92-93). La otra es aquella que empieza con la ya mencionada reminiscencia de La Celestina (mamotreto XLI).

questionamientos e incluso contestataria y rebelde respecto a instituciones y modelos oficiales o serios, aunque indirectamente), surge en un ambiente históricosocial objetivamente dialógico, apto para actuar como caldo de cultivo para la concepción "pública" del personaje, del discurso literario y del lenguaje en general (13). M.Bajtín, al hablar del trasfondo histórico y social de la sátira menipea, caracteriza así uno de los períodos históricos que propician los grandes diálogos sociales:

El género se iba constituyendo durante la época de la desintegración de la leyenda nacional, de la destrucción de las normas éticas que formaron el ideal clásico de belleza (belleza como expresión de nobleza), durante la época de una intensa lucha de numerosas y

13) Cf.lo que dice M.Criado de Val acerca de la gestación de los géneros dialogados medievales: "Consideramos... que la justificación principal de que sea en Castilla la Nueva donde el diálogo literario adquiere su pleno desarrollo está en sus caminos; en el continuo ir y venir de gentes y culturas por el gran eje caminero que la atraviesa, y que alcanza su mayor intensidad en el tramo que une a Toledo con Alcalá de Henares. La técnica literaria vendrá a dar la forma adecuada, pero el modelo vivo de este diálogo está en las ventas y posadas de esta vía y en la continua vocación regional, patente también hoy, por la conversación, casi siempre irónica y de un peculiar escepticismo" (Teoría de Castilla la Nueva, pp.154-155). De esta cita prefiero dejar de lado su marcada inclinación por una explicación regionalista (que caracteriza en general todo el libro de Criado de Val) del fenómeno literario, y subrayar la importancia de las condiciones sociales e ideológicas para la gestación del diálogo social. Castilla la Nueva, con sus rutas comerciales y militares, campo donde se cruzaron, más allá de pueblos y razas, visiones del mundo y filosofías representativas de los períodos de transición y mestizaje, es ejemplo idóneo para ilustrar la relación mencionada entre el contexto históricosocial y la esencia dialógica de ciertas corrientes literarias. Cf.lo que se comenta más adelante sobre Roma en tanto que espacio dialógico.

heterogéneas escuelas y corrientes religiosas y filosóficas, cuando las discusiones sobre las "últimas cuestiones" de cosmovisión llegaron a ser el fenómeno cotidiano de masa en todas las capas de la población y tenían lugar en todas partes donde la gente se reunía - en las plazas de mercado, tabernas, baños públicos, en las cubiertas de los barcos, etc.; cuando la figura del filósofo, del sabio (cínico, estoico, epicúreo) o profeta, hacedor de milagros se hizo típica y se encontraba con una mayor frecuencia que la figura del monje durante el Medioevo, la época del máximo emporio de las órdenes monásticas⁽¹⁴⁾.

Algunas épocas favorecen más que otras al surgimiento del diálogo social, esto es, a un intercambio intenso y amplio de cosmovisiones, posturas filosóficas e ideológicas, tomas de conciencia de clase, etc., a nivel de capas o grupos sociales extensos. Las clases sociales que de ordinario permanecen aisladas, separadas por jerarquías y barreras sociales de todo tipo y disponen de pocas posibilidades de comunicación, de repente entran en un contacto ideológico directo. Esto sucede durante las épocas de transición, de grandes cambios y perturbaciones sociales, de movimientos que revuelven los estratos sociales profundos, de desplazamientos intensivos de enormes masas populares. Son momentos de grandes crisis históricas. En el citado libro de Bajtín se traza un paralelo entre la época helenística y el desarrollo inicial del capitalismo en la Rusia del XIX, ambiente que sustentó la obra polifónica de Dostoievski. La Roma del primer tercio del siglo XVI se presta, asimismo, a una reflexión semejante.

14) Bajtín, Dostoievski, p.137.

A Delicado le tocó vivir en una época crítica, en el período de grandes cambios sociales, de movimientos espirituales intensos, de colisiones de clase y guerras. Vive en el momento de la gran apertura geográfica del mundo, de la toma del último baluarte árabe en España, de la expulsión de los judíos, del afianzamiento de la Inquisición. Le toca presenciar el inicio de la Reforma, el comienzo del auge imperial de España, los choques entre los grandes intereses del poder: el Papa frente al emperador, Carlos V frente a Francisco I, entre otros. Una vez más, la humanidad europea fue movida y mezclada, esta vez bajo el signo de la idea imperial de Carlos V. Esta idea, basada en la unidad cristiana de Europa, en su realización histórica concreta, permitió ver las profundas diferencias étnicas, lingüísticas, culturales, puso en contacto ideas, personas, doctrinas, agudizó luchas de clase, contribuyó a desencadenamientos de guerras. La Roma del primer tercio del XVI fue el lugar clave de este gran cambio.

Precisamente durante esta época Roma tiene, como Italia en general, los mayores contactos con España. El antecedente del dominio de la corona de Aragón en el reino de Nápoles se refuerza con la sucesión de los papas Borgia. Italia viene a ser la pieza maestra en el juego político del naciente imperio español, y Roma, su centro y centro de la cristiandad católica, se encuentra en un estado de ebullición intelectual, espiritual, artística y política.

Entre los acontecimientos intelectuales e ideológicos más

importantes que repercuten en toda Europa hay que mencionar la difusión de las ideas renovadoras y de las obras de Erasmo; en 1517 aparecen las tesis de Lutero clavadas en la puerta de la iglesia de Wittenberg. En España se inicia el movimiento iluminista, bajo la mirada cada vez más atenta del Santo Oficio. Hacia el final de la tercera década del siglo las ideas de la Reforma ya se encuentran bastante afianzadas: durante el Saco de Roma, uno de los sucesos más perturbadores en la vida de Delicado, en el ejército imperial del soberano católico Carlos V participan los "herejes" luteranos. La realidad que vive Delicado está llena de contradicciones, antagonismos sociales e ideológicos y de contrapuntos discursivos, y el latente diálogo social demasiado a menudo se traduce en guerras, saqueos, asaltos de ciudades, traiciones políticas. Curiosamente, hasta los desastres naturales, cuando suceden, se integran por la gente al diálogo social, pues son percibidos en relación con las revoluciones sociales (15). La misma situación personal aparece preñada de conflictos, equívocos, contradictorias posturas ideológicas expresas o latentes; en fin, lugar de conflictos de todo tipo. De estirpe judía, Delicado abandona su patria en el momento crítico para su "casta", si nos atenemos a la terminología de Américo Castro. El año de su nacimiento se calcula entre 1474 y 1484,

15) Así, volviendo a la obra, se puede ver cómo el contexto ético de Roma es visto (en 1528) por Delicado como algo que provoca el castigo divino, la invasión de tropas imperiales y los desastres naturales (inundaciones, terremotos, epidemias, etc.) se ven como fenómenos homólogos, y un acontecimiento social se confunde, gracias a su interpretación, con el natural: ambos, vistos como sucesos de un mismo orden y de carácter social, conciernen a la vida social del hombre.

la década candente, llena de enfrentamientos armados entre los conversos y los cristianos viejos, época en que se presentía ya la gran expulsión de los judíos de 1492 (16). Cualesquiera que fuesen los motivos de la salida de Delicado de la península, sucedió en un contexto significativo. Español en Italia, desarraigado de su tierra, familia, grupo social, cambia de estamento: "mi offiçio me hizo noble, siendo de los mínimos de mis contemporáneos". Tiene que asumir como propio un ambiente cultural ajeno (aunque afín en ciertos aspectos al suyo), tiene que hablar (y oficiar) en otra lengua. Desde el punto de vista lingüístico y cultural, se ubica en el límite entre dos culturas y dos lenguas: escribe en italiano para sacerdotes españoles (el Specchio...) escribe en español para italianos (los prólogos de los libros de caballerías, Introducción...a pronunciar la lengua española). Sin duda es un católico sincero; por otra parte, no es ajeno a ciertos enfoques erasmistas de la realidad (ver infra), y también parece estar familiarizado con la cultura y la tradición judía. La posición de Delicado en el mundo es, ciertamente, dialógica.

En el Retrato esta particularidad puede rastrearse a dos niveles: la postura ideológica en general con respecto a marcos culturales y sociales y a todo tipo de instituciones oficiales, entre ellas la literaria, y su orientación lingüístico-discursiva, al

16) Cf. A. Domínguez Ortiz, Los judeoconversos en España y América, caps. 1 y 2.^o. El padre de Delicado fue de Córdoba, pero el mismo escritor nace en Peña de Martos, "en la misma diócesis". Para hacer conjeturas acerca de las circunstancias de su nacimiento, ver sobre todo las págs. 26-28 y 34-35).

margen de las corrientes cultas que llegan a ser esimismo oficiales.

Antes de hablar de estos dos niveles dialógicos, hay que aclarar este último punto, acerca del oficialismo de las corrientes literarias e ideológicas cultas.

En el Retrato se juega mucho con los verbos modales tan significativos como "saber", "tener" y "poder", que aparecen en la obra mutuamente implicados, en el sentido de que "saber" y "saber hacer" implican "tener", y "tener" implica "poder" (17). El "saber" de Lozana, como de hecho la mayoría de los aspectos de la obra, se maneja a un nivel cotidiano, populachero e incluso vulgar, en el sentido no peyorativo de la palabra. El frecuente uso y la importancia de este "saber" que incluye un "poder" en el registro bajo del Retrato, un registro "no oficial", por así decirlo, y en relación con la ubicación marginal de Delicado como persona real y como autor de la obra, remite al polo opuesto, oficial del "saber" en tanto que "poder", característico precisamente del tiempo y lugar en que la obra surge: Renacimiento, Italia.

Todos los investigadores concuerdan en que Francisco Delicado, según consta en los documentos históricos conservados y en su obra, quedó virtualmente al margen de los ambientes italo-

17) En el Retrato aparece toda una gama de matices para relacionar los conceptos "saber", "tener" y "poder": "Yo sé mucho; si agora no me ayudo en que sepan todos mi saber, será ninguno" (DA, 92); en casos como éste; el saber está puesto al servicio del individuo, y la meta es "tener". "En ver un ombre sabía quanto valía, y qué tenía, y qué la podía dar, y qué le podía ella sacar" (DA, 93). El saber "inculto" de Lozana es combatido por el Auctor en el mamotreto XLII. El Epílogo y la Digresión se rematan con las siguientes declaraciones de Delicado: "Y si alguno quisiere comba-

hispanos cultos, que frecuentaban por ejemplo Juan del Encina y Bartolomé de Torres Naharro durante su estancia en Roma. Simultáneamente, es patente el hecho de que Delicado, después de un análisis detenido de su obra, se perfila como poseedor de una cultura al menos considerable (en ello insisten B.M.Damiani y J.A.Hernández Ortiz). Sin embargo, nunca el autor del Retrato de la Lozana andaluza puede ser visto como un "docto", de acuerdo con los requisitos del saber humanístico, el más prestigiado de la época. Su familiaridad con ciertos temas de observación y conocimiento (arquitectura, historia, medicina, etimología, literatura, etc.) se manifiesta como un manejo de determinados tópicos desde el punto de vista "popular". Es lo que opina G. Allegra respecto a la ausencia del interés arqueológico por parte de Delicado en sus evocaciones de las calles y plazas de la Roma renacentista:

Disinteresse tipicamente medioevale? Così vuole Menéndez y Pelayo. Secondo noi c'è invece una deliberata attitudine a ritrarre e trattare la realtà brutta e grezza quale si presenta a un autore da Volksbuch: Delicado si comporta in maniera esattamente opposta a quella di un Cervantes che, giunto nell'Urbe una trentina d'anni più tardi, di fronte a condizioni generali e morali pressappoco immutate, opera quella transfigurazione mitificante che si potrà cogliere nel sonetto Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta (18).

tir con mi poco saber, el suyo mucho y mi ausencia me defenderá", y "esta necesidad me compelió a dar este retrato a un estampador, por remediar mi no tener ni poder", en las que se alude a un saber no "autorizado" (cf. más adelante en mi texto) empleado para obtener beneficios convencionales de "tener" y "poder". Significativamente, la modalidad imperativa del "deber" no tiene tanto peso en el texto del Retrato.

18) "Introduzione alla Lozana andaluza di Francisco Delicado", pp.409-410.

Al hablar del gusto que muestra Delicado por las etimologías curiosas, reitera Allegra que esta propensión particular se justifica por "il suo inequivocabile carattere di libro che l'autore voleva in ogni senso circoscrivere al volgo" (19).

Según Von Martin, ser un docto poseedor del saber humanístico implicaba un "poder":

Los "doctos" tratarán de asumir frente a los "indoctos" una nueva posición directora, con lo cual se abriría un nuevo abismo social, paralelo al abierto por el capitalismo en el campo de la economía. Porque el nuevo saber daba al que lo poseía, no sólo la conciencia sublimada de su propia superioridad (que, muy característico para la nueva época liberal, era más una conciencia del "yo" que una conciencia de la capa social a que se pertenecía), sino que también le confería a los ojos del vulgo, por el despreciado, un nimbo de prestigio, en el cual la erudición clásica desempeñaba un papel semejante a la riqueza tan rápida e inverosímilmente adquirida por el capitalista, y que la gran masa del pueblo consideraba, por el inescrutable proceso de su formación, como algo misterioso y extraordinario. Así, el "pueblo" contribuyó a que se cobrara conciencia de la distancia existente entre él mismo y las nuevas clases de poseedores y de intelectuales (20).

De modo que el saber humanístico si no es, al menos es valorado, en el contexto social, como poder. Y Delicado mismo asume que no es un "letrado" ni "bachiller".

19) Ibid., p.410.

20) Von Martin, pp.53-54.

A.von Martin, en el libro que estoy citando en estas páginas, muestra la evolución del pensamiento humanístico, desde la época del capitalismo incipiente hasta el alto Renacimiento, en términos de un paulatino desplazamiento del ideal espiritual de la burguesía primitiva, "heroica" y racionalista a la vez, hacia el conservadurismo, el elitismo intelectual y el inevitable entronque con la visión del mundo y los intereses del poder de la alta burguesía asociada o confundida con la nobleza. El arte y la cultura humanística en general se administran, como es sabido, dentro de la institución del mecenazgo y obligatoriamente responden, desde el punto de vista formal e ideológico, a los intereses de las clases dominantes, a las que ofrecen la concepción, teleología, axiología y aun la forma (con referencia a modelos clásicos) de su existencia. Así, en su registro serio, el discurso del humanismo puede coincidir con las visiones oficiales del mundo(21).

21) Una vez más, se trata de una tendencia general. En realidad, el cuadro es mucho más complejo, porque precisamente durante el Renacimiento, según Bajtín, la literatura culta empieza a aprovechar masivamente los recursos de la cultura del carnaval, con propósitos en última instancia serios, y con resultados muy variados, dentro de un espectro muy amplio de interpretaciones: desde la afirmación de los nuevos valores espirituales en Erasmo, hasta la subversión abierta de las visiones tradicionales (obsoletas) del mundo en Rabelais. Posteriormente Cervantes utilizaría también las estructuras carnalescas para una interpretación profundamente crítica y cuestionadora de los valores de la sociedad contemporánea, aparentando una confluencia con la ideología de la Contrarreforma. Simplifico aquí las cosas para mostrar la orientación ideológica de Delicado y de su obra en su contexto social. Ciertamente, esta orientación es bastante distinta de la de un Rabelais o un Cervantes.

Según se puede juzgar por los anexos de la obra, Delicado también trató de valerse del mecenazgo, para lo cual quiso modificar a propósito el texto, como planteo a guisa de hipótesis en el capítulo III del presente trabajo. Se puede suponer que el éxito de tal maniobra fue nulo, cualquiera que fuese la razón. La intención de aprovechar la institución del mecenazgo se manifiesta principalmente en el Epílogo; en la Digresión se registró el resultado de la tentativa. La sabiduría popular del Retrato, no plasmada en formas consagradas por la cultura del humanismo oficial ni interpretada por una autoridad humanística aceptada por la institución, no fue suficientemente cotizada, lo cual se deduce de la falta de promoción del libro ya impreso. Tampoco logró correr por el mundo como libro popular. Como manuscrito, habría tenido una circulación muy limitada. La transgresión de normas, patrones y conductas literarias, que de hecho es el Retrato, quedó consignada en el anonimato y, quizás, en la autocensura del oscuro clérigo español (22).

Así, pues, el saber popular desplegado en La Lozana andaluza

22) Interpreto la valoración social de la voz ideológica de Delicado de acuerdo con la importancia que da M. Bajtín en su teoría de la enunciación a la posición social concreta del sujeto emisor frente al sujeto destinatario. De gran relevancia son también las circunstancias determinadas en que el enunciado se emite. En forma sistemática Bajtín aborda la cuestión en ECV, especialmente pp. 268-269, 286-289. Acerca del lugar jerárquico del hablante en el diálogo social, ver La palabra en la novela, sobre todo el capítulo III, "La pluralidad discursiva en la novela (PLE, pp. 113-170). Mi actual digresión acerca de la evaluación social del texto de Delicado visto como enunciado debe relacionarse con los puntos tratados en las pp. 17-18 de mi Introducción.

fuera de los marcos que la institución literaria señalaba (23), no llegó a retroalimentar la obra con el prestigio de los poderosos que exhibiesen su nombre en la portada del libro: ni el suyo propio pudo ostentar el andaluz en la portada de su Lozana. La intención moralizante no fue tomada en serio. Su discurso, profundamente discrepante de las tendencias lingüísticas cultas (lengua vernácula culta y unificada versus pluralidad discursiva vulgar, oral, callejera) y las pautas literarias (formas acrisoladas en la tradición culta, apoyadas en la autoridad de los clásicos, frente a libre creación basada en la subversión de estas formas). La obra, destinada inicialmente para "plazer y gasajo", para lecturas en voz alta, en ambiente familiar e igualitario, no logró perder su condición carnavalesca ni con interpolaciones moralizantes. El tono alegre y desafiante de la Dedicatoria se opone por eso con tanto radicalismo a la polémica con los posibles detractores en la Apología (que fuese quizá una primera tentativa para darle a La Lozana un estatuto publicable; cf. el capítulo III) y a la defensiva retracción del Epílogo (en parte, un intento por conseguir un mecenas). La última aspiración de

23) Cf. el mencionado ya Capítulo III de Torres Naharro, una invectiva en contra de la disolución de las costumbres romanas. El autor, con su estatuto de literato reconocido y aceptado, plasma su crítica dentro de un género tradicional y con procedimientos probados, en clave seria.

"institucionalizar" el Retrato se refleja en la Digresión, al explicitarse los motivos de la publicación de la obra. En esta fase La Lozana andaluza adquiere su barniz didáctico-moralizante.

La crítica social, cuando penetra en las páginas literarias, también se suele encauzar por los moldes de lo tradicional y lo aceptable. La que aparece en el Retrato evade la regla, no está expresada en términos cultos y por persona "autorizada", sino que se vale de un discurso carnavalesco popular y utiliza imágenes y categorías de fiesta arquetípica. De repente Lozana, apropiándose de la voz de su autor, habla casi en términos erasmistas:

Yo deseo ver dos cosas en Roma antes que muera,
y la una es que los amigos fuesen amigos en la
prosperidad y en la adversidad, y la otra, que
la caridad sea exercitada, y no offiçada, por-
que, como veis, va en offiçio y no en exerçiçio,
y nunca se ve sino escrita o pintada o por oýdas
(DA, 347-348).

Pero no sólo importa qué es lo que se dice, sino también quién es el que lo dice; sin esta consideración el sentido de lo enunciado no puede ser captado plenamente. Y lo dice una pícara sin nariz, hembra de belleza y palabra ambiguas, un ser cuestionado, rechazado y afirmado a la vez. Al hacerlo en esta forma, Delicado aprovecha una tradición no registrada en las preceptivas, una regla que pertenece a la jamás escrita poética del carnaval. Un modo habitual para decir verdades desde un lugar no autorizado por la jerarquía social, ni consagrado por la cultura oficial,

es aprovechando la figura del loco y la máscara del bufón, asociadas a la risa popular eterna, ambivalente, renovadora:

¡...Mira que quiere un loco ser sabio! Que quanto dixeres e hizieres sea sin seso y bien pensado, porque a mi ver, más seso quiere un loco que no tres cuerdos, porque los locos son los que dizen las verdades. Dí poco y verdadero, y acaba riendo, y suelta sienpre una ventosidad, y si soltares dos, serán sanidad, y si tres, assinidad (DA, 370).

Este es el sentido profundo de la relación entre el autor y su personaje. Frente a una mentalidad que contempla el mundo y las cosas "desde arriba" y pretende dominarlas "por los caminos que la ratio señala" (24), el texto ofrece una visión crítica estrictamente "desde abajo", desde el caos carnavalesco arquetípico y ajerárquico, a través de la máscara de carnaval encarnada en la ambivalente figura de Lozana. Delicado al mismo tiempo niega y afirma a su personaje, lo rechaza y se identifica con él, lo elimina ("en otra parte más alta que una picota fuera mejor rretraída que en la presente obra") y lo inmortaliza ("quiero dar gloria a la Lozana"). Usa a Lozana para afirmar su propia posición ambivalente en el mundo (25).

24) Von Martin, p.96.

25) Martine Bigeard fundamenta este tipo de proyecciones literarias en la bien arraigada creencia, desde el Medioevo, en los espíritus o demonios familiares: "Le démon familier est un esprit qui sert d'intermédiaire entre l'homme et les puissances surnaturelles; il s'attache au service d'un individu, avec ou sans son assentiment, le conseille, lui apporte le soutien de son savoir magique et l'assiste, à une façon continue ou discontinue selon le cas, de sa présence invisible". En la conciencia del hombre, el espíritu familiar ocupa el lugar del doble; el hombre y su doble (yo diría, el otro), son la impresión negativa y positiva

El enfoque de la realidad desde el punto de vista de la locura ("alegre extravío de la razón") es aprovechado por Erasmo en el Elogio de la locura (26). La hipótesis de que el Retrato de la Lozana andaluza fuese influido por esta obra del gran humanista holandés es verosímil (la Moria aparece en 1511 y tiene una amplia difusión por toda Europa). Por otra parte, M. Bajtín señala el Elogio de la locura entre los libros más profundamente influenciados por las "categorías carnalescas". Las cuestiones serias de cos-

de una misma imagen planteada en términos de oposición y de complementariedad a la vez, y simboliza las tendencias opuestas de la naturaleza humana. Según M. Bigeard tal concepción tuvo profundas repercusiones en la literatura: "Si l'écrivain espagnol traduit fréquemment, aux XVI^e et XVII^e siècles, sa vision du monde dans les personnages-doublets, il arrive aussi qu'il projette dans l'oeuvre, non plus la totalité de son être, mais seulement son double, son génie familier. L'auteur se libère, alors dans la création littéraire, de ses tendances inavouées, de ses aspirations sous-jacents, tout en gardant à la fois la propriété, et le contrôle. Il fait dire, il fait faire, à son héros, tout ce qu'il aurait pu dire ou faire s'il n'avait pas été l'esclave de sa "personne", aliénée par les exigences de la religion, les règles de la morale et le code de la vie sociale" (La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650, pp.52, 55-56). Sin aceptar a pie de la letra la explicación algo ecléctica, mágica y junguiana a la vez, de la autora, hay que señalar que es sumamente significativa la vigencia del concepto del "doble" y de la "máscara" en la literatura española de la época. Por un camino muy alejado de Bajtín, M. Bigeard hace constar la presencia y la importancia de este elemento en los textos literarios y trata de darles una explicación en cierto modo (limitado) convergente con la teoría del carnaval.

26) Hernández Ortiz, en La génesis, dedica todo un capítulo a la posible relación de la obra con las ideas de Erasmo. El autor insiste en la coincidencia del aspecto didáctico de la obra de Delicado y de la tendencia correspondiente de Erasmo. Según Hernández, "el alegre extravío de la razón" por una parte justifica el modo de vida de Lozana y, por otra, transmite una visión crítica de la sociedad: "La existencia es una farsa y lo que cuenta según Erasmo es la careta, si a un personaje de la vida o del teatro se la quitáramos destruiríamos el interés de la obra" (p.58). Lozana, pues, también usa una especie de careta, pero Hernández no llega a la idea de que el personaje sea algo como una careta para el autor.

movisión se consideran en la obra de Erasmo sub specie stultitiae, al son de "francas y alegres carcajadas", sobreentendiendo que "sólo los necios gozan del privilegio de decir la verdad sin ofender a nadie" (27). Creo que en la Moria Erasmo utiliza los mismos recursos de la cultura del carnaval que Delicado (no siempre idénticos, pero pertenecen al mismo orden de fenómenos). Sin embargo, tomada en el contexto de su enunciación, la obrita de Erasmo ocupa un lugar muy distinto al de la producción de Delicado. El Elogio de la locura se enuncia desde un lugar autorizado por el prestigio intelectual y social del gran humanista holandés. La obra de Erasmo en su totalidad, de resonancia subversiva respecto a las ideologías dominantes en la época, por su misma posición dentro de la jerarquía de discursos sociales en algún momento se aproxima al discurso oficial. Así, la crítica de tinte erasmista le sirve a Alfonso de Valdés para justificar el Saco de Roma como acontecimiento racional, planeado y sobre todo justo, mientras que está plenamente demostrado que el Saco más bien fue consecuencia de azar y desorden en el ejército imperial (28). Y tal interpretación incluso puede considerarse como represiva, si se toma en cuenta la respuesta indirecta de Delicado en la Digresión: "si el Señor no nos amara, no nos castigara tanto por nuestro bien. Mas ¡guay por quien viene el escándalo! Por tanto me avieso que he visto morir muchas buenas personas y he visto atormentar muchos siervos de Dios como a su Santa Magestad le plugo" (por supuesto, no quiero

27) Elogio de la locura, pp.27, 250.

28) Cf. Domínguez Ortiz, Desde Carlos V a la paz de los Pirineos, pp.65-66.

decir que ésta fuera una réplica al libro de A. de Valdés; es una especie de comentario encubierto e incluso ambiguo a la interpretación de los acontecimientos, huella de un diálogo social profundo). Por otra parte, la carga explosiva del pensamiento erasmiano posteriormente es rechazada por la ideología del poder, y Erasmo queda proscrito del discurso de la Contrarreforma. El lugar de Delicado en el diálogo social de su tiempo es absolutamente distinto por principio. No es de ningún modo lugar de autoridad, y otra es su resonancia.

A. Fucelli encuentra en los aspectos lingüísticos de la obra de Delicado un paralelo con cierta literatura italiana de la misma época, que deliberadamente se mueve fuera de los esquemas áulicos y humanísticos, "non soltanto per sprezzatura e sapiente impostura come accade al più illustri di tutti, ma per volontaria scelta di una cerchia popolare di fruitori, come nel caso del Folengo, del Ruzzante e, appunto, dell'Areteino" (29). Esta literatura nace en un ambiente culto y, a pesar de su apariencia rústica, supone un conocimiento muy profundo de lenguaje y convenciones literarias, que le permite realizar juegos basados en los errores gramaticales y la mezcla del latín y de la lengua vulgar, con un efecto caricaturesco y cómico. En las obras de este tipo (Opus maccaronicum, 1517) se encuentra una oposición muy conscien-

te a las tendencias centralizadoras del lenguaje, expresadas por una parte en la imposición humanística del latín clásico (con tendencia a convertirse en lengua muerta /30/), y en la consolidación

29) "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", pp.58-59.

30) Cf. Domingo Ynduráin, "La invención de una lengua clásica. (Literatura vulgar y Renacimiento en España", Siglo de Oro (I), Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp.13-34.

de los registros "cultos" y "oficiales", por otra. Por cierto, entre Folengo y Bembo se desarrolla una polémica análoga a la que se da entre Delicado y Valdés (cf. el capítulo anterior). A. Fucelli indica que en el Retrato se percibe una clara intención polémica no solamente en defensa de la lengua materna ("siendo andaluz" contra la interferencia docta ("no letrado"), sino además del saber oral, paterno y cuasi analfabeta ("soy ignorante") contra el conocimiento libresco y culto de aula universitaria ("no bachiller") (31). La voz ideológica de Juan de Valdés, que se introduciría posteriormente en este diálogo entablado por Delicado con las concepciones lingüísticas y literarias "cultas" de su época, sonaría como una opinión autorizada por el saber humanístico, por el lugar social y por una intención seria frente a la propaganda ingenua que el andaluz haría al lenguaje anticuado de los libros de caballerías y a la modalidad andaluza del español, atribuyéndoles casi el valor de norma culta.

Así, pues, Francisco Delicado se perfila en las páginas de La Lozana andaluza como protagonista de un gran diálogo social, más aún, de una polémica profunda con toda una serie de instituciones de su tiempo: la organización eclesiástica (a través del cuestionamiento ético del clero; cf. el mamotreto XII, DA, 121-122), el saber humanístico, la literatura culta son algunos de los puntos que este diálogo plantea como tema. Y sobre todos ellos domina una concepción de la lengua enfocada no como unidad - tendencia principal de la época -, sino como pluralidad, no sólo geográfica, sino también jerárquico-social, profesional, ideológica e in-

31) Cf. Fucelli, art. cit., p. 60.

cluso situacional. Es un diálogo implícito, expresado en la orientación ideológica del discurso de la obra. Puesto que Delicado actúa en este diálogo desde un lugar jerárquicamente bajo y no autorizado, se vale de la "máscara" (su obra en general, su heroína) para poder decir unas cuantas verdades "no conclusivas", como un loco de carnaval. La máscara, procedimiento carnavalesco, sirve para disimular la posición cuestionadora de Delicado. Resulta un recurso efectivo, ya que en ocasiones obliga creer que su crítica está dirigida en contra de su personaje como fenómeno social, y no en contra de una sociedad antagónicamente polarizada y sus tendencias hacia una organización jerárquica.

* * *

La Lozana andaluza, después de un rastreo sostenido en la línea bajtiniana, se perfila no como un texto unívoco, sino como un enunciado ambivalente y aun ambiguo: afirma y niega, postula verdades que no pueden asumirse como tales gracias a la entonación claramente contraria que se lee en sus páginas, en su aparente humildad y modestia muestra orgullo y conciencia de su creador; oscila entre modelos escolares y literarios cultos y el folklore impublicable de plaza de mercado y burdel, asume a sí mismo en serio y se resta dignidad literaria, etcétera. De ninguna manera es un texto que diga clara y directamente una cosa; es un enunciado sacado del diálogo vital, que pretende, como todo enunciado, ser "correcto", pero se deja escapatorias para poder retractarse. Según se ha visto, esta característica de la obra se debe a dos órdenes de fenómenos: en primer lugar, a un doble proceso de la enunciación, o

una modificación (adaptación) posterior de la obra conforme finalidades nuevas y, en segundo lugar, a su estatuto de obra carnalizada, con todas las consecuencias pertinentes al caso.

La atención a las circunstancias del proceso de la enunciación de la obra obliga a plantear una hipótesis coherente y consecuente con sus propios postulados acerca de una segunda intervención de Delicado en la redacción del Retrato. Por supuesto, la hipótesis en sí no es nueva: el autor explicita la segunda redacción, y la crítica, desde Menéndez Pelayo hasta Hernández Ortiz, no pudo pasar por alto este hecho. Sin embargo, según parece, hasta ahora jamás se ha llevado esta suposición a sus últimas consecuencias e implicaciones. Debido a la falta de documentos históricos que la confirmasen, la idea en cuestión permanece a nivel hipotético. En el presente trabajo sólo he intentado mostrar algunas de las marcas que pueden considerarse huellas de la doble redacción y señalar un posible camino para un análisis textual, más profundo y detenido, que todavía espera a su futuro realizador. Pero la consecuencia fundamental de la hipótesis acerca de la doble enunciación planteada en estos términos es la reinterpretación de la obra de Francisco Delicado.

Otro problema que me ha ocupado en el presente trabajo es el de la carnalización literaria, fenómeno explicado por Bajtín en términos demasiado amplios para poder derivar de su definición una "metodología" universal para el análisis literario. Quise abordar el problema desde el lenguaje, apoyándome una vez más en la teoría bajtiniana. Encontré que en La Lozana lo carnavalesco consiste no tanto en la influencia directa de la fiesta arquetí-

pica, como en la orientación ideológica del lenguaje según la oposición, sugerida por Bajtín, entre lo culto y lo popular, lo serio y lo cómico, lo oficial y lo familiar. El análisis de los procedimientos de carnavalización habría podido proseguir; el texto del Retrato todavía ofrece demasiados aspectos que se prestan - es más, parecen estar hechos - para este tipo de reflexión.

Y, finalmente, la teorización bajtiniana me ha servido de apoyo para perfilar - quizá demasiado especulativamente - la figura del mismo autor del Retrato de la Lozana andaluza, no tanto como persona real o problema existencial, sino como una voz ideológica en el gran diálogo social de su tiempo, diálogo que, ciertamente, sobrepasa las fronteras de la obra. La voz de Francisco Delicado como opinión y reclamo de los eternamente desplazados, negados, exulsados, carentes del "status" y de prestigio, marginados, pero que tienen la conciencia de su lugar en el mundo y luchan continuamente por él - hay un cierto paralelo tal vez algo forzado, entre la situación de Mijaíl Bajtín y Francisco Delicado -, ésta es la preocupación que aparece como telón de fondo para todas las demás que alentaron mi investigación.

BIBLIOGRAFIA
con abreviaturas y siglas empleadas en
el presente trabajo

- ALLEGRA, Giovanni, "Breve nota del 'Ilustre Señor' de La Lozana andaluza", Boletín de la Real Academia Española (BRAE), 53(1973), 391-397.
- " " "Introduzione alla Lozana andaluza di Francisco Delicado", Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia, 12(1974-1975), 383-441. (Introduzione).
- " " "Sobre una hipótesis en la biografía de F. Delicado", BRAE, 56(1976), 523-535.
- ALONSO, Amado, De la pronunciación medieval a la moderna en español, t.I, Gredos, 2a ed., Madrid, 1967.
- APULEYO, Lucio, El asno de oro (Metamorfosis), trad.de Diego López de Cortegana (1500), en: Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, t.IV, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Madrid, 1916.
- ASENSIO, Eugenio, "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", en: Homenaje a Dámaso Alonso, t.I, Gredos, Madrid, 1960, 101-113.
- " " "La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal", Revista de Filología Española (RFE), 43 (1960), 399-413.
- BAJTIN, Mijaíl, Problemy poetiki Dostoievskogo (Problemas de la poética de Dostoievski), Sovetskaia Rossia, Moscú, 1963. Versión española: M.Bajtín, La poética de Dostoievski, trad.de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, (en prensa) (Dostoievski).
- " " Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kultura Srednevekovia i Rennsansa (La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento), Goslitizdat, Moscú, 1965. Versión española: M.Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, trad.de Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974 (Rabelais).

- BAJTIN, Mijaíl, Voprosy literatury i estetiki (Problemas de literatura y estética), Nauka, Moscú, 1975) (PLE).
- " " Estétika slovesnogo tvorchestva (Estética de la creación verbal), Iskusstvo, Moscú, 1979.
Versión española: M. Bajtín, Estética de la creación verbal, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1983 (ECV).
- BARRERA, Cayetano de la, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, Madrid, 1860.
- BENVENISTE, Émile, Problemas de lingüística general II (1974), trad. de Juan Almela, Siglo XXI, México, 1977 (Benveniste 1974).
- BERCÉ, Yves Marie, Fete et révolte. Des mentalités populaires dès XVIIe au XVIIIe siècle, Hachette, Paris, 1973.
- BERCEO, Gonzalo de, Milagros de Nuestra Señora, ed. crítica de Brian Dutton, Tamesis Books, London, 1971.
- BERGSON, Henri, Le rire: essai sur la signification du comique, Paris, 1900.
- BIGEARD, Martine, La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650), Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1972.
- BERISTÁIN, Helena, Análisis estructural del relato literario, UNAM, México, 1982.
- BLANCO AGUINAGA, C., Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala, Historia social de la literatura española, 2a ed. corregida y aumentada, t.I, Castalia, Madrid, 1981.
- BUBNOVA, Tatiana, "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH), 29(1981), 87-114.
- " " "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín", Acta poetica (UNAM), 4-5(1983), 215-233.
- " " "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", Discurso. Cuadernos de teoría y análisis (UNAM), 4(1984), 29-43.

- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, El pintor de su deshonra, ed.A.Valbuena Briones, Espasa-Calpe, Madrid, 1970 (Clásicos castellanos).
- CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO, ed.H.Anglés y J.Romeu Figueras, en: La música en la corte de los Reyes Católicos, t.IV-2, Barcelona, 1965.
- CICERO, Rhetorica ad Herennium, en: Cicero in twenty eight volumes, Harvard U.P. and William Heinemann Ltd, Cambridge, Mass., and London, t.I, 1968.
- " De inventione, en: Cicero in twenty eight volumes, Harvard U.P. and William Heinemann Ltd, Cambridge, Mass., and London, t.II, 1968.
- LA COMEDIA THEBAIDA, ed.G.D.Trotter y Keith Whinnom, Tamesis Books, London, 1969.
- COROMINAS, Joan, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, 3a reimpr.de la 1a ed., 4 tomos, gredos, Madrid, 1976 (Corominas).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, Tesoro de la lengua castellana o española, ed.Martín de Riquer, Barcelona, 1943 (Tesoro).
- CRIADO DE VAL, Manuel, "Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en La Lozana andaluza", en: Homenaje a Dámaso Alonso, t.I, Gredos, Madrid, 1969, 431-457.
- " " Teoría de Castilla la Nueva, Gredos, Madrid, 1960.
- CROCE, Benedetto, La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza, seconda edizione riveduta, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1922.
- CROS, Edmond, Ideología y genética textual. El caso del "Buscón", Cupsa Editorial, Madrid, 1980.
- DAMIANI, Bruno, "La Lozana andaluza: bibliografía crítica", BRAE, 49(1969), 117-139.
- " " "Some observations on Delicado's Il modo de adoperare el legno de India occidentale", Quaderni Ibero-Americani (QIA), 37(1969), 13-17.
- " " "La Lozana andaluza: tradición literaria y sentido moral", Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas (México, 1968), El Colegio de México, 1970, 241-249.

DAMIANI, Bruno, "Delicado and Aretino: Aspects of literary profile", Kentucky Romance Quarterly (KRQ), 17(1970), 309-324.

" " "Un aspecto histórico de la Lozana andaluza", Modern Language Notes (MLN), 87(1972), 178-192.

" " Francisco Delicado, Twayne Publishers, New York, 1975.

" " "La Lozana andaluza: bibliografía crítica II", QIA, 51-52(1978-1979), 121-152.

" " Francisco López de Ubeda, Twayne Publishers, New York, 1977.

DELICADO, Francisco, La Lozana andaluza, ed.de José Gómez de la Serna, Santiago de Chile, 1942.

" " La Lozana andaluza, ed.de Javier Farías, Ediciones Nuevo Romance, Buenos Aires, 1942 Libros raros y curiosos, vol.II).

" " Retrato de la Lozana andaluza, ed.facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1950.

" " Retrato de la Lozana Andaluza, ed.de Antonio Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1952.

" " Retrato de la Lozana andaluza, estudio preliminar y bibliografía por Joaquín del Val, Taurus, Madrid, 1967.

" " La Lozana andaluza, edición, introducción y notas de Bruno M.Damiani, Castalia, Madrid, 1969 (Clásicos Castalia). (D).

" " Retrato de la Lozana andaluza, ed.crítica de Bruno M.Damiani y Giovanni Allegra, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975. (DA).

" " Ragionamento del Zoppino fatto frate e Lodovico puttaniere..., atribuito a Francisco Delicado, Milán, 1969.

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (Diccionario de Autoridades), compuesto por la Real Academia Española, 1726-1739), ed.facsímil, Gredos, Madrid, 1976.

- DIEZ BORQUE, J.M., "Francisco Delicado, autor y personaje de La Lozana andaluza", Prohemio, 3(1972), 455-466.
- DIJK, T.A.van, Estructuras y funciones del discurso(1979), trad.de Myra Gann, Siglo XXI, México, 1980.
- DOMÍNGUEZ, J.M., "La teoría literaria en la época de Francisco Delicado, c.1474-c.1536", Explicación de textos literarios(Sacramento, California), 1(1977),93-96.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ., A., Desde Carlos V a la paz de los Pirineos, 1517-1660, Grijalbo, Barcelona-Buenos Aires-México, 1974 (Historia de España, 4).
- ERASMO DE ROTTERDAM, Elogio de la locura, trad.y prólogo de A.Rodríguez Bachiller, Aguilar (ad.mexicana), México, 1976.
- FERRARA DE ORDUNA, Lilia, "Algunas observaciones sobre La Lozana andaluza", Archivum (Oviedo), 23(1973), 105-115.
- FRENK, Margit, Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, El Colegio de México, 1975 (Jarchas).
- " " "Tiempo y narrador en el Lazarillo (episodio del ciego), NRFH, 24(1975),
- " " "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980), Bulzoni, Roma, 101-123.
- FUCELLI, Antonia, "Francisco Delicado come scrittore 'irregolare'", QIA, 49-50(1977), 58-62.
- Gagnebet, Claude, et Marie-Claude Florentin, Le carnaval, Payot, París, 1979.
- GALLINA, Annamaria, "L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà de '500' (Francisco Delicado e Domingo de Gaztelu)", Studi Hispanici (Pisa), 1962, 69-91.
- GENETTE, Gérard, Figures III, Seuil, Paris, 1973.
- GOYTISOLO, Juan, "Notas sobre La Lozana andaluza", Triunfo, Madrid, no.689 (10 de abril de 1976), 50-54.
- GREIMAS, A.J., Du sens, Seuil, Paris, 1970.
- GRÖBER, G., "Zur Volkskunde aus Concilienschlüssen und Capitularien", Festschrift K.Weinhold, Leipzig, 1893.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, J.A., La génesis artística de la "Lozana anda-

- luza", Ed. Ricardo Aguilera, Madrid, 1974.
(La génesis).
- JAKOBSON, R., "Sobre el realismo literario" (1919), en: Teoría literaria de los formalistas rusos, selección de T. Todorov, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- Ensayos de lingüística general (1936-1963), Seix Barral, Barcelona, 1975 (Jakobson 1975).
- JUAN MANUEL, Don, Libro de los estados, en: Pascual de Gayangos, ed., Escritores en prosa anteriores al siglo XV, BAE, Madrid, 1952.
- JÜTTNER, Siegfried, "Der dramatisierte Erzähler und sein Leser: Hermeneutische Analyse der Lozana andaluza von Francisco Delicado", en: Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag, ed. Horst Baader und Erich Loos, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main, 1973, 175-208.
- KRISTEVA, Julia, El texto de la novela (1970), trad. de Jordi Llovet, Lumen, Barcelona, 1974.
- LAMMERT, E., Bauformen des Erzählens, 6a ed., Stuttgart, 1975.
- LAPESA, Rafael, Historia de la lengua española, 9a ed. corregida y aumentada, prólogo de R. Menéndez Pidal, Gredos, Madrid, 1981. (Lapesa).
- LAZARILLO DE TORMES, ed. de J.V. Ricapito, Cátedra, Madrid, 1977
(Lazarillo).
- LECOY, Félix, Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, (1936), with a new Prologue, supplementary bibliography and index by A.D. Deyermond, Gregg International, Westmead, Farnborough, Hants (England), 197 .
- LIBROS DE CABALLERIAS, con un discurso preliminar y un catálogo razonado por don Pascual de Gayangos, BAE, t.49, Madrid, 1857.
- LIDA DE MALKIEL, Ma. Rosa, La originalidad artística de "La Celestina", EUDEBA, Buenos Aires, 1962.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco, "La retórica en las Generaciones y semblanzas, de F. Pérez de Guzmán".
RFE, 30(1946), 323-331.

- LYNCH, John, Spain under the Habsburgs, volume one: Empire and absolutismo 1516-1598, 2nd ed., Basil Blackwell, Oxford, 1981.
- MARAVALL, J.A., El mundo social de "La Celestina", Madrid, Gredos, 1964.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "El mundo converso de La Lozana andaluza", Archivo Hispalense, 56(1973),
- " " "La locura emblemática en la segunda parte del Quijote", en: Cervantes and the Renaissance (Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, Nov.16-18, 1978), ed.by M.D.McGaha, Juan de la Cuesta, Easton, Penn., 1980, 87-112.
- MARTIN, Alfred von, Sociología del Renacimiento (1932), trad.de Manuel Pedroso, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1946. (Von Martin).
- MARTINEZ DE TOLEDO, Alfonso, Arcipreste de Talavera o Corbacho, ed.J.González Muela, Clásicos Castalia, Madrid, 1970. (Corbacho).
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Orígenes de la novela, t.III, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol.14, Madrid, 1958, Madrid, 1910.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, "El lenguaje del siglo XVI" (1933), en: La lengua de Cristóbal Colón, 4a ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1958, 47-84 (Colección Austral).
- " " " Manual de gramática histórica española, 13a ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- PAGLIAIUNGA DE TUMA, Mercedes, "Erotismo y parodia sexual en La Lozana andaluza", en: La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo XIII a XVII), ed.Dinko Cvitanovic, Universidad Nacional, Bahía Blanca, 1973, 118-153.
- PEREZ DE GUZMAN, Fernán, Generaciones y semblanzas, ed.de R.B. Tate, Tamesis Books, London, 1965.
- PIKE, Ruth, "The conversos in La Lozana andaluza", MLN, 84(1969), 304-308.
- PULGAR, Fernando del, Claros varones de Castilla, ed.de R.B.Tate, Oxford U.P., Oxford, 1971.
- RABELAIS, François, Oeuvres complètes, Seuil, Paris, 1973.

- REUSCH, Fr.Heinrich, Die Indices Librorum Prohibitorum des Sechsechnten Jahrhunderts, Tübingen, 1886 (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, vol.176).
- REYES, Alfonso, "La Garza Montesina", en: Capítulos de literatura española: Segunda serie, El Colegio de México, 1945, 89-99.
- ROJAS, Fernando de, La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea, introducción de Stephen Gilman, edición y notas de Dorothy S. Severin, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- ROMERO, José Luis, "Sobre la biografía española del siglo XV y los ideales de la vida", Cuadernos de Historia de España, 3(1945), 115-138.
- SAN PEDRO, Diego de, Cárcel de amor, ed. de Keith Whinnom, Clásicos Castalia, Madrid, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de, Curso de lingüística general, trad., prólogo y notas de Amado Alonso, 12 ed., Losada, Buenos Aires, 1973.
- SERRANO PONCELA, Segundo, "Aldonza la andaluza lozana en Roma", Cuadernos Americanos (CuA), 3(1962), 117-132.
- SIERRA CORELLA, Antonio, La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados, Madrid, 1947.
- SIMON DIAZ, J., El libro español antiguo. Análisis de su estructura, Kassel Edition Reichenberger, Kassel, 1983.
- STEFANO, Luciana de, La sociedad estamental de la baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1966.
- TODOROV; Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique, Seuil, Paris, 1981 (Todorov 1981).
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, Propalladia and other works of..., ed. by J.E. Gillet, Bryn Mawr, Peen., 4 vols. (Propalladia).
- UGOLINI, Francesco, "Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta", Annali della facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia, 12 (1974-1975), 445-615. (Ugolini 1975).

- VALDES, Alfonso de, Diálogo de las cosas ocurridas en Roma, ed.de J.F.Montesinos, Espasa-Calpe, Madrid, 1965 (Clásicos castellanos).
- VALDES, Juan de, Diálogo de la lengua, ed.de J.F.Montesinos, Espasa-Calpe, Madrid, 1969 (Clásicos Castellanos).
- VILANOVA, Antonio, "Cervantes y La Lozana Andaluza", Insula, no.77 (mayo de 1952),
- VINCI, Leonardo da, Tratado de pintura, ed.de Angel González García, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- VOLOSHINOV, V.N., "Stilistika judozhestvennoi rechi. 2. Konstruktsia vyskazyvaniia" (Estilística del discurso literario. 2. Estructura del enunciado), Literaturnaia uchioba, 3(1930), 65-87.
(Voloshinov 1930).
- " " (M.M.Bajtín), Marksizm i filosofia iazyka (Marxismo y filosofía del lenguaje), Proboi, Leningrado, 1929. (Filosofía del lenguaje).
- WARDROPPER, Bruce, "La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado", NRFH, 7(1953), 475-488.
- WOLF, Ferdinand, "Ueber das Spanische Drama: La Celestina und seine Uebersetzungen", en: Blättern für literarische Unterhaltungen, núms.213-217, Berlin, 1845, 853-870.

I N D I C E

	pp.
Introducción	1
I. Delicado y su obra en la historia y crítica literaria	54
II. El libro por fuera y por dentro (composición y estructura del texto.	86
III. "La Lozana andaluza" como enunciado	127
IV. El retrato.	172
V. La máscara.	214
Bibliografía	247