

Cultura popular y cultura letrada. Lo erótico como clave de lectura en *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado

Cecilia Pavón

Retrato de la Lozana andaluza, publicado originalmente en 1528 de manera anónima en Roma, relata las aventuras de Aldonza Lorenzo, luego conocida como Lozana, durante su estadía en Roma hasta los años previos al Saco de Roma en 1527. En dicha ciudad Lozana ejerce, entre otros oficios, el de prostituta, lo cual le da acceso a los más variados escenarios y a personas de todas las clases sociales.

Su autor, Francisco Delicado, también contó para la elaboración de la obra con una posición privilegiada en el contexto cultural de la Roma del Renacimiento, ciudad a la que llegó expulsado de España alrededor del año 1492, tras el edicto de Granada promulgado por los Reyes Católicos, que establecía la expulsión de los judíos de España. Luego, en Venecia, se desempeñó como editor y corrector de imprenta. A estas coordenadas geográfico-culturales se suma el gran interés del clérigo por la lengua. Además de intervenir activamente en los debates del momento sobre cuál debe ser el español que unifique a España, Delicado tiene un gran interés —que deja claro en su actividad como editor— en cómo debe leerse, pronunciarse e interpretarse el español en Italia, por lo cual el recorrido de Lozana por la plurilingüe Roma hace de la obra un texto de gran valor como documento filológico.

Retrato de la Lozana andaluza documenta, por otra parte, un momento en el proceso de “escrituralización” (Oesterreicher, 2001, p. 202) de

la cultura en el que el universo de lo oral y el de lo escrito aún no han accedido a espacios totalmente diferenciados, por lo cual se generan múltiples significaciones alrededor del fenómeno de la lectura (como actividad estética que incluye una *performance* y como actividad intelectual de aprehensión) al mismo tiempo que del proceso de reproductibilidad y mercantilización de la cultura que definen el arte de masas en sus nuevos soportes contemporáneos.

Sin embargo, una de las características más distintivas de este texto es la ambigüedad de sentido que alcanza prácticamente a todos los términos y temas y cuya principal clave de lectura es el registro obsceno-erótico. Estamos ante un escrito cuyo principio constructivo es la paradoja y su materia prima la diversidad de discursos y registros puestos en diálogo (Bubnova, 1987). Este rasgo, que hace a la obra sumamente interesante, también la vuelve de difícil interpretación, ya que se pierden alusiones que los lectores contemporáneos a ella seguramente reponían sin inconvenientes.

En el presente trabajo trataremos de dilucidar cómo se juega esta polisemia cuando afecta a cuatro elementos donde la cultura escrita y la cultura oral se entrecruzan: la incorporación de proverbios y refranes, el diálogo con la tradición lírica, el componente musical y la lectura. Consideramos que este análisis puede ayudar a clarificar qué imagen de obra, de lector y de autor plantea el *Retrato...* La forma dialogada del libro favorece la incorporación de expresiones proverbiales, más de 150 según Bruno Damiani (1974, p. 35). Esta cantidad puede llevarnos a pensar en el interés de Delicado en registrar el lenguaje coloquial de la época. Al respecto señala Hernández Ortiz (1974):

Los refranes son abundantes en el retrato lozanesco, a veces definen una situación y otras veces dan normas para resolver un problema; estas sentencias cortas y, a menudo, rimadas son una exaltación de la experiencia y entre todas ellas acumulan la sabiduría del pueblo que transmitida de generación en generación va aumentando con el tiempo (p. 164).

Sin embargo, antes de adelantarnos a adjudicar una intención “realista” o etnográfica e incluso moral al autor, tal como señala Francisco Ra-

mírez Santa Cruz (2009), debemos analizar la manera en que las paremias son incorporadas al texto para ver la verdadera intención de Delicado al incluir estas manifestaciones del habla y del saber popular. Si seguimos las consideraciones de George A. Shipley, que afirma que la utilización apropiada de un proverbio implica la aceptación y la ejemplificación de la verdad que su comunidad sostiene (1977, p. 243), debemos descartar de plano esta intención, ya que Delicado realiza precisamente la operación contraria.

El autor del *Retrato...* utiliza en la incorporación varias técnicas heredadas de *La Celestina*, que luego serán retomadas por *El Guzmán de Alfarache*, *El Lazarillo de Tormes* y el *Don Quijote de La Mancha* de Cervantes. Las modificaciones que sufren refranes y proverbios son significativas si tenemos en cuenta en qué dirección se reorientan los sentidos primigenios y en qué lugar del texto se ubican estas incorporaciones, ya que pueden ocupar el comienzo, a modo de epígrafe, o el final de los diálogos, como resumen y conclusión. Seguimos la clasificación propuesta por Ramírez Santa Cruz (2009) y su ejemplificación para luego centrarnos en las consecuencias en el nivel de organización de la obra de estas operaciones.

1. Refranes cuyo contexto altera su significado ortodoxo.
2. Refranes truncados.
3. Refranes alterados.
 - 3.1 Alteración morfológica (con tendencia a la personalización del refrán).
 - 3.2 Alteración léxica.
4. Refranes aludidos o sugeridos (con tendencia a la desintegración o “desproverbialización”)

En cuanto a la primera clase, abundan debido al contexto erótico. Una de ellas puede leerse en el Mamotreto XIV, cuando en ocasión del primer encuentro sexual entre Rampín y Lozana, ella le aconseja que no se dé prisa: “Y mira que mucho madrugar no amanece más aína” (Delicado, 2011, p. 232). Algunos refranes truncados son: “Harta me decís que estáis, y parece que comenzáis agora. Cansada creería yo más presto, que no harta” (Delicado, 2011, p. 236) por: “Antes cansada que harta”; “Señora, ¿Y latín sabéis?” (Delicado, 2011, p. 272) por “Putá vieja, ¿latín sabéis, entrad

para acá, que acá lo sabréis”; “No querría ir por la lana” (Delicado, 2011, p. 462) por “Ir por la lana y volver trasquilado”.

También abundan los refranes alterados en su morfología, sea en sus formas verbales, sus pronombres o género, provocando una personalización del refrán. Un ejemplo lo encontramos en el Mamotreto VIII, cuando Beatriz alaba las capacidades de Lozana diciendo “la que las sabe, las tañe” (Delicado, 2011, p. 200) en lugar de “El que las sabe, las tañe”. Otro ejemplo muy ingenioso lo encontramos en el Mamotreto XXXIX, cuando defendiendo su labor transforma el proverbio “El porfiado albardán comerá de tu pan” en: “A caballeros y putas de reputación, con mi honra procuré de interponer palabras, y amasar iras, y reconciliar las partes, y hacer paces y quitar rencores, examinando partes, quitar martelos viejos, haciendo mi persona albardán por comer pan” (Delicado, 2011, pp. 366-367).

La alteración también es frecuente y genera cambios de sentido significativos. Veamos por ejemplo lo que surge cuando la tía de Lozana le aconseja a su sobrina antes de presentársela a Diomedes: “(...) y, si os tomare la mano [el hombre], retraeos hacia atrás, porque, como dicen: amuestra a tu marido el copo mas no del todo. Y d’esta manera él dará de sí y veremos qué hacer” (Delicado, 2011, pp. 180-181). La forma original del proverbio: “A tu marido, muéstrale el codo [o ‘lo otro’], mas no del todo” aconseja a las mujeres el recato, pero el intercambio de “codo” por “copo” sugiere todo lo contrario.

Para finalizar, los proverbios aludidos con solo unas cuantas palabras son los más abundantes. Por ejemplo: en el Mamotreto XIV, para expresar el contento por la relación sexual con Rampín, Lozana dice “Este tal majadero no me falte, que yo apetito tengo dende que nací, sin ajo y queso, que podría prestar a mis vicinas” (Delicado, 2011, p. 233). El proverbio completo es “Mariquita, majemos un ajo, tú cara arriba y yo cara abajo”. Luego, en el mismo Mamotreto, para aludir a la manera en que descansa Rampín, Lozana dice: “Señora, muy bien, y vuestro sobrino como lechón de viuda” (Delicado, 2011, p. 237); aludiendo al proverbio: “Lechón de viuda, bien mantenido y mal criado”.

Delicado incorpora el elemento proverbial, pero desintegrándolo sistemáticamente, o, dicho de otro modo, integrándolo pero de manera par-

ticular. No supone una incorporación sin más del elemento popular sino una apropiación individual y de alto nivel creativo que no se condice con una intención de reproducir fielmente el habla coloquial del momento, ya que en muy pocas ocasiones se respeta la forma y sentido de proverbios y refranes. En este punto es lícito preguntarnos qué sentido tiene recoger estos elementos de la cultura popular oral, pero alterando su sentido primigenio, además del evidente efecto jocoso que provoca la alusión obsceno-erótica.

Este tipo de operación que puede parecer contradictoria responde, sin embargo, a tendencias ideológicas profundas y propias del Renacimiento. Tal como señala Margit Frenk, los humanistas tenían un gran anhelo por un mundo natural, sin los errores que el tiempo había ido depositando sobre él. Este anhelo se dirigirá en dos direcciones: una hacia el pasado quimérico de la Edad de Oro; la otra hacia el presente tratando de encontrar algo que pertenezca a esa pura naturaleza (1978, p. 48). Por esta razón en el Renacimiento se idealizará a los niños, sus juegos y canciones, y al pueblo con sus manifestaciones, que serán consideradas espontáneas y primitivas. Este impulso responde a una idea característica del neoplatonismo renacentista: el hombre es perfecto por naturaleza, por tanto, la chispa de lo divino vive en él. Son la sociedad y la cultura las que contaminan esta naturaleza. Se trata de una suerte de utopía pre-rousseauiana de la Edad de Oro como suma de la perfección que orienta la búsqueda en la realidad contemporánea de todo aquello que representara la humanidad primitiva.

Esta idealización del pueblo lleva a que se recojan y dignifiquen refranes, proverbios, romances, poesías y canciones del vulgo. Sin embargo, tal idealización contrasta con otras tendencias contemporáneas, y así como por un lado se dignifica lo popular, por otro “se desprecia soberanamente al vulgo, como incapaz de juicio y razonar propio” (Castro, 1925, pp. 193-194). Y continúa: “El Renacimiento rinde culto a lo popular, como *objeto de reflexión*, pero lo desdeña como sujeto operante, el Renacimiento lleva su interés a la materia popular, sirviéndose de la razón afinada y de la cultura, instrumentos no populares” (p. 210). Delicado hará uso de la tradición proverbial como instrumento literario con la finalidad de dar cuenta de la sabiduría de Lozana. Los refranes y proverbios se integrarán

a los diálogos filtrados por el sarcasmo y el ingenio de Lozana con el fin de sobrevivir en una sociedad mercantil y urbana. Como señala Corredor

La sapiencia popular de Lozana no tiene el propósito de conservar y mirar hacia el pasado sino de transformar el presente con táctica y estrategia. El acervo popular le es útil para embaucar y mantener su reputación (su propia imagen) frente a los demás, mostrando gran capacidad para simular diversos conocimientos (2018, p. 789).

Las intenciones etnográficas de Delicado de retratar no solo lo que se ve sino fundamentalmente lo que se oye se cumplen en tanto logra dar cuenta de algunos registros de habla, pero al dar cuenta también de los usos estratégicos del acervo popular el autor hará gala de su condición de letrado. Algo similar a lo que sucede con refranes y proverbios, en lo que respecta a las claves de lectura y al entrecruzamiento entre los universos de la oralidad y la escritura, ocurre con algunos pasajes que deben ser interpretados a la luz de la tradición lírica del momento.

Ya hemos mencionado que en este texto la ambigüedad de sentido alcanza casi todos los términos y temas, y que su principal clave de lectura es el registro obsceno-erótico. Tomaremos para nuestro análisis algunos ejemplos pertenecientes al mundo culinario que menciona Lozana al comienzo del Mamotreto II. En el mismo, ella dialoga con la tía de Rampín y dice de sí misma: “¿Yo señora? Pues más parezco a mi agüela que a mi señora madre, y por amor de mi agüela me llamaron a mí Aldonza, y si esta mi agüela vivía, sabía yo más que no sé, que ella me mostró guisar” (Delicado, 2011, p. 177). A continuación, se enumera una gran variedad de preparaciones e ingredientes que ya se encuentran contaminados con el sentido de “guisar”, tarea de claro contenido erótico en toda la tradición. Entre el recetario de la abuela de Lozana encontramos un elemento recurrente: la miel. “Y ¡Qué miel! Pensá señora, que la teníamos de Adamuz, y zafrán de Peñafiel, y lo mejor del Andalucía venía en casa d’esta mi agüela” (Delicado, 2011, p. 178). El sentido erótico de este elemento queda patente cuando en el Mamotreto XIV Lozana exclama, mientras disfruta de un encuentro sexual con Rampín: “¡Ay, qué miel tan sabrosa!” (2011, p. 234). En otra ocasión, mientras Rampín pasea con ella por las calles de Roma, este señala,

refiriéndose a las prostitutas: “Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas” (2011, p. 213). Nuevamente el sexo y la miel, o el lugar en el que se fabrica, aparecen juntos semánticamente. Siguiendo el análisis de Piquero Rodríguez (2015), ejemplos textuales de este sentido son identificables en la poesía erótica y la lírica popular medieval y áurea:

Dijo el marido, viéndose acosado:
‘no me podéis al fin, mujer, negar
que más veces queréis que yo no
quiero.
‘Hacéislo, dijo ella, de taimado:
que poco de la miel queréis gustar,
porque esté el apetito siempre entero’.
(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 18)

Jugaba siempre con ellas
al juego del abejón:
dábales yo entre las piernas
y ellas a mí pescozón.
*Yo me era Periquito de Embera,
yo me era Periquito de Embón.*
(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 54)

Este negro de hojaldre,
qu’és más dulce que la miel,
mientras más comemos d’él,
menos harta.
(Frenk, 1987, N.º 1611A)

Cercanos a la miel, de comprobado lugar en el imaginario erótico popular, se encuentran los *letuarios*:

Letuarios de arroje para en casa, y con miel para presentar, como eran de membrillo, de cantahueso, de uvas, de berenjenas, de nueces y de la flor del nogal, para el tiempo de peste; de orégano y hierbabuena, para quien pierde el apetito (Delicado, 2011, pp. 178-179).

Según Piquero Rodríguez (2015), los letuarios eran en la tradición un tipo de mermelada con propiedades afrodisíacas, lo que ya nos pone sobre aviso de su sentido cazarro, a lo cual se suman algunos ingredientes que tienen múltiples significados. Así encontramos por ejemplo el membrillo, que como el higo y la ciruela, se han interpretado como metáfora del sexo femenino. Por otra parte, las nueces y la flor del nogal remiten a los testículos y las berenjenas hacen alusión al pene. Algunos ejemplos de estas alusiones son:

*Un juguete me pide mi dama
para la cama.*

[...] El ha pedido mil veces
por las señas y el color,
y dice tiene un sabor
más dulce que pan de nueces,
y de esto son los jueces
las ansias con que se inflaman
para la cama.

(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 84)

Si queréys brincar, dançar, baylar
Mariquilla de Maneses,
si queréys brincar, dançar, baylar
si no, echad acá mis nuezes.

(Frenk, 1987, N.º 1675)

Otro ingrediente culinario altamente sugestivo es la *talvina*, que es la leche que se saca de los granos. Tanto semillas como leche tienen connotación erótica de amplia tradición. En cuanto al segundo elemento, Piquero Rodríguez (2015) rastrea la alusión en un poema erótico-burlesco anónimo y en un segundo texto firmado por el Licenciado Horozco (1510-1580).

¿No me dirás, Amor, qué badulaque
pudo hacer en mi gusto aqueste
trueque?

¿Con monjas me retozas? Yo pensé que
No enfermara en mi vida de este
Achaque.
En fin, tú quieres, niño, que me ataque,
Y que, retieso y atacado, peque,
siendo curtido y afamado jeque
de los que dan y toman el zumaque.
(Alzieu *et al.*, 1984, N.º 128)

Si os queréis hacer preñada
Tomad, sin que se publique,
zanahoria encañutada,
con zumo de riñonada
sacado por alambique.
(Díez Borque, 1977, p. 187)

Esta operación de recurrir tanto a fuentes orales como a fuentes pertenecientes a la cultura letrada da como resultado un significado que se dispone en capas. Los sentidos se acumulan sobre las expresiones generando un texto con diversos niveles de lectura. El argumento que Delicado utilizará para justificar el lenguaje “contaminado” y heterogéneo con el que construye su retrato hablado de Lozana y su entorno será el afán mimético. Sin embargo, tanto más después de señalar las muchas fuentes letradas con las que teje ligazón, la lengua oral del *Retrato...* se revela como un artificio de la mímesis. En palabras de Corredor (2018):

Tal artificio está vinculado con la calidad autorreferencial del *Retrato* porque el solo hecho de plantear la posibilidad de escribir como se habla, implica tener conciencia de la existencia de dos universos diferenciados, el de la oralidad y el de la escritura (p. 786).

De esta manera, la intención etnográfica de Delicado cae en la inevitable paradoja de cómo escribir la oralidad sin anularla. En la misma línea de análisis que hemos seguido para refranes, proverbios y alusiones a la lírica de tradición oral y escrita podemos enmarcar las referencias a la música. Como señala Lucio Giannelli (2010), la mayoría de las referencias

a elementos pertenecientes a la música agota su significado en la connotación erótico-burlesca. Sin embargo, hay algunas referencias puntuales que hacen alusión a un ámbito específico de la música de la época: la polifonía. Se trata de dos niveles de lectura que no entran en conflicto entre sí, sino que se complementan (Giannelli, 2010, p. 48).

En el *Prólogo*, y en tono fingidamente austero, Delicado establece una declaración programática de cómo debe interpretarse la obra y advierte a los lectores: “Y así vi que mi intención fue mezclar natura con bemol, pues los *sanctos* hombres, por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros fabulosos y cogían entre las flores mejores” (Delicado, 2011, p. 170). Más adelante, en el siguiente apartado proemial titulado *Argumento*, agrega: “no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin, de modo que por lo poco entiendan lo mucho más ser como deducción de canto llano” (Delicado, 2011, p. 173). Para Bruno Damiani (1974), *mezclar natura con bemol* “alude a la aspiración renacentista de presentar en la obra literaria verdad y entretenimiento” (p. 71). Claude Allaigre (2011), en cambio, tiene en cuenta que *mezclar natura con bemol* es una expresión que se complementa con *deducción de canto llano* en relación con el contenido de la obra, *reprobatione amoris*, cuyo sentido debe ser atenuado (p. 67). Allaigre también señala que natura designa en música la escala natural del modo mayor y que Delicado no se priva de explotar la polisemia del término en su sentido sexual. En el Mamotreto I, para referirse a la pérdida de la virginidad de Lozana “se le derramó la sangre que del natural tenía” (Delicado, 2011, p.176). O en el Mamotreto XLII, hablando de las habilidades de Lozana: “Sé medicar la natura de la mujer” (Delicado, 2011, p. 381).

Sin embargo, Gianelli va un paso más allá en la interpretación de *mezclar natura con bemol* y *deducción de canto llano*, ya que observa que la última debía remitir en el siglo XVI, en lectores más o menos cultos, al universo de la polifonía sacra. Como bien explica, la expresión “canto llano” es la traducción del latín *cantus planus* que designaba la monodia litúrgica del canto gregoriano. Se trataba de un sistema de notación que indicaba la medida precisa de cada nota y se utilizaba para las composiciones a dos o más voces, es decir, la música polifónica.

En la polifonía sacra medieval la base de las composiciones era *cantus planus*, entonado por el coro. La segunda voz —la de los solistas— ejecutaba el contrapunto. Hasta el Renacimiento había quedado establecido como regla que las composiciones sacras polifónicas se basaran sobre una melodía, recurso que se difundió también a las melodías profanas. Esta única y misma melodía se denominaba *cantus firmus* y las demás voces articulaban el contrapunto (Gianelli, 2010, p. 49).

En razón de la evolución de las formas compositivas, *cantus planus* se entendía casi como sinónimo de *cantus firmus* y en relación de complementariedad con el contrapunto. El autor rastrea el uso de estos términos en construcciones metafóricas en diferentes textos literarios y epistolares (Gianelli, 2010, p. 50). En lo que respecta al empleo de estas expresiones en el *Retrato*, y teniendo en cuenta que ocupan un lugar importante en donde se indica cómo debe leerse/interpretarse el texto, no resulta descabada la hipótesis de que Delicado quiso sugerir un paralelismo entre su obra y una composición polifónica sacra. En ese caso los Mamotretos no serían una sucesión de episodios en la vida de Lozana, sino elementos que están regidos en torno a un elemento unificador, es decir, un *cantus firmus*. La hipótesis de Gianelli es bastante factible dado el espíritu ferozmente burlesco y el clima de parodia obscena que impregna la obra. Este paralelismo entre el texto de Delicado y la forma musical más elevada y refinada de la época está en sintonía con los numerosos tópicos cultos humanistas y la actitud de falsa modestia de la voz autoral.

La idea de mezclar “natura” (escalas naturales) con “bemol” remite a las composiciones polifónicas como resultado de superponer diferentes líneas melódicas. La noción de polifonía, mezcla, enredo, superposición se adapta muy bien al contenido de la obra. Por otra parte, el uso metafórico obsceno de la polifonía ya se encuentra en *La Celestina*: cuando Pármeno explica a Calisto las actividades de Celestina le dice que ella “nunca passava sin missa ni bispras ni dejava monasterios con frayles ni de monjas; esto porque allí sus aleluyas y conciertos” (Rojas, 1987, p. 111). En este ejemplo tanto “aleluyas” como “conciertos” son entonados por un conjunto de voces.

Esta operación de generar referencias al ámbito musical culto y religioso intensifica maliciosamente los juegos verbales cazurros que abun-

dan en el relato. Un ejemplo de esto lo encontramos en el Mamotreto LVII, en el que tres galanes acuden a solicitar ayuda a Lozana y uno de ellos afirma que “Lozana es la mejor acordante que nunca nació” (Delicado, 2011, p. 445). Por un lado, tenemos el doble sentido del término “acordar” y, al mismo tiempo, la equiparación entre el trabajo de Lozana y el de un *magister cantorum* de una catedral. La misma Lozana se regodea en esta labor cuando dice a los galanes, en referencia al encuentro entre ellos y Jerezana: “Ya sé que les distes anoche música de falutas de aciprés, porque huelan, y no sea menester que intervenga yo a poner bemo!” (Delicado, 2011, p. 444).

Esta alusión a instrumentos musicales está en concordancia con un autor al tanto de los debates y teorías musicales renacentistas que no duda en poner en juego estos conocimientos para generar capas de sentido y efectos humorísticos varios. Pensemos que en esa época tenía amplia difusión la teoría humanística sobre la tipología de los instrumentos: los instrumentos de cuerda derivaban de Apolo y se los relacionaba con el ámbito de los sentimientos y la elevación espiritual. Los de viento y percusión derivaban de Dionisio y Pan y se los vinculaba con lo instintivo y lo material. Por tanto, los primeros estaban reservados a la expresión del amor mientras que los segundos expresaban la pasión carnal. No es de extrañar que en el *Retrato...*, por su temática y su mecanismo de generar dobles sentidos con alusión sexual, abunden los segundos: flautas, zamponas, gaitas, caramillos, panderos, etc. Aunque también se adaptan a estos fines vihuelas, laúdes y arpas. El particular retrato que ofrece Delicado no solamente dialoga con las teorías y preceptos humanísticos referidos a la música sino que, sacado del “natural”, supone también la realización del principio horaciano *ut pictura poesis*. En todos los casos, la obra de Delicado funcionará como contracanto grotesco construido como parodia de tales principios.

Tomemos como ejemplo de esto el Mamotreto LVII. Lozana se asoma a su ventana, ve cercarse a tres galanes y les dice: “¿Quién os dijo que yo había de ir a casa de la señora Jerezana? Ya sé que le distes anoche música de falutas de aciprés, porque huelan, y no sea menester que intervenga yo a poner bemo!” (Delicado, p. 444). El sentido de este Mamotreto se intensifica a la luz del grabado que lo acompaña. El mismo representa a tres

jóvenes con vestimentas nobles, uno de ellos tiene un laúd en la mano y el grupo está aparentemente cantando a una mujer cuya cabeza se asoma a una ventana.

Como es reconocido por la crítica en general, el corpus iconográfico que acompaña la única edición conservada de la obra tiene una importante función narrativa, tanto más cuando es altamente probable que el mismo autor se haya encargado de la edición del *Retrato...* y de la incorporación de los 25 grabados que ilustran la producción textual. Se puede observar un claro contraste entre lo dicho por Lozana y la escena que muestra el grabado. Mientras la imagen recrea una práctica musical culta, ampliamente difundida en ambientes aristocráticos y burgueses (Gianneli, 2010, p. 56) y una concepción de amor gentil en relación con la celebración galante de una dama, la realidad descrita por Lozana evoca, con valor paródico, el encuentro sexual de los tres jóvenes con la prostituta jerezana. De la misma manera, sirve para el análisis de este tipo de contraste el Mamotreto XLVII en el cual Lozana invita a Silvano a su casa para que le lea:

Lozana- Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que terné priesa, pero sea el domingo a cena, y todo el lunes porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinelaria y la Celestina, que huelgo oír leer estas cosas mucho.

Silvano- ¿Tiénela vuestra merced en casa?

Lozana- Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo como haréis vos. Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero (Delicado, 2011, p. 399).

La referencia musical erótica se construye con la contraposición de un instrumento musical de cuerda, noble, aportado por Silvano, y un instrumento musical dionisiaco, aportado por Lozana. Ambos hacen alusión a la cópula con eufemismos que encubren los órganos sexuales. Pero esta cita se torna aún más valiosa con relación a la mención de la lectura. En principio, y a pesar del juego lingüístico, no podemos dejar de observar que se señala a la lectura como una actividad que podría realizarse efectivamente con acompañamiento de música y en todo caso como una actividad social. Cobran relevancia en este punto las intervenciones del autor

en los pre y postextos. En el Prólogo señala el autor: “y pues todo retrato tiene necesidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad, encomendando a los discretos letores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder” (Delicado, 2011, p. 170). Como registran Bruno Damiani y Giovanni Allegra (1975) en su edición crítica del *Retrato...* y siguiendo a Corominas “gasajo, agasajo: placer en compañía, placer social” (p. 71). Podemos inferir que esta recomendación a los “letores” implica una participación activa en la lectura con gestos, comentarios e intervenciones críticas.

Por otra parte, la insistencia de Lozana en que sea Silvano quien le lea pues no se la leen a su modo, nos remite a la lectura como una *performance* para la que se requiere un talento especial, tener “gracia”. La elección de lecturas que hace Lozana no parece nada inocente, sobre todo la mención de *La Celestina*, que queda introducida generando una nueva ambigüedad ya que, a pesar de nombrar tres obras, cuando Silvano le pregunta si la tiene ahí, Lozana contesta solo por una: “velda aquí”, y no es posible precisar si se refiere a la obra o a Celestina misma encarnada en ella.

En la misma dirección comenta el autor en el postexto “Epístola del autor”: “Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escribí para enmendallo por poder dar solacio y placer a letores y audientes” (Delicado, 2011, p. 492). Esta cercanía entre “letores y audientes” nos da la pauta de que estamos ante una obra que representa de manera ejemplar ese período del Siglo de Oro en el que la lectura silenciosa aún no se ha impuesto de manera total y convive con otras maneras de escribir y leer un texto. Se trata de lo que Margit Frenk (2005) llama “oralización de los textos literarios” (p. 49). Para explicar este término, Frenk se remonta a la Edad Media, época dominada sobre todo por la voz. Explica que, junto a la cultura letrada restringida a ámbitos específicos como palacios y conventos, existía una cultura plenamente oral, de fuerte raigambre tradicional, que encontraba expresión en las costumbres cotidianas, en rituales, festividades y se...

manifestaba verbalmente en muchas variedades de “literatura” oral, tanto profana como religiosa: cantares épicos, canciones narrativas y

líricas para acompañar el trabajo y el baile, rimas infantiles, oraciones y conjuntos versificados, cuentos, refranes (Frenk, 2005, p. 18).

Estas manifestaciones eran de carácter colectivo, creadas y recreadas de forma oral, transmitidas de generación en generación, ejecutadas en público y puestas por escrito excepcionalmente durante la Edad Media. Pero esta cultura campesina tomaba contacto de manera ocasional con esa otra cultura en lengua vernácula, esencialmente citadina y poseedora de escritura. Como es de esperar, este contacto generaba mutuas influencias. En este período no se había impuesto aún la lectura silenciosa e individual, por lo que los ojos eran un vehículo para la comunicación oral-auditiva, un soporte para la oralización. Cuando Frenk habla de “literatura oralizada” se refiere a una literatura que conserva rasgos de oralización debido a la manera en que se difundían los textos. Esta forma de concebir y difundir los textos se mantuvo mucho más allá del advenimiento de la imprenta y durante gran parte del Renacimiento, ya que oralidad y escritura no constituían universos lingüísticos y culturales en relación conflictiva, sino complementarios. Esa cultura antigua y oral que sobrevivía aún en los siglos XVI y XVII penetra en la cultura aristocrática urbana y se integra a los diferentes géneros, como hemos analizado en el caso del *Retrato...* y la incorporación de proverbios y refranes.

Otro aspecto importante que señala Frenk (2005) como vinculado al anterior es la oralidad que actuó desde el interior de los textos, en los procesos de creación. Por un lado, distingue el “lenguaje hablado” que adoptan escritores como Mateo Alemán y del que el *Retrato...* es un verdadero compendio. Delicado fundamenta en el apartado “Como se excusa el autor” sus elecciones lingüísticas de la siguiente manera:

y si quisieren reprehender que por qué no van muchas palabras en perfecta lengua castellana, digo que siendo andaluz y no letrado (...) conformaba mi hablar al sonido de mis orejas y su común hablar entre mujeres. Y si dicen por qué puse algunas palabras en italiano, púdolo hacer escribiendo en Italia, pues Tulio escribió en latín, y dijo muchos vocablos griegos y con letras griegas (Delicado, 2011, p. 485).

Esta decisión resulta relevante en tanto se encontraba en pleno desarrollo el proceso de consolidación del castellano del reino de Toledo como lengua nacional. En el marco de este movimiento de centralización lingüística que se despliega en dos direcciones convergentes —geográficamente en la ciudad de Toledo y socialmente en torno al habla de la corte como norma de corrección—, resulta relevante la actitud de Delicado en cuanto a la pluralidad lingüística y discursiva que recoge de los ámbitos de la oralidad y la escritura. El autor del *Retrato...* recoge el registro lingüístico cortesano culto y el habla cotidiana y los hace interactuar dialógicamente en el ambiente de los suburbios de Roma. Dentro de un mismo enunciado el encuentro entre diferentes *dialectos sociales* (Todorov, 1981, p. 88) y la visión del mundo que cada uno de ellos encarna promueven una estructura o imagen heterogénea del texto y dan lugar a *estilizaciones paródicas*.

En cuanto a las irrupciones e interrupciones del yo narrador —otro rasgo típico de oralización de los textos— resulta significativa la aparición de Delicado como narrador, pero también como personaje. Esta operación implica una subversión del rol de autoridad adjudicado a los escritores del Renacimiento. Porque si bien la participación de los autores como personajes dentro de sus obras era una operación frecuente en dicho período (prueba de ello son *Cárcel de amor*, *La Celestina* o *Siervo libre de amor*), Delicado se expone en las interacciones con sus criaturas a ser interrogado, cuestionado y aun corregido. Por otra parte, en su intromisión como personaje va un poco más allá y se sitúa debajo de la cama misma en la que Lozana y Rampín tienen relaciones sexuales y oficia de cronista de los que ve y oye desde ahí: “Quisiera saber escribir un par de ronquidos, a los cuales despertó él y, queriéndola besar, despertó ella” (Delicado, 2011, p. 235).

Otro indicio de oralización es el interés por despertar o mantener alerta al auditorio y Delicado lo realiza a la manera de un pregonero en la plaza pública. El título original del libro: *Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy claríssima, compuesto en Roma, el cual retrato demuestra lo que en Roma pasava, y contiene munchas más cosas que la Celestina*, junto con el grabado del frontis, funcionan como un “gancho editorial”, casi un aviso publicitario que apela al conocimiento del lector contemporáneo del éxito editorial de *La Celestina*, además de hábil mo-

vimiento de inclusión en el campo intelectual del momento. La cuidada selección de los grabados promueve relaciones complejas con el texto: en algunas ocasiones funciona como lectura literal del texto verbal, y en otras, como lectura simbólica. Pero en ambos casos constituyen intentos de regulación de la interpretación y la recepción del texto por parte de “lectores” y “audientes”, público para el que lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable se entrelazan indefinidamente.

La lectura, concebida entonces como un fenómeno múltiple en el que adquieren relevancia la vista y el oído, afecta la composición de un texto y determina su organización interna, su lenguaje y su estilo (Frenk, 2005, p. 32). El autor que escribe previendo una recitación o lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes, lo hace de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa e individual. Consideramos, en este punto, que es muy posible que el *Retrato* previera vocalizaciones, *performances* e intervenciones del intérprete y del lector-audiente.

Esta consideración quizá contribuya a echar luz sobre las aparentes contradicciones que se generan en los pre y pos textos. En el *Argumento*, Delicado se muestra reticente a que se modifique en manera alguna su obra: “Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra, ni razón, ni lenguaje (...)” (Delicado, 2011, p. 171) e insiste un poco más adelante: “(...) no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin (...)” (Delicado, 2011, p. 173). Sin embargo, en el apartado final de la *Epístola del autor* hallamos la actitud contraria: “Mas no siendo obra sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, según lo que cada uno mejor verá (...)” (Delicado, 2011, p. 491). Repite su pedido no mucho más adelante: “Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público (...)” (Delicado, 2011, p. 492). Pensamos que esta idea de no ser “obra” sino “retrato” quizá derive del componente de oralidad que hemos analizado. Se trata de lo que Frenk denomina “textos en movimiento” (2005, p. 36). Como memoria y *performance* están unidas en toda literatura vocalizada; sea o no oral su modo de composición, el resultado es un texto en continuo movimiento, sujeto a cambios, revisiones, reescrituras y nuevas vocalizaciones.

Trataremos de precisar, basados en esta imagen de obra establecida por Delicado, qué tipo de lector diseña para su *Retrato*... Siguiendo a Alicia Gar-

cía Ruiz (2007) consideramos que “un texto definido como texto-proceso se podría caracterizar como un sistema de posiciones de autor y lector (p. 67). El sentido moral o ético se define en un juego de estrategias retóricas en el que el autor es consciente de lo que la sociedad del momento considera moralizante o escandaloso y de lo que puede funcionar como mimesis con intención moralizadora. Si bien es sabido que en ocasiones el acto de “hacer ver”, de mostrar lo que es percibido como reprochable puede tener efectos didácticos, no es el caso del *Retrato...* Sus estrategias metaficcionales y los múltiples niveles de interpretación sobre los que se articulan los sentidos proponen un juego de lecturas en el que lo moral no sería solo un contenido sino una experiencia compleja en la que el lector será el encargado de establecer el sentido último. El retrato no expone abierta y claramente una dirección ética o moral, sino que establece mediante operaciones alternativas de ocultamiento y visibilización, una red de significados latentes y manifiestos. De esta manera Delicado diseña un nuevo tipo de lector capaz de abrirse paso entre las paradojas y ambigüedades, dispuesto a ser actor y coautor y, en definitiva, un nuevo tipo de sujeto discursivo (García Ruiz, 2007, p. 69). El lector debiera aprender de la primera lección que le da a Lozana su tía en el Mamotreto III: “amuestra a tu marido el copo mas no del todo. Y d’esta manera él dará de sí y veremos qué quiere hacer” (Delicado, 2011, pp. 180-181). En el mercado de los bienes —sean materiales (los cuerpos) o simbólicos (la palabra)— la exhibición directa resta posibilidades a la seducción y el deseo.

En lo que concierne al lector, como a los demás aspectos analizados, puede verse el entrecruzamiento entre oralidad y escritura, literatura oficial y popular, palabra e imagen y, sobre todo, un fuerte rechazo al principio autoritario de texto monofónico como forma de oposición a la idea de lengua única y pureza formal, planteando interrogantes y discusiones que continúan hasta la actualidad.

Referencias bibliográficas

- Allaigre, C. (2011). La lozana a la luz de su *Explicit* en *La lozana andaluza*. Madrid: Cátedra.
- Alzieu, P., Jammes, R. y Lyssourges, Y. (1984). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

- Bubnova, T. (1987). *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castro, A. (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la librería y casa editorial Hernando.
- Corredor, B. (2018). Entre viejas, tras el fuego, hilando sus ruelas: escritura y oralidad en *Retrato de la Lozana andaluza*. *eHumanista*, 38, 782-792.
- Damiani, B. (1974). *Francisco Delicado*. Nueva York: Twayne.
- Damiani, B. y Allegra, G. (1975). *Retrato de la Lozana andaluza*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Delicado, F. (2011) [1528]. *Retrato de la Lozana andaluza*. Madrid: Cátedra.
- Díez Borque, J. M. (Ed.) (1977). *Poesía erótica (Siglos XV-XX)*. Madrid: Ediciones Siro.
- Frenk Alatorre, M. (1978). *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- Frenk Alatorre, M. (1987). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- Frenk Alatorre, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- García Ruiz, A. (2007). *Civitas meretrix: Palabra y mercado en la Lozana andaluza*. *Verba Hispánica*, 2(15), 67-85.
- Giannelli, L. (2010). Las referencias a la música en la Lozana andaluza. *eHumanista*, 15, 48-64.
- Hernández Ortiz, J. A. (1974). *La génesis artística de "La Lozana andaluza". El realismo literario de Francisco Delicado*. Madrid: R. Aguilera.
- Oesterreicher, W. (2001). La "recontextualización" de los géneros medievales como tarea hermenéutica. En Jacob D. y Kabated, J. (Eds.), *Lengua Medieval y Tradiciones Discursivas en la Península Ibérica. Descripción Gramatical – Pragmática – Histórica – Metodología* (pp. 199-231). Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.
- Piquero Rodríguez, Á. (2015). Erotismo natural en la Lozana andaluza: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado. *eHumanitas*, 31, 539-559.
- Ramírez Santa Cruz, F. (2009). El aspecto paremiológico en el *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado. *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, 271-302.

- Rojas, F. (1987). *La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- Shipley, G. A. (1977). Usos y abusos de la autoridad del refrán en *La Celestina*. En Criado de Val, M. (Eds.), *La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina* (pp. 231-244). Barcelona: Hispam D. L.
- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*. París: Senil.