

Relectura de las pautas estéticas del humanismo cristiano en Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado

*María Cecilia Pavón
Universidad Nacional de La Plata*

Compuesto en 1524 y probablemente corregido en 1527, antes de su publicación en Venecia alrededor de 1528, el *Retrato de la Lozana andaluza* resurge a la luz de nuevas lecturas en 1845, cuando el hispanista Ferdinand Wolf, dedicado a obras de la corriente celestinesca, encuentra en la Biblioteca Imperial de Viena el único ejemplar hallado hasta el momento. La noticia de su autor debió esperar hasta 1857 a ser descubierta por Pascual de Gayangos en la Introducción del tercer libro del *Primaleón*, del que Francisco Delicado había sido editor.

Los múltiples estigmas que pesan sobre la obra han dificultado su circulación y estudio; y, a su vez, han contribuido a relegar al *Retrato de la Lozana andaluza* a un lugar secundario en la historia de la literatura española. El primero de ellos es el estatuto de libro “obsce-no” por la manera explícita en que se presenta la vida de Lozana, personaje que, además de ser mujer, es prostituta, enferma de sífilis, bruja y judía o mora conversa emigrada a Venecia desde Andalucía (al igual que su autor), tras el recrudescimiento en 1492 de las políticas de

pureza de sangre en la España de los Reyes Católicos. Frente a esta cerrazón ideológica que empieza a regir el Imperio español y la construcción paralela de un monologuismo (Derrida, 1984) estatal de uncidad étnica, religiosa y lingüística el *Retrato de la Lozana andaluza* se coloca en las antípodas de los discursos oficiales y construye mediante su política de representación sexual, que es también política de género, de etnias, de religión y de convenciones literarias y lingüísticas, una obra híbrida cuyo principio constructivo es la paradoja y su materia prima la diversidad de discursos y registros lingüísticos puestos en diálogo (Bubnova, 1987).

Surgida en el marco del Renacimiento italiano, época de secularización de la cultura y de renovada confianza en las capacidades del hombre para hacerse dueño de su propio destino, pero también de recuperación de los clásicos desde los presupuestos de la doctrina cristiana, nuestra obra entabla un prolífico diálogo con la tradición clásica. Es por ello que, en lo que sigue, nos ocuparemos de establecer de qué manera Delicado construye a partir de la reelaboración de elementos y concepciones artísticas del humanismo cristiano renacentista, entendido no como un sistema filosófico integral sino como un programa cultural y educativo, alternativas estéticas e ideológicas que constituyen un momento particular en la constitución de la novela moderna y de la cultura de masas.

En primer lugar, debemos tener en cuenta los numerosos comentarios de Delicado acerca de cómo debe interpretarse y/o leerse la novela en las instancias discursivas que encuadran su comienzo y final: el *Prologo*, el *Argumento*, el *Explicit* y la *Epístola del autor*, funcionan como *shifters* (Jackobson, 1975), es decir, como elementos textuales que evidencian varios niveles de lectura en tanto permiten descifrar los códigos lingüísticos en el nivel adecuado. Como bien señala Claude Allaire (2000), 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 [...]” 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, 2000: 171).

Estos *Shifters* constituyen instrucciones específicas acerca de qué clase de lecturas requiere el texto y a qué clase de lectores corresponde cada una y cobran importancia en tanto son dispositivos editoriales

que funcionan como instancia moralizadora del contenido del texto, justificando la composición de la obra. Encomienda el Prólogo “[...] a los discretos lectores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder [...]” y en la *Epístola del autor* se retoma la idea de “[...] poder dar solacio y placer a letores y audientes [...]” (Delicado, 2000: 491) Las funciones de instruir y entretener y las cualidades asociadas a ellas, utilidad y deleite, son heredadas por la prosa narrativa de la poesía y de la historia. La prosa vernácula modifica estas convenciones genéricas y se plantea como un híbrido que se reviste a un mismo tiempo de la artificiosidad profiláctica de la poesía y de la carga de autoridad de la prosa, asociada largamente con la historia. Por otra parte, la proximidad del lenguaje de la prosa con el del lector y el acentuado individualismo de la experiencia estética de la lectura promueven una identificación creciente entre texto y lector que hacen que la lectura de ficción sea percibida como un pasatiempo plagado de amenazas ocultas. Cuánto más peligrosa tratándose de la materia del *Retrato* si las principales alegaciones contra la ficción son: dar mal ejemplo, favorecer el disfrute de experiencias ajenas, falsificar la realidad y socavar la autoridad de la verdad (Ife: 1992). La recomendación en latín del *Explicit*, “pero no sea leído en las escuelas”, provoca efectos hilarantes en un lector culto capaz de decodificar el mensaje lingüístico y confirma la composición del público propuesto en el comienzo: “letores y audientes”. A los *letores* cultos se orientan los numerosos cultismos y manifestaciones de erudición y la dimensión individual de la lectura. En cuanto a la consideración de la dimensión social de la lectura, queda comprendida en el término “gasajo” que, como aclaran Damiani y Allegra, connota “placer en compañía”. La lectura se plantea entonces como actividad de goce colectivo que está asociada a una *performance*, a una manera de leer y/o interpretar las obras en voz alta que requiere de un talento especial, como el que posee Silvano al que la Lozana ruega: “[...] quiero que me leáis vos que tenéis gracia las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas mucho” (Delicado, 2000: 386).

En íntima relación con estas concepciones de lectura (individual-colectiva) que conviven en *Retrato de la Lozana andaluza* se encuentra otro dispositivo editorial que consiste en introducir grabados para cada parte en que se divide el texto que funcionan como reescritura

icónica del código verbal, en tanto son insertadas mediante el trabajo editorial de manera posterior a la factura del texto, cuanto más en tanto es probable que el mismo Delicado se haya ocupado de la edición de su obra.

Si tomamos como ejemplo para nuestro análisis el grabado correspondiente al mamotreto LXVI veremos mediante qué procedimientos se produce la interrelación activa entre discursividades e ilustraciones y en qué medida este procedimiento permite al autor resignificar las representaciones iconográficas renacentistas de las figuras míticas de la antigüedad y las significaciones a ellas asociadas.

El grabado nos muestra a Plutón recibiendo a Lozana en la puerta de los infiernos y su introducción se explica por el sueño que ésta ha tenido acerca de su futuro, el de su amado Rampín y el de Roma.

“-Sabéis, veneráble Rampín, qué he soñado? Que veía a Plutón caballero sobre la Sierra Morena y voltándome en verso la tramontana, veía venir a Marte debajo una niebla, y era tanto el estrépito que sus ministros hacían que casi me hacían caer las tenazuelas de la mano. Yo, que consideraba que podría suceder, sin otro ningún detenimiento cabalgaba en Mercurio que de repente, se me acostó, [...] navegando llegábamos a Venecia, donde Marte no puede entender su ira. Finalmente desperté y no pudiendo quietar en mí una tanta alteración, traje a la memoria el sueño que aún todavía la imaginativa lo retenía. Considerando, consideraba cómo las cosas que han de estar en el profundo, como Plutón, que está sobre la sierra Morena, y las altas se abaten al bajo [...] En conclusión, me recordé haber visto un árbol grandísimo sobre el cual era uno asentado, riendo siempre y guardando el fruto, el cual ninguno seguía, debajo del cual árbol vi una gran compañía, que cada uno quería tomar un ramo del árbol de la locura [...] Ansí griegos y latinos, ansí religiosos como seculares, ansí señores como súbditos, cogían y querían del árbol de la vanidad. Por tanto dicen que el hombre apercebido medio combatido. Ya vistes que el astrólogo nos dijo que uno de nosotros había de ir al paraíso, porque lo halló así en su arismética y en nuestros pasos, y más este sueño que yo he soñado. Quiero que este sea mi testamento.

Yo quiero ir al paraíso, y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solicitaré que vais vos, que lo sabré hacer” (478-480).

Tal y cómo señala Juan Diego Vila, la figura onírica se articula tripartitamente distinguiendo, primero el sueño mismo, luego la interpretación que de él hace Lozana y finalmente la reformulación del mismo en otra imagen, la del árbol de la vanidad, que explica y desarrolla la primera. Aunque el texto no incluye una representación gráfica de dicho árbol, el frontispicio de la Lozana es una representación original de la nave de los locos, tema complementario del árbol de la vanidad (2001: 64).

La impronta alegórica, tanto del sueño como de su ilustración, está determinada por la interpretación que se haga de las deidades clásicas de la manera en que exigía la ciencia mitológica de la época. Plutón es claro índice de la muerte, que por aquella época envía plagas y enfermedades a Roma; Marte es la guerra, carácter belicoso que define a los nacidos (como Lozana y Delicado) en la peña de Martos y, por extensión, a todos los españoles que saquearán Roma; y Mercurio es el señor del comercio (imagen que aparecerá degradada en la figura de Diómedes, primer marido de Lozana que marca el inicio de su comercio sexual). Lozana, con la impertinencia y lógica propia del carnaval, al interpretar su sueño se sitúa en un más allá donde su figura desdibuja la de los tres dioses ya que se ha transformado en señora de la muerte (Plutón), patrona de las batallas eróticas (Marte) y comerciante del placer (Mercurio) (Vila, 2001: 65). La siguiente imagen del árbol de la locura termina de completar el descentramiento de su figura como objeto de contemplación y estudio y pasa a ocupar, mediante la rememoración, la condición de espectadora sabia y paciente del desatino de los otros.

Esta refuncionalización que de las imágenes clásicas hace Delicado se da en el marco de acalorados debates que ya desde el siglo XV venían teniendo lugar entre quienes promulgaban que el estudio de la filosofía y la literatura mundana no servía para la salvación del hombre, sino que constituía un impedimento y quienes, como Coluccio Salutati, defendían una interpretación alegórica de los mitos clásicos en la que la apariencia podía ser pagana pero el contenido moral y cristiano. Lo cierto es que la compatibilidad o incompatibilidad entre

el saber clásico y el cristiano se mantuvo como una preocupación importante para los humanistas durante todo el Renacimiento.

Continuando con la historia de Lozana, vemos que ésta no sigue la advertencia onírica de viajar a Venecia a fin de huir del castigo del Saco de Roma. Decide en cambio esperar su destino final en la isla de Lípari, donde se propone hacer

como la paz, que huye a las islas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da, que todos son ocupados a romper ramos del sobreescrito árbol, y cogiendo las hojas será mi fin (Delicado. 2000: 481).

Nos explica el autor en la “Explicación” post-texto que esta isla es el lugar donde son abandonados delincuentes que, al igual que sus delitos, no tienen pares. Claude Allaire repara en que Lípari está en las islas Eolias, es decir, las islas del dios del viento, elemento que simboliza prototípicamente la vanidad. Pero también se pueden establecer relaciones con el mitema griego del Elíseo, aparecido por primera vez en la *Odisea* de Homero, como idea de lugar reservado para los héroes entre el Olimpo y el Hades donde la muerte no tiene lugar. De cualquier manera, el elemento que refuerza la paradoja final es el no arrepentimiento de Lozana de la actitud observada durante su estancia en Roma, reforzado por la idea de que también siendo vana llegará al paraíso.

Sus mismos dichos la vuelven cifra y expresión de una contracultura ante la posibilidad de llegar al final de la historia de otra manera:

Señor Salomón, sé que cuatro cosas no valen nada si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero y el coño de la mujer, el cual no debe estar vacuo, según la filosofía natural (Delicado, 2000: 461).

En doble diálogo con los discursos fisiológicos y religiosos de la época que excluyen a la mujer del ámbito del conocimiento, por considerarla falta de entendimiento y casi nula de sabiduría, Lozana introduce la ambivalente figura cristiana del rey y mago Salomón en la mención de su nombre y en la marca que la sífilis ha dejado en su rostro por la caída de su nariz: Estrella salomónica de cinco o seis puntas

que ha sido símbolo frecuente de las artes oscuras a la vez que elemento invertido de la religión católica. Estos elementos la acercan al universo de las brujas o hechiceras que, definidas como apropiación demoníaca, equivalen a una monstrificación física y moral de las víctimas.

En el marco de una obra ambivalentemente moralizante y como parte de la irreverente inversión carnavalesca otorga a la mujer más corrompida moral y corporalmente dones proféticos al anunciar, entre otras cosas, el Saco de Roma. La persona más baja y corrompida es la que posee, sin embargo, dones del espíritu.

Además, contrariamente a lo esperado, cuando un autor presenta un modelo de actitudes negativas, los personajes no son castigados y la Lozana en vez de morir en el Saco de la ciudad como corresponde a sus pecados viaja a la isla de Lípari con su amado “[...] con la satisfacción evidente de quien ha cumplido con su deber y tiene derecho a un largo y dulce retiro [...]” (Goytisolo, 1977). Una vez más, excediendo lo carnavalesco, Lozana planea ir al paraíso y convencer a los mismos cielos de que se le permita la entrada a Rampín.

Si yo vo, os escribiré lo que el alma habéis de hacer con el primero que venga, si viniere, y si veo la Paz, que allá está continúa, la enviaré atada con este ñudo de Salomón, desátela quien la quisiere (Delicado, 2000: 480)

Agrega el texto con especial cuidado una imagen del “sello, sigilo o signo de Salomón. Famoso *pentalfa* que significa salud y que antiguamente tenía en España el vulgo por amuleto y preservativo contra las brujas”, cita extraída del *Cancionero de Obras de burla* que Delicado cita como obra predilecta de la Lozana.

Teniendo en cuenta que en la opinión de la Iglesia la introducción de imágenes en los textos debía obedecer a tres razones: 1) La instrucción de la gente simple, porque se instruyen con ellas como si fueran libros. 2) Para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos sean más activos en la memoria al ser presentados diariamente ante los ojos. 3) Para excitar sentimientos de devoción, que son despertados más efectivamente por cosas vistas que por cosas oídas, el *Retrato de la Lozana andaluza*, mediante la reelaboración de elementos y concepciones artísticas del humanismo cristiano rena-

centista, establece sus propias concepciones lingüísticas y literarias y morales-didácticas.

La polarización que antaño se daba entre el latín y las lenguas vulgares se da ahora entre los diversos registros de las últimas y ya no es posible pensar la oposición oral-escrito en correlación con popular-culto. De modo que la pugna entre literatura oficial y no oficial se traduce en nuestra obra en el entrecruzamiento entre oralidad y escritura, palabra e imagen como forma de oposición a la idea de lengua única y pureza formal, planteando interrogantes y discusiones que continúan hasta la actualidad. De esta manera, las directrices culturales acerca de la determinación del sentido en la incorporación de imágenes en los textos según su función didáctico-moral se revela como mecanismo de aculturación (Rama, 1985) frente al cual nuestra obra propone un trabajo estético polifónico (Bubnova, 1987). El planteo de la imagen y el texto como retrato, glosa verbal y pictórica de una realidad, no finalizado sino como boceto en pleno proceso de realización, el *Retrato de la Lozana andaluza* da cuenta, en última instancia, de los límites propios de cada orden simbólico y modula, en la tensión entre discursividades, la construcción de la imagen de texto, de lector, de autor y de su actividad creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Allaigre, Claude, “La Lozana a la luz de su Explicit”, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid: Cátedra, 2000, pp. 17-143.
- Bubnova, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Delicado, Francisco, *Retrato de la Lozana andaluza*. Madrid, Cátedra, 2000.
- Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantiales, 2004.
- Goytisolo, Juan, “Notas sobre *La lozana andaluza*”, *Disidencias*. Madrid, Taurus, 1977.
- Ife, B. W., *Lectura y Ficción en el Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1992.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Vila, Juan Diego, “Milenarismo y prostitución: Política del sueño femenino en *La Lozana andaluza*”, María Payeros Gray y Luis Fernandez, (eds.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo*, 2001, pp. 61-68.