

Praxis política en y en torno a *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado

María Cecilia Pavón

Universidad Nacional de La Plata
Universidad Nacional de Quilmes
Argentina

Cita sugerida: Pavón, M. C. (2014). Praxis política en y en torno a *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado. *Olivar*, 15(22). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a05>

Resumen

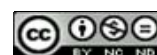
Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado presenta una particular relación entre palabra e imagen. Por un lado, mediante la introducción de grabados que acompañan cada Mamotreto; por otra parte, en la utilización de un procedimiento narrativo que podríamos denominar “técnica audiovisual”. A esta ya compleja relación se suma la transposición de la historia al cine y a la televisión durante el siglo XX. Nuestra propuesta consiste en sentar las bases teóricas para analizar la relación entre discurso textual e icónico a la luz de conceptos claves de la teoría de Georges Didi-Huberman como “escritura en el exilio”, “montaje”, “deconstrucción” y “remontaje” y precisar las implicancias de la praxis política en y en torno de *Retrato de la Lozana andaluza*.

Palabras clave: *Renacimiento - Representación - Deconstrucción - Montaje - Remontaje*

Abstract

Retrato de la Lozana andaluza written by Francisco Delicado presents a peculiar relation between word and image. To begin with, this is done through the introduction of engravings which accompany each Mamotreto (Chapter), and then through the use of a narrative procedure that we may call “audiovisual technique”. Moreover, the transposition of History to films and to television during the 20th Century is added to this complex relation. The purpose of this work is to lay the theoretical foundations to analyse the relations between textual and iconic discourse within the framework of key concepts from Georges Didi-Huberman’s theory, such as “writing in exile”, “montage”, “deconstruction” and “re-montage” and to specify the implications of the political praxis in and around *Retrato de la Lozana andaluza*.

Keywords: *Renaissance – representation – deconstruction – montage - re-montage*



Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que muestre su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos

Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*

Retrato de la Lozana andaluza, obra escrita en 1524 y publicada entre 1528 y 1530, edición mediante por parte de su autor, escenifica el diálogo entre discurso verbal y discurso icónico. El autor presenta este diálogo como una red intrincada de implicancias mutuas mediante el trabajo desde ambos frentes. Desde el lenguaje, mediante el uso de la llamada “técnica audiovisual”, que por el predominio del diálogo y la manera en que el narrador presenta las escenas, produce la sensación de encontrarse ante un guión cinematográfico, a lo que debe agregarse la postulación explícita de la obra como retrato hablado. Desde la imagen, mediante la introducción de 14 grabados intercalados entre los mamotretos, algunos de los cuales relacionan la obra con el retrato como género pictórico.

Georges Didi-Huberman, guiado por la interrogación del arte en la historia a partir de una teoría de la imagen y el montaje como praxis política en tanto toma de posición, nos provee de un marco teórico novedoso en relación a las perspectivas de análisis a las que se ha sometido la obra de Delicado.

En el contexto del presente trabajo, nuestra propuesta consiste en sentar las bases teóricas para analizar la relación entre discurso textual e icónico a la luz de conceptos claves como “escritura de exilio”, “montaje”, “deconstrucción”, “remontaje” y “dispositivo dialéctico”, con el fin de precisar las implicancias de la praxis política en y en torno de *Retrato de la Lozana andaluza*.

Si de tomar posición se trata, la situación histórica y geográfica que asume el exilio del autor es de suma relevancia, ya que nos da las coordenadas desde donde Delicado realiza una relectura del arte y la política de su tiempo. El clérigo, judío converso, había abandonado España tras el recrudescimiento de las políticas de pureza de sangre oficiadas por los Reyes Católicos y durante su exilio en Italia realiza trabajos como corrector de imprenta e incluso impresor en Venecia. Este espacio fronterizo entre la sociedad española y la italiana, entre el trabajo de autor y el de corrector, otorgan a Delicado una perspectiva privilegiada de las implicaciones del naciente desarrollo de la industria de la imprenta y del consecuente y paulatino proceso de “escrituralización” (Oesterreicher, 2001: 202) de la cultura, en la que el universo de lo oral y el de lo escrito aún no han accedido a espacios totalmente diferenciados. Por otra parte, y de la mano de este proceso, el otro fenómeno del que Delicado participa activamente es la incorporación de imágenes en los textos, que según las directrices culturales dominantes del momento, estaba sujeta a su función didáctico-moral, que se revela como mecanismo de aculturación (Rama, 1985) frente al cual nuestra obra propone un trabajo estético polifónico (Bubnova, 1987).

Debido al estatuto de libro “obsceno”, que ha pesado y pesa sobre la obra, por la manera explícita en que se presenta la vida de la Lozana, personaje que, además de ser mujer, es prostituta,

enferma de sífilis, bruja y judía o mora conversa emigrada a Venecia desde Andalucía, la intención didáctica es de suma importancia para la justificación de la obra. La anonimia bajo la cual es publicada primigeniamente nos habla de la conciencia del autor acerca del carácter marginal de sus concepciones sobre la literatura y el lenguaje¹. De esta manera, si tenemos en cuenta que Delicado revisa y modifica la versión primitiva antes de su publicación en 1530 e introduce las ilustraciones, quizás con la finalidad de imprimir al texto un carácter didáctico, las imágenes funcionarían como glosa icónica del texto, reflejarían la lectura que el autor hizo de su propia obra y constituirían un intento, junto con los pre y pos-textos, de regular la recepción de la misma.

Técnica audiovisual

Retrato de la Lozana andaluza está compuesta por 66 mamotretoes divididos en tres partes. La elección del término mamotreto (en vez de capítulo o tratado) para estructurar la obra abre la puerta a múltiples interpretaciones. Según Claude Allaire (2000: 28) la definición proporcionada por Corominas puede resultar de suma importancia:

Mamotreto: libro grande en volumen y de poco provecho [Covar.], 'cuaderno de notas' (ac. que hablo sólo en Aut. Y que no sé si es del pasaje allí citado de Lope), 'armatoste', chil., guat., venez., hond., portorr., tomado del latín tardío y medieval *Mammothreptus* y éste del gr. tardío (...) propiamente 'criado por su abuela', después 'el que mama mucho tiempo'... y 'mamón...' de donde 'gordinflón, abultado'. Y en los comentarios: "Parece carente de fundamento la afirmación de Covarr. de que es el nombre propio de un autor que escribió un libro de esta índole.

Carpentier, en *Du C...*, dice que *mammotractus* (forma corrupta), al parecer en San Cipriano (siglo III), es el título de un libro donde se explican las dicciones de la Biblia, podría ser título humorístico puesto por un erudito en el sentido de libro predilecto de un viejo, y por lo abultado de tales obras de exégesis habría tomado la ac. castellana, acaso se pueda averiguar este detalle evacuando las citas que allí da Carpentier. En todo caso se trata de un libro muy célebre y muy leído en las escuelas en el siglo XVI, pues Rabelais lo pone entre los que el maestro necio hace leer a Gargantúa (cap. 14) y entre los que figuran en la biblioteca de San Víctor de París (*Pantagruel*, cap. 7), deformándolo ambas veces satíricamente en *Marmotret(us)* y atribuyéndole títulos burlescos. Plattard (n. 20 de su edición) explica que el *mammothreptus* es un comentario de los salmos y de la vida de los Santos (D.C.E.L.C.,s.v.).

De esta manera Allaire (2000) desglosa tres sentidos posibles del término: a) Volumen imponente e irregularidad de la composición formal; la obra de Delicado es relativamente extensa aunque no más que otras como *La Celestina*; b) Memorándum: el mismo autor señala en el *Prólogo* que pretende escribir "también por traer a la memoria muchas cosas que en nuestro tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir" (2000: 170); c) Materias de contenido frívolo que podrían claramente relacionarse con el marcado carácter erótico de la obra. En este sentido, cabe señalar que Allaire nota que unos años más tarde, en 1534, Rabelais introducirá la forma

afrancesada *mamotret* haciéndola derivar de tal manera que remita a la lujuria simbolizada por el burro y el simio. En el siguiente apartado veremos la importancia de esta derivación.

Resulta esclarecedora en este punto la segunda acepción, que sugiere la idea de obra inacabada, casi un cuaderno de notas. De esta manera lo entiende José Sánchez (1943) en su artículo "Nombres que reemplazan a capítulo en libros antiguos", donde afirma:

Según el *Diccionario de Autoridades*, la palabra mamotreto es el libro o quaderno que sirve para apuntar y anotar las cosas que se necesitan tener presentes para ordenarlas después. También puede ser un libro o legajo muy abultado cuando es irregular o deforme. Se recordará que *La Lozana andaluza* está en forma dialogada y que intervienen ciento veinticinco personajes, lo que produce alguna confusión: el ambiente es semiitaliano, semiespañol, y contiene elementos folklóricos, históricos, supersticiones, noticias de cocina, hay cuentos interpolados, se habla español, italiano y catalán, es decir, de estructura irregular, el libro es un verdadero *mamotreto*. (1943: 157).

Esta acepción de mamotreto como cuaderno de notas, escritura precaria en proceso de realización cobra importancia en consonancia con qué tipo de obra espera el autor lograr y mediante qué técnica. Explica Delicado en el Argumento:

Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuesen. Y vese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque cuando hacen un retrato procuran sacallo del natural e a esto se esfuerzan, y no solamente se contentan de mirarlo y cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes y circunstancias, y cada uno dice su parecer, mas ninguno toma el pincel y emienda, salvo el pintor que oye y ve (...) (2000: 172).

Este afán de Delicado de capturar mediante palabras todo lo que ve y oye se traduce para Augusta Espanotoso Foley (1980: 258) en lo que denomina "técnica audiovisual" que tiene el recurso privilegiado del diálogo motivado por la estructura pregunta-respuesta.

En el mamotreto I es la voz del narrador quien comienza a relatar la historia de Lozana desde su niñez hasta su arribo a Roma, pero rápidamente cede la palabra a los personajes (125 en total los que hablan), quienes dialogan y se mueven por la ciudad. El narrador parece reponer sólo algunos detalles del pasado de Lozana, como si le hubiesen sido contados y luego parece seguirla a todas partes y tomar nota de lo que Lozana y los personajes con los que se cruza hablan y hacen.

El increíble dinamismo de estos intercambios dan a la historia lo que Antonio Vilanova (1956) llama "un ritmo ágil y continuado". De esta manera, cuando varios personajes se encuentran tenemos un plano general de la situación, diferentes planos según la perspectiva de cada personaje y al mismo tiempo no perdemos de vista a Lozana, que siempre está en el foco.

Otra característica interesante es que la historia no presenta cortes abruptos. Abarca desde la niñez hasta el retiro de Lozana en Lípari y a medida que avanza el relato el personaje adquiere

progresivamente más profundidad. Delicado comienza describiendo el aspecto (“hermosa”) y avanza hacia el carácter de su modelo (“habladera”, “Tenía gran ver e ingenio”), que son coherentes con el comportamiento de Lozana en el desarrollo de la historia y, hacia el final, es un personaje integral del cual conocemos su aspecto, su interioridad y su historia. Los hechos están estructurados de tal manera que los lapsus de tiempo no se perciben como cortes abruptos. Se dan principalmente en el cambio de un mamotreto a otro, por ejemplo entre el mamotreto IV (después de separarse de Diómedes) y el mamotreto V (Lozana llega a Roma). Aunque no se sabe con precisión qué cantidad de tiempo transcurre entre un acontecimiento y otro, la voz del narrador continúa retratando a Lozana, generando una sensación de continuidad. Estamos ante lo que Augusta Espantoso Foley llama “cortes y empalmes” (1980: 258), o ante lo que en términos cinematográficos serían procedimientos como el *flashback* o el montaje.

El espíritu de cronista de Delicado es tal que lo lleva a inmiscuirse en el relato como personaje en el mamotreto XIV, donde luego de una extensa escena de amor, Rampín y Lozana duermen y comenta el *Auctor*: “Quisiera saber escribir un par de ronquidos, a los cuales despertó él y, queriéndola besar, despertó ella, y dijo: – ¡Ay, señor!, ¿es de día?” (2000: 235). No es percibido por los amantes y no es difícil imaginarlo oculto en algún lugar de la alcoba tomando sus notas, a las que él mismo hace referencia en el mamotreto XVII, cuando aparece una vez más como personaje y en ocasión de encontrarse con Rampín dice: “(...) estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor de pie dejé este cuaderno sobre la tabla, y entró Rampín y dijo: ¿Qué testamento es éste?” (2000: 251). Y más adelante, cuando es invitado por Rampín a una reunión: “(...) y no quiero ir porque dicen después que no hago sino mirar y notar lo que pasa para escribir después, y que saco dechados (...)” (2000: 252).

Este último mamotreto constituye un extraño caso de prolepsis o *flashforward* en la historia, ya que relata un encuentro entre el *Auctor* y Rampín pero mucho después de las bodas de éste y Lozana. De modo que, narrativamente, nos encontramos al comienzo de la novela pero temporalmente, en el final. El mamotreto entero funciona como una extrapolación que puede parecer gratuita o antojadiza pero que nos permite ver casi a un mismo tiempo, en una continuidad, a Lozana joven, recién llegada a Roma y a Lozana un poco mayor, ganando sólo la “meitad” (2000: 252) de lo que solía ganar ejerciendo la prostitución de manera oculta.

En el mamotreto XVIII se retoma la historia en el punto donde se la ha dejado en el mamotreto XVI. El *Auctor* como personaje reaparece en el mamotreto XXIV, al comienzo de la II Parte. Allí se cuenta cómo conoce el *Auctor* a Lozana y se continúa con la dinámica de retratar la ciudad de Roma al mismo tiempo que a Lozana. De la ciudad se dice: “¿Pensáis vos que se dice en balde, por Roma, Babilón, sino por la mucha confusión que causa la libertad? ¿No miráis que se dice Roma meretrice, siendo capa de pecadores?” (2000: 299). Una vez más el *Auctor* personaje se transforma en entrevistador, haciendo preguntas a los personajes, consignando lo que éstos hacen y dicen y describiendo detalladamente apariencias y ambientes. En este mamotreto, se permite incluso una advertencia a Lozana, que hacia el final cobrará sentido pronosticador del Saco de Roma: “Pues año de veinte e siete, deja a Roma y vete (...) Porque será confusión y castigo de lo pasado (...)”

Pensá que llorarán los barbudos, y mendicarán los ricos, y padecerán los susurrones, y quemarán los públicos y aprobados o canonizados ladrones.” (2000: 299).

Si bien las técnicas de las que se vale Delicado para construir el retrato de Lozana son literarias, sin dudas el efecto que logran es audiovisual. La minuciosidad con la que el autor aborda las descripciones, el registro casi etnográfico de las variantes lingüísticas y discursivas que confluyen en las calles de Roma y el dinamismo con el que las diferentes perspectivas se organizan en el relato generan una percepción muy vívida de la historia, homologable a la experiencia moderna del cinematógrafo.

Consideraciones en torno al retrato

En este apartado tomaremos en consideración los dos grabados donde se representa a la protagonista: el del *frontis*, que abre la obra, y el que se inserta al comienzo de la tercera parte junto con los pre y pos-textos constituidos por el *Prologo*, el *Argumento*, el *Explicit* y la *Epístola del autor* y trataremos de develar en qué medida las relaciones entre los elementos visuales y verbales modelizan la interpretación y, fundamentalmente, la concepción de la obra que despliega el autor.



En primer lugar debemos indagar acerca de la multiplicidad de sentidos en torno al término retrato. Como señala Michael Foucault (1984), el lenguaje es concebido en el siglo XVI como un elemento natural, no arbitrario, cuyo significado se establece según relaciones de similitud. Tal cercanía entre palabras y cosas en un espacio común y el desarrollo de la industria de la imprenta llevan paulatinamente al privilegio absoluto de la escritura sobre la oralidad y determinan la presencia de dos formas indisociables del saber. Por un lado “la no distinción entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado, en consecuencia, de la constitución de una capa única y lisa en la que la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito” (1984: 46). Por otra parte, “se trata también, a la inversa, de la disociación inmediata de todo lenguaje que desdobra, sin tener jamás un término asignable, la repetición del comentario” (Foucault, 1984: 47). En este contexto histórico cultural no resulta extraño que los sentidos en torno al término *retrato* se multipliquen, tanto más si recordamos la posición cultural fronteriza del autor entre España e Italia y el particular momento de inestabilidad lingüística en el que produce su obra.

Delicado explota las virtualidades expresivas de esta palabra para establecer, desde el título, correlaciones semánticas entre varios temas fundamentales a la estructura de la novela. Claude Allaire (2000: 54) distingue cuatro núcleos semánticos que la palabra retrato pone en juego: imagen, reprobación, retiro o retraimiento y sentencia o proverbio, cada uno de los cuales se actualizará en el contexto inmediato. Por otra parte, Tatiana Bubnova (1987: 153-188) analiza la ambigüedad del término retrato en su triple referencia al ámbito de la tradición literaria, como parodia del género de la semblanza historiográfica, el ámbito de la pintura y su capacidad para registrar la realidad y, finalmente, al retrato verbal como escenificación o representación del lenguaje de la plaza pública. Si nos concentramos en las implicancias del término en tanto establece una doble referencia al ámbito de las artes visuales y al de la tradición literaria podremos develar en qué medida y forma los elementos visuales inciden en la configuración de su recepción.

En todos los casos los grabados establecerán con el texto relaciones de interpretación, literal en algunos casos y simbólica en otros y, tal como señala Surtz (1992: 171), la funcionalidad de su inclusión estará determinada, por el contenido de los mismos y por el lugar del texto donde se insertan desempeñando la función de puntuación icónica que articula las divisiones formales del texto. Cabe destacar que los grabados donde se halla representada la protagonista marcan la apertura de la obra y de la segunda y tercera parte, reiterándose en el comienzo de la Parte II la imagen de la portada sin los elementos lingüísticos. Estas dos imágenes parecen haber sido encargadas especialmente para *Retrato de la Lozana andaluza*, mientras las demás, siguiendo las pautas de edición de textos en el Siglo XVI, es probable que fueran escogidas de entre los elementos disponibles en el taller del impresor.

La primera indicación de lectura y concepto de obra está dada en el *frontis*, donde se lee el título de la misma: *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*. Estos elementos lingüísticos establecen un diálogo con la tradición literaria, en tanto inversión paródica del género discursivo de la semblanza historiográfica. El efecto cómico surge de la mezcla de un contenido vulgar como la vida de Lozana y su ambiente a una forma destinada

tradicionalmente a propósitos y personajes más elevados. Sin embargo, aunque coincidimos con Bubnova en que “el objeto de la parodia no es una obra determinada sino ciertos procedimientos discursivos empleados exclusivamente en contextos serios y consagrados por las instituciones oficiales” (1987: 164), es posible que el autor estuviese pensando en una obra en particular como el *Retracto*, compuesto por Bartolomé de Torres Naharro en ocasión de la muerte del duque de Nájera desde los presupuestos de la biografía del siglo XV y los ideales medievales acerca de la honra y el linaje. De esta manera, queda abierto también el diálogo con la figura de artista encarnada por Torres Naharro en tanto escritor de la corte de Giulio de Medici (futuro papa Clemente VII) según algunos críticos, o de la de Bernardino Carvajal según otros (Prenz, 2008: 18). La referencia a Torres Naharro, contemporáneo de Delicado, se hace patente en la mención de *La comedia Tinellaria*, obra que presenta relaciones temáticas con el *Retrato de la Lozana andaluza* por su denuncia de la corrupción de las costumbres en la ciudad de Roma mediante la escenificación de la preparación de un banquete en la cocina del cardenal de San Jano. *La comedia Tinellaria*, junto con las *Coplas de Fajardo* y *La Celestina*, es una de las lecturas preferidas de Lozana.

Por otra parte, la promesa contenida en la portada constituye un hábil movimiento de inclusión en el campo editorial del momento apelando al conocimiento del lector de la época acerca del éxito comercial de *La Celestina* de Fernando de Rojas y funciona, al mismo tiempo, como una suerte de aviso publicitario que remite por su tono y estilo al “grito” o “pregón” del ámbito de la plaza pública. Se trata de la misma técnica que juglares y actores ambulantes empleaban antes de la representación para atraer al público. Estos pregones, propios de la cultura oral, poseían un vocabulario, melodía y entonación particular (Bajtín, 1994: 151) y delinean en su convivencia con elementos de la tradición literaria que es esencialmente escrita, diferentes niveles de lectura para un público conformado, según palabras del autor, por “letores” y “audientes” (Delicado, 2000: 492) y para el cual “lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable se entrelazan indefinidamente” (Foucault, 1984: 50).

En cuanto al plano visual, en la portada vemos representada una góndola conducida por Rampín, amante de Lozana, que lleva a la protagonista y a siete cortesanas de Roma a Venecia. En el centro de la imagen, sobre el manto que cubre el camarote de la nave, se halla representada la muerte coronada y se leen los nombres de dos cortesanas que aparecen en el transcurso de la historia: Divitia (mamotreto LIII) y Celidonia (mamotreto LII), cuyos nombres también encierran un contenido simbólico. Esta figura de la muerte está cortada a la altura de las caderas, es reversible como ciertas figuras de naipes pero la parte inferior, que parece un reflejo de la superior, es la que representa en realidad la muerte coronada. Esta efigie, que según Covarrubias es símbolo de lo enigmático, la ignorancia y la prostitución, sostiene una bandera que lleva inscrita la letra M, que podría hacer referencia a Misterio, Muerte o Martos (peña de la que es originario Francisco Delicado). El grabado representa una *Nave de los locos*, motivo literario y pictórico relacionado con la sanción o castigo de los placeres sensuales y el *memento mori*. Estructuralmente, el grabado está ligado al árbol de la vanidad o árbol de la locura como tema del último mamotreto. Rampín (cuyo nombre significa “garfio”), amante de Lozana, sostiene un remo introducido en un escálammo en forma de gancho, lo que tiene un obvio trasfondo sexual. Lozana está quitando las cejas a una mujer que sujeta un espejo, otro objeto asociado al tema de la vanidad. En el casco de la nave se lee “*juvila*”,

pero el remo que sostiene Rampín oculta el final de la palabra, por lo cual queda introducida la ambigüedad acerca del significado al que remite. Podría tratarse de la *Jubilatio* latina (algazara, gritería) característica de los locos (o de la gente que se encuentra en situación de diversión o festejo). O también podría tratarse de la jubilación o retiro de la vida laboral, lo cual remitiría al retiro final de los protagonistas y a la “taberna meritoria” del mamotreto LXV.



En la proa y en la popa pueden observarse figuras que han sido asociadas al simio y a su connotación simbólica negativa (su comportamiento pecaminoso) (Morales Muñoz, 1996: 245) que miran hacia adentro de la nave y sostienen banderines donde puede leerse el recorrido de la nave: de Roma a Venecia. El nombre del barco parece ser *caballo veneciano*, por lo cual podemos pensar que el autor asocia el retiro de Lozana a Lípari con su propia huida a Venecia. Pero también, como muy bien observa Claude Allaire (2000: 166), esta asociación “explica por qué, en el sueño de la heroína, Mercurio, dios de los asuntos venales y de los ladrones, es un ‘caballo embarcación’, asimilación de las famosas góndolas a una montura”.

La imagen representa alegóricamente el recorrido de la obra y su autor desde Roma hasta Venecia (Surtz, 1992: 172) y actualiza visualmente el tópico literario y pictórico que en la cultura clásica y medieval constituye la metáfora de la composición literaria como viaje y de la obra literaria como nave (Curtius, 1963: 128-130). De esta manera, la ilustración establece una equivalencia entre representación verbal y visual, retrato lingüístico e icónico, que el autor refuerza desde el *Prólogo* y el *Argumento* tejiendo una serie de analogías entre el trabajo y recursos artísticos del pintor y del escritor. Reza el *Prólogo* en la dedicatoria: “Y pues todo retrato tiene necesidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad” (Delicado, 2000: 170). Continúa esta idea en el *Argumento*:

[...] quise retraer muchas cosas retrayendo una, y retraje lo que vi que se debía retraer, y por esta comparación que se sigue verán que tengo razón. Todos los artífices que en este mundo

trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuesen. Y vese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque cuando hacen un retrato procuran sacallo del natural.

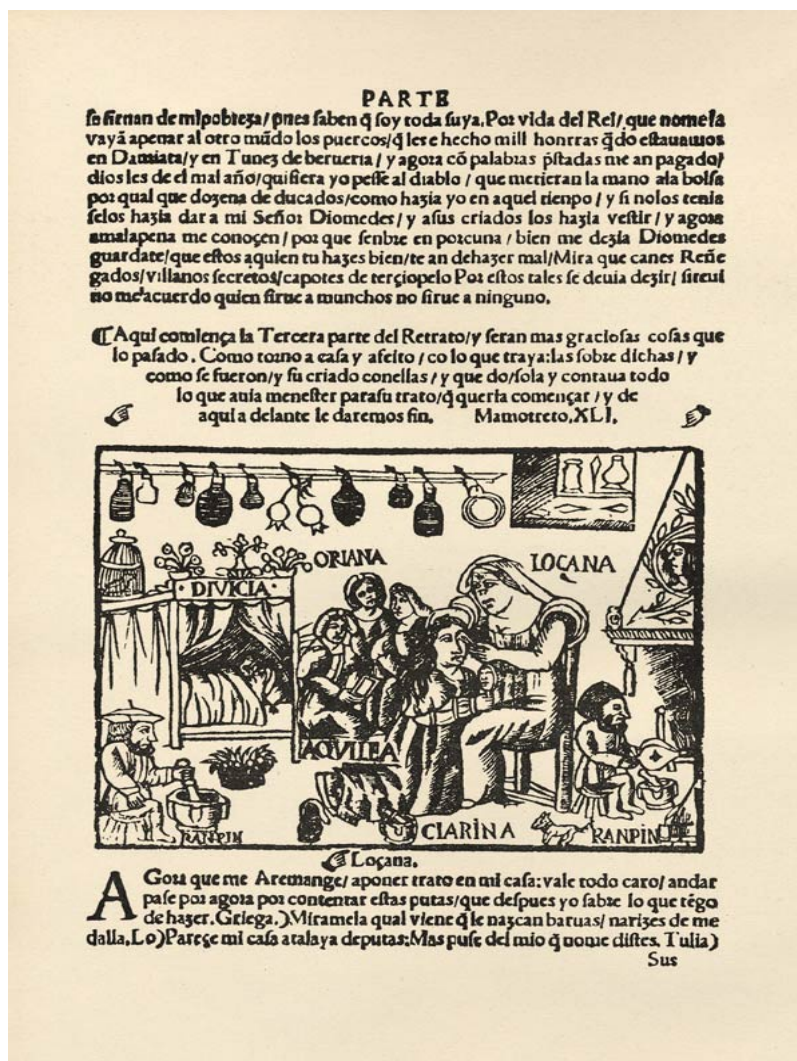
En consonancia con las concepciones artísticas de la época, las palabras de Delicado recuerdan las de Leonardo da Vinci, quien considera que “es poesía muda la pintura y pintura ciega la poesía” (2006: 25). El propósito de Delicado consiste en realizar un retrato que sea la transposición verbal tanto de lo oído como de lo visto, emulando el trabajo del pintor (Delicado, 2000: 169) y coincide con la revaloración de los sentidos como medio de acceso al conocimiento y la creencia en el carácter científico de la pintura por basarse en la geometría y la matemática (Hauser, 1957: 374). Por otra parte, la insistencia en establecer relaciones con el ámbito de la pintura nos remite al retrato como género pictórico, el cual durante el Renacimiento sólo paulatinamente irá ganando autonomía de los criterios de representación propuestos por el humanismo cristiano.

La mayoría de los retratos de este período están regidos por las reglas del decoro y una concepción de belleza física como signo exterior y visible de una bondad interior e invisible que es concebida como un atributo necesario del carácter moral y la posición social. Lozana no sólo no responde a este concepto de belleza sino que lo excede en lo que concierne a su aspecto físico y su probidad moral.

El retrato se había convertido para las clases cortesanas en una forma de conjurar la muerte e inmortalizarse en la posteridad con una imagen que se pretendía que reflejase las virtudes y logros alcanzados en vida. En este sentido, debemos prestar atención a la manera en que está representada Lozana y en qué contexto visual-simbólico aparece.

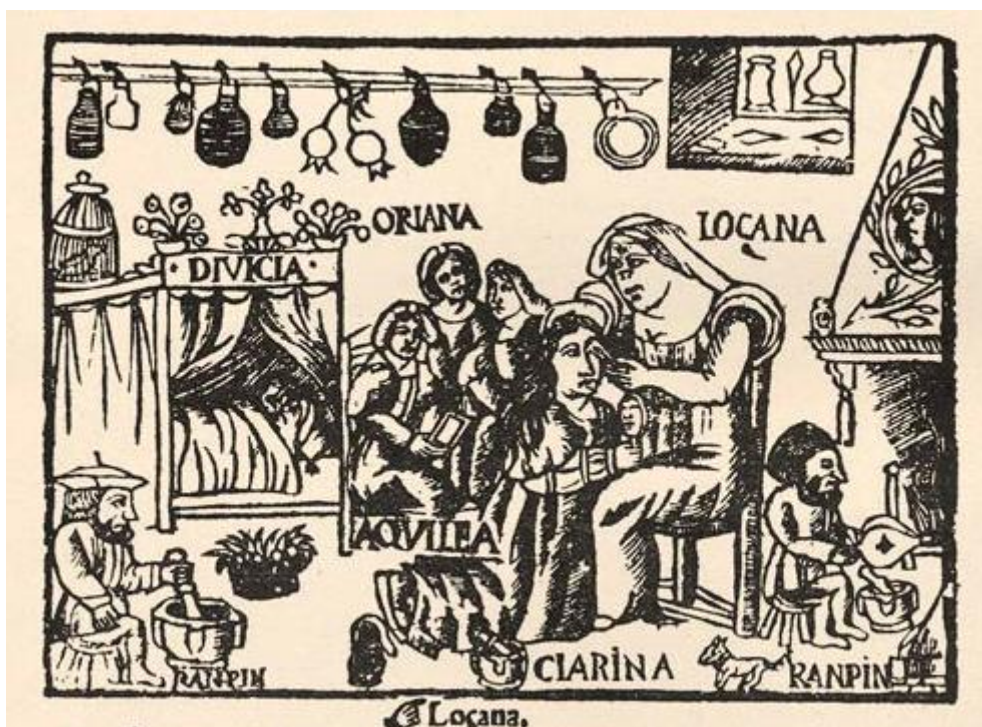
Este segundo grabado, que abre la tercera parte de la obra, está dominado por la gula, ya que en la sección superior pueden verse diferentes clases de embutidos. Rampín, en este caso, se halla representado doblemente a izquierda y derecha con el mortero y un fuelle para avivar el fuego, en clara alusión a sus atributos masculinos y a la actividad sexual. En ambos casos se lee “Ranpin” debajo de la imagen y tiene cerca otra imagen pequeña. El de la derecha, junto a su nombre, muestra un burro, animal que puede remitir simbólicamente a la potencia sexual del compañero de Lozana o también a la llamada Fiesta de los locos o *Asinaria Festa* (fiesta del asno), festividad llevada a cabo por los goliardos, que se extendió durante la Edad Media a toda Europa. Esta suerte de celebración carnavalesca puede asociarse con antiguas tradiciones esotéricas y se llevaba a cabo entre el día de la Circuncisión (1° de enero) y el de la Epifanía (6 de enero) o de la octava Epifanía, y tenía a la figura del asno como uno de sus elementos simbólicos centrales (Guglielmi, 1998: 156).

El Rampín representado a la izquierda está acompañado por dos elementos que conllevan sentidos esotéricos. Por un lado, una mandrágora, planta asociada a la brujería a la que se le atribuían propiedades afrodisíacas y anestésicas.



Por otra parte, más abajo de la imagen de la mandrágora y más pequeña también, se ve lo que podría ser un hombrecito pequeño, como un duende. De ser así, estaría en relación con las creencias en torno a la planta de mandrágora, de la cual se decía que de sus características raíces con formas humanas emergía un duendecillo que protegía y ayudaba a su dueño. Esta presencia del mundo esotérico podría estar relacionada con la figura de Lozana como bruja y con la imagen que está en el margen superior izquierdo, en la que, como anticipación de lo que sucederá en lo que sigue del texto, se ve a Divicia y Sagüeso compartiendo el lecho. En el fondo de esta habitación, donde se realizan tanto trabajos de embellecimiento como de prostitución, llama la atención la presencia, entre un grupo de mujeres que esperan su turno leyendo, probablemente en voz alta, de Oriana y Aquilea, personajes que no aparecen nunca en el texto del *Retrato de la Lozana andaluza*. Si recordamos, como propone Allaire, que Oriana era la novia de *Amadís de Gaula* y que Aquilea tal vez haga referencia a Aquiles disfrazado de mujer en la *Ilíada* (2000: 371) comprobamos que, al igual que en el grabado de la portada, la convivencia y diálogo entre elementos de la cultura escrita y de la cultura oral se corresponden con un momento en el proceso de “escrituralización” (Oesterreicher, 2001: 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) que, al igual que las convenciones literarias, se encuentra en pleno movimiento de redefinición (Ife, 1992: 24). Teniendo en cuenta que el desarrollo de la imprenta no se dio de manera paralela al de la alfabetización (Chartier, 1992: 18), el tránsito de la lectura colectiva y oral hacia la lectura privada e individual se traduce en el *Retrato de la Lozana andaluza* como diálogo entre dos tipos de discursos: el verbal y el icónico.



En este segundo grabado donde es representada Lozana domina el centro de la escena y ella tiene mayor tamaño que el resto de los personajes, quizás por una cuestión de perspectiva visual o como manera gráfica de remarcar su importancia en la historia. Al igual que en la representación del primer grabado, se encuentra sentada con una pinza en la mano, en actitud de depilar las cejas a una mujer arrodillada a sus pies que sostiene en su mano un espejo. Llama la atención que las dos imágenes que representan a Lozana son muy similares y se encuentran colocadas en posición de espejo. No nos parece azarosa esta insistencia visual del autor en la simbología del espejo como tampoco la insistencia en representar a Lozana en pleno trabajo, es decir, retratarla en medio de una acción en desarrollo. En la representación visual de la protagonista se encuentra codificada la noción de obra que postula Delicado como proceso y no como unidad cerrada de sentido.

Finalmente, las instrucciones de lectura que Delicado da desde los pre y pos-textos instalan un juego de proposiciones contrarias que, al resolverse en la suma de cada uno de sus términos, nos dan la medida y forma en que Delicado concibe su obra. De esta manera, mientras en el *Argumento* se muestra reticente a que se la modifique en manera alguna: "Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra, ni razón, ni lenguaje (Delicado, 2000: 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, 2000: 172), 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, 2000: 491).

Por otra parte, el contexto visual-simbólico en el que aparece retratada Lozana está construido con elementos iconográficos de larga data en la tradición medieval. Delicado recorta esas imágenes-símbolos que primigeniamente cumplían una función didáctico-moral ejemplificadora y las reorganiza, es decir, realiza un remontaje de esos elementos visuales que, en el nuevo contexto de aparición, adquieren nuevos significados. Ejemplo de este procedimiento podría ser el de aquellos animales cuya significación primigenia estaba ligada al contraejemplo moral, como el burro o el simio, que en el contexto de estos grabados, y en una inversión casi carnavalesca, funcionan como abanderados y compañeros de los protagonistas. Aún conservando su carga simbólica original ligada a la lujuria, ven subvertido su valor moral de negativo a positivo y establecen en el nuevo contexto relaciones con otras textualidades.

La particularidad del *Retrato de la Lozana andaluza* reside entonces, por un lado, en construirse mediante el montaje de los elementos que tanto el retrato literario como el pictórico dejaban fuera de su representación y, por el otro, en no ser obra, entendiendo el término como producto terminado que da una visión única y monológica de la realidad. Delicado, en cambio, propone un concepto de retrato como glosa verbal y pictórica de Lozana y su entorno, no finalizado sino como boceto en pleno proceso de realización.

Frente a la cerrazón ideológica que había empezado a regir el Imperio español y la construcción paralela de un monolingüismo (Derrida, 1984) estatal de unicidad étnica, religiosa y lingüística, *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, lingüísticas y de representación pictórica) una obra híbrida cuyo principio constructivo es la paradoja y su materia prima la diversidad de discursos y registros puestos en diálogo (Bubnova, 1987).

En este sentido, Delicado representaría un ejemplo de aquello que Benjamin veía en Brecht, una “escritura de exilio capaz de mantener sus exigencias formales mientras interviene directamente en el terreno de los análisis y las tomas de posición políticas” (Didí-Huberman, 2008:15-16) y el valor político de esta escritura residiría, según Didí-Huberman, en “(...) tomar posición sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (2008: 128).

En este sentido, exponer los mecanismos de la lógica del monolingüismo significa en Delicado deconstruir los elementos que provee la tradición literaria y pictórica y reorganizarlos, articular elementos antiguos con las más recientes técnicas del lenguaje visual y literario, remontarlos desde una posición tomada, construir grabados como “dispositivos dialécticos” desde donde dialogar con el arte y la cultura de su tiempo.

Didí-Huberman (2008:180), que concebía el montaje como una forma de conocimiento que “vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia” y nos “permite acceder a las singularidades del tiempo”, concedía como propiedad inherente de las imágenes dialécticas ser a un mismo tiempo críticas. Es decir, ser imágenes que “(...) nos ‘miran’ desde un lugar susceptible de llevar nuestro ‘ver’

a un retorno a las condiciones fundadoras de su propia fenomenología” (2011: 111). De esta manera, ese “ver” que se refiere al sentido sensorial de la vista, también alcanza al sentido semiótico, y las reflexiones metaliterarias del autor acerca de cómo debe construirse e interpretarse su obra cobran nuevo sentido, desde donde considerar la ambigüedad, la heterogeneidad, la hibridez, la difuminación de los límites semánticos entre palabras y entre palabras e imágenes, la contaminación de expresiones y motivos como el aspecto visible de una poética de la dialéctica.

Una imagen crítica, afirma Didí-Huberman, es:

(...) una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen-capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para “transcribirla” sino ciertamente para construirla (2011: 113).

Sin embargo, la imagen devuelta al lector-espectador, que cobra valor metafórico en el espejo que Lozana sostiene en su mano, es también la devolución de un problema: cómo representar lo real, cómo hacer que la representación comunique lo humano.

La teoría de Didí-Huberman nos provee de un marco teórico que nos permite ubicar el análisis de nuestra obra en el contexto de debates vitales como la relación entre arte y política, la capacidad de significación de una imagen y su relación con la palabra, así como su reubicación en un lugar diferente del que lo ha colocado la tradición literaria española.

Atrás han quedado los días en que Marcelino Menéndez Pelayo afirmaba que *Retrato de la Lozana andaluza* era un libro “inmundo y feo”, cuyo análisis no era “tarea para ningún crítico decente” (1946: 300) y continúan abriéndose nuevas perspectivas de análisis para nuestra obra. Sin embargo, ni Menéndez Pelayo podía negar la modernidad y novedad que representa la obra, constituida indisolublemente en la conjunción de palabras e imágenes, ya que la piensa en términos de un “cinematógrafo de figurillas obscenas, que pasan haciendo muecas y cabriolas” (1946: 300).

Notas

[1](#) Recordemos que Francisco Delicado era discípulo de Nebrija.

Bibliografía

Allaigre, Claude, 2000. “La Lozana a la luz de su Explicit”, en Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid: Cátedra.

Bajtín, Mijail, 1994. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires: Alianza.

Bubnova, Tatiana, 1987. *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Butler, Judith, 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós. (1ra edición: *Precarius Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London & New York, 2004).
- Chartier, Roger, 1992. *Historia de la Vida Privada. Tomo V: El Proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, Madrid: Taurus.
- Curtius, Ernst Robert, 1963. *European literatura and the latin Middle Ages*, New York: Harper and Row.
- Da Vinci, Leonardo, 2006. *Tratado de la pintura*, Buenos Aires: Distal.
- Delicado, Francisco, 2000. *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques, 2004. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires: Manantiales.
- Derrida, Jacques, 2004 [2003]. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges, 2011. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges. 2008 [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges, 2008. "La emoción no dice 'yo', *Diez fragmentos sobre la libertad estética*", en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 39-57.
- Didi-Huberman, Georges, 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, I, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Espantoso Foley, Augusta, 1980. "Técnica audio-visual del diálogo y *Retrato de la Lozana andaluza*", en *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*, Toronto: University of Toronto, 258-260.
- Foucault, Michael, 1984. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Guglielmi, Nilda, 1998. *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires: Biblos.
- Hauser, Arnold, 1957. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama.
- Ife, B. W., 1992. *Lectura y Ficción en el Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1946. *Orígenes de la novela*. Tomo III, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Morales Muñiz, María del Carmen, 1996. "El simbolismo animal en la cultura medieval", *Revista Espacio, tiempo y forma*, Serie III Historia Medieval, N° 9, Madrid: Editorial UNED, 229-255.
- Oesterreicher, Wolf, 2001. "La 'recontextualización' de los géneros medievales como tarea hermenéutica", en D. Jacob y J. Kabated (eds.). *Lengua Medieval y Tradiciones Discursivas en la Península Ibérica*. Descripción Gramatical, Pragmática, Histórica, Metodología, Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 199-231.
- Prenz, Ana Cecilia, 2008. *Contigüidades culturales en las "composiciones romanas" de Bartolomé de Torres Naharro*. La Plata: Edulp.

Sánchez, José, 1943. "Nombres que reemplazan a capítulo en libros antiguos", *Hispanic Review*, XI, 143-161.

Rama, Miguel Angel, 1985. *Transculturación Narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.

Surtz, Ronald E., 1992. "Texto e Imagen en el *Retrato de la Lozana andaluza*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, N° I, Madrid, 169-185.

Vilanova, Antonio, 1956. "Introducción", en *La Lozana andaluza*, Madrid: Antonio Vilanova Editor, Selecciones Bibliófilas, 1-25.