

«EL «AUTORRETRATO» DE LOZANA EN LA LOZANA ANDALUZA

FLORENCIO SEVILLA ARROYO
Universidad Autónoma de Madrid
florencio.sevilla@uam.es

RESUMEN

El *Retrato de la Lozana andaluza*, tradicionalmente postergado por sus contenidos sexuales o, como mucho, reducido a su exuberancia sensual, va ganando atención y consideración crítica al compás que se superan los prejuicios de antaño y se atiende, en primera instancia, a su extraordinario diseño compositivo. Más allá o más acá de su procacidad carnal, el *Retrato* entraña un experimento seudonovelesco, de incomparable originalidad para su tiempo, donde se conjugan la tercera persona omnisciente, la mimesis dialógica y la primera persona autobiográfica para alumbrar un nuevo género cuajado de artificios narrativos: la «historia en retrato»... Desde ese enfoque y en ese contexto, cobra especial importancia la utilización nunca antes vista de la primera persona autobiográfica para trazar un *autorretrato* oscilante de la desvergonzada andaluza que escapa al control de la «historia» y al acoso del «retrato» dialógico.

PALABRAS CLAVE: Delicado, *Lozana andaluza*, experimentación narrativa, autorretrato.

ABSTRACT

Retrato de la Lozana andaluza, traditionally relegated because of its sexual content or, at its best, reduced to its sensual exuberance, is starting to gain attention and critical respect, meanwhile past prejudices are overcome, and foremost attention is paid to

its extraordinary compositional design. Beyond its carnal sleaze, *Retrato* involves a pseudo-novelistic experiment of unmatched freshness for its time, where the third person omniscient, the dialogic mimesis, and the autobiographical first person are combined in order to give birth to a new genre, full of narrative artifice: the «story in portrait»... From this perspective and under this context, the use of the autobiographical first person, never seen before, becomes of uttermost importance in order to draw an oscillating *self-portrait* of the shameless Andalusian who runaways from the control of the «history», and the harassment of the «portrait» dialogic.

KEY WORDS: Delicado, Lozana andaluza, narrative experimentation, self-portrait.

Sobre el *Retrato de la Lozana andaluza* —rara avis literaria donde las haya— pesó siempre, como losa descomunal, el furibundo ataque que don Marcelino Menéndez Pelayo, escandalizado por su procacidad sexual, le dedicara en sus *Orígenes de la novela*.¹ Y no precisamente porque sus chocantes anatemas moralizadores condenasen la obra —como él pretendía— a la «sepultura del olvido» o a la «necrópolis científica», sino más bien porque las escasas páginas que le dedicó trazaron indeleblemente los derroteros de la crítica posterior, por más que ésta se suela pronunciar contra los dicitos del gran historiador de nuestra literatura. Si bien es verdad que don Marcelino abundó en descalificaciones aberrantes contra el libro («libro inmundo y feo», «su valor estético es nulo», «su lectura no puede recomendarse a nadie»...), no es menos cierto que su agudeza crítica le permitió percatarse —mal que le pesase, pues no consideraba su análisis «tarea para ningún crítico decente»— de las singularidades literarias que ofrecía: «un caso fulminante de naturalismo fotográfico», «sin plan de composición ni enlace orgánico», «llegan a ciento veinticinco los personajes», «esta fábula, si tal nombre merece», «no es comedia, ni novela tampoco, sino un retablo o más bien un cinematógrafo», «no está escrita, sino hablada», «la jerga mestiza y tabernaria»... Más precisa y literalmente:

Previas estas noticias, muy incompletas sin duda, pero que nos permiten columbrar la extraña psicología de Francisco Delicado, digamos algo de la *Lozana Andaluza*, sin entrar, por supuesto, en su análisis, que no es tarea para ningún crítico decente. La *Lozana*, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundo y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de naturalismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico. Con saber que llegan a ciento veinticinco los personajes de esta fábula, si tal nombre merece, puede formarse idea del barullo y confusión que en ella reina. No es comedia, ni novela tampoco, sino un retablo o más bien un cinematógrafo de figurillas obscenas, que pasan haciendo muecas y cabriolas, en diálogos incoherentes. En rigor puede decirse que la *Lozana* no está escrita, sino hablada, y esto es lo que da tan singular color a su estilo y constituye su verdadera originalidad.²

¹ Más en concreto, en: «Primeras imitaciones de la «Celestina»», *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, vol. 16, pp. 45-65 [ed. digital de E. Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: cervantesvirtual.com].

² *Ibid.*, p. 54.

Y la crítica posterior, aun desmarcándose de las descalificaciones del gran polígrafo santanderino,³ se alineó siempre —decimos— a la zaga de tan cabal —improperios al margen— sinopsis analítica: por un lado, ahondando en la morbidez pudibunda del *Retrato* hasta profundidades conceptistas poco menos que insondables, como si todo se redujese a un continuo retruécano procaz de naturaleza prostibularia o a una permanente anfibología, en clave sexual, de todo punto inagotable;⁴ por otro, desmenuzando hasta la disección el resto de las supuestas anomalías compositivas o genéricas de tan exótica ocurrencia creativa.⁵ Esto es, las dos directrices esenciales del acercamiento crítico que comentamos, la obscenidad impúdica y el exotismo genérico, presiden la práctica totalidad de la bibliografía subsiguiente. Claro que, superada la moralina recalitrante de antaño y acaso descontenta con tan caprichosa condena, la crítica más reciente se ha acercado al singular libro de Delicado propensa a reivindicar sus logros literarios y aun a encumbrarlos hasta las más altas cimas artísticas. Así, las lacras se convierten en aciertos y *La Lozana andaluza* cuenta, desde hace ya bastantes años, como un verdadero portento creativo, como una novela pionera donde las haya, y como una auténtica obra maestra de capital relieve en nuestra historia literaria.⁶

³ Como ya hiciera, tempranamente, Juan Goytisolo en un trabajo no carente de acritud contra nuestros —dice él— «programadores culturales», donde reivindicaba la categoría de «obra maestra» para *La Lozana*, considerándola «víctima de la mentalidad represiva del común de nuestras autoridades» («Notas sobre *La Lozana andaluza*», en *Ensayos escogidos*, México, FCE, 2000, pp. 27).

⁴ Una muestra reciente de exégesis provocada por semejante fijación sexual evidenciará—a nuestro parecer— los abusos semánticos en que podríamos incurrir: «No nos lleve a engaño esta familiar remisión a la abuela, porque [...] todo el campo semántico del parentesco está connotado sexualmente, así que evocar el mamotreto «alimentado por la abuela», o sea dependiente del sexo femenino, «en semejante obra mejor conviene», aún más si pensamos en una obra (miembro masculino) *partida en capítulos* (con cortes en el glande debidos a las llagas sifilíticas), lo que vuelve el mamotreto sospechoso también de prácticas orales sustitutivas de las tradicionales» (Carla Perugini, ed., *La lozana andaluza*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. LIII-IV; y véase el nutrido catálogo de los «ámbitos semánticos» que la editora considera asimilados a lo sexual en *La Lozana Andaluza*: La lengua que pega al cuerpo», *La corónica*, 38-1 (2009), pp. 293-314 (y *cfr.*: Martin Schatzmann Willvonsender, «Consideraciones acerca del erotismo en la investigación y en la poesía del siglo XVI», *Dicenda*, 21 [2003], pp. 281-300). Más bien se trata de no añadir capas escatológicas a un texto ya de por sí forjado primordialmente de esa materia, como bien advirtiera Margherita Morreale a propósito de cierta expresión: «*Bisoño de Frojolón*: a propósito de una reciente edición de *La Lozana andaluza*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LV (1979), pp. 323-41.

⁵ De hecho, una ojeada, aun superficial, a la abundante bibliografía dedicada hasta ahora a la obra, evidencia la huella dejada por los prejuicios y puntualizaciones de don Marcelino (filiación celestinesca, naturalismo fotográfico o cinematográfico, tumulto de personajes, exuberancia verbal, exotismo genérico, etc.), por mucho que se hayan enriquecido sus planteamientos: Nicasio Salvador Miguel, «Huellas de *La Celestina* en *La Lozana Andaluza*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 431-59; Augusta Espantoso Foley, «Técnica audio-visual del diálogo y retrato de *La Lozana Andaluza*», Centro Virtual Cervantes [http://213.4.108.140/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_067.pdf]; Henk de Vries, «¿Quién es la Lozana?», *Celestinesca*, 18-1 (1994), pp. 51-74; Claude Allaigre, «Las "ciento e veinte e cinco personas que hablan" del *Retrato de la Lozana Andaluza*», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coord. P. Civil, Madrid, Castalia, 2004, pp. 15-31; etc.

⁶ Al menos, sus méritos estéticos se reclaman ya desde los manuales de historia literaria española más recientes: «Se trata, pues, de la primera obra de nuestra literatura en la que un hombre se proyecta en una personalidad femenina [...] no es sólo la "pintura" más veraz de la vida del hampa del siglo XVI escrita en español, es también un texto crítico de gran valía [...] la concepción del "retrato" de Francisco Delicado suponía toda

Desde esa óptica vindicativa —decimos—, cuanto parecía inmundicia desechable y desvarío inorgánico, se fue convirtiendo, progresivamente, en material artísticamente reciclable por la estética literaria moderna, muy capaz no sólo de encajar, sin mayor estridencia, las osadías transgresoras y agresivas —en lo ético y en lo estético— del *Retrato*, sino también de otorgarles un lugar de auténtico privilegio en nuestra literatura. Bastará con enfrentar la anterior cita de don Marcelino con la que sigue, extraída de una de las últimas ediciones de la obra, para evidenciar de un plumazo la enorme distancia valorativa que las separa:

La originalidad deslumbrante de *La Lozana andaluza* se manifiesta una vez más, y de manera irrefutable, en sus procedimientos narrativos, anticipadores de técnicas que serán propias del siglo XX, y que por lo que se refiere a España son atribuidas unánimemente al *Quijote* de Cervantes. Hay que reconocer, en cambio, a distancia de tantos siglos, que el verdadero padre de la metaficcionalidad fue Francisco Delicado.⁷

Siendo así, la *Lozana* habrá de aceptarse —en suma— como un caso de portentosa originalidad experimental, a caballo entre *La Celestina* y el *Lazarillo de Tormes*,⁸ que anticipa prodigiosamente las técnicas novelescas más avanzadas, incluidas las del autor del *Quijote*...⁹

una revolución literaria» (Lina Rodríguez Cacho, *Manual de historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Castalia, 2009, pp. 259-60).

⁷ Son palabras de Carla Perugini (*ed. cit.*, p. LXI) que abundan en una valoración harto recurrente y bien acogida desde hace bastante tiempo; por ejemplo: «*La Lozana andaluza* puede vindicar también un papel importante en el desenvolvimiento de las técnicas narrativas que culminarán en el descubrimiento cervantino de la novela moderna [...] debemos reconocer en Delicado a uno de los grandes antecesores del diálogo realista, que tan importante papel desempeña en la novela de los dos últimos siglos [...] *La Lozana* es, pues, un jalón importante en el camino que conducirá a la novela moderna» (Goytisolo, «Notas sobre *La Lozana*», *cit.*, pp. 41 y 43); «Finalmente, nuestro análisis tiende a demostrar que, a pesar de una larga tradición medieval de autoficcionalización del auctor (Dante, Boccaccio, Chaucer, Juan Ruiz, Diego de San Pedro y Fernando de Rojas), Francisco Delicado es el primer escritor renacentista consciente (75 años antes de Cervantes) de la pluralidad discursiva de la voz narrativa y de la especularidad del texto —auténtico laboratorio escritural— que se vuelca sobre sí mismo, alumbrando así las experiencias metatextuales que encontraremos en *El Quijote* y, más tarde, en las teorías literarias del siglo XX» (Louis Imperiale, «El auctor ante sus personajes en *La Lozana Andaluza*», en *Actas de la AIH* [XI, 1992], Irvine, University of California, 1994, vol. V, p. 59); sin olvidar el trabajo, pionero en esa línea, de Antonio Vilanova («Cervantes y *La Lozana Andaluza*», *Ínsula*, 77 [1952], p. 5) o el de José María Díez Borque («Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana Andaluza*», *Prohemio*, III [1972], pp. 455-66).

⁸ Precisamente en esa encrucijada, tan fecunda en direcciones como difusa en trazados, suele situársela habitualmente: «dentro del proceso evolutivo que va de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* a la novela picaresca, el *Retrato de la Lozana andaluza* puede considerarse en una situación intermedia, ya que tiene a la primera como una de sus fuentes más importantes y, al mismo tiempo, ofrece una cierta anticipación, caracteres y elementos de la segunda» (José A. Hernández Ortiz, *La génesis artística de «La Lozana andaluza»*. *El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974, p. 128); «Por lo demás, la buscada comparación con *La Celestina* revela la filiación de esta obra semi-dramática, semi-narrativa, y esto la convierte en un efectivo puente entre *La Celestina* y el *Lazarillo de Tormes*, ya que mira atrás hacia *La Celestina* en la forma, y adelante hacia el *Lazarillo de Tormes* en la denigrante materia en que basa su argumento» (Juan Bautista de Avalué Arce, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 103); por dar sólo alguna muestra.

⁹ Otra cosa, muy diferente, es que se pretenda vislumbrar por ese resquicio el influjo improbable de Delicado en Cervantes, y aun la infundada réplica del segundo al primero, como ha sugerido Tatiana Bubnova —bien que a nivel de simple hipótesis—: «¿Habrá Delicado escrito el *Retrato* dialogado durante su estancia en el Hospital de Santiago de las Carretas, lo mismo que el alférez cervantino, quien oye *El coloquio* "tomando sudores" en el Hospital de la Resurrección?» y «Cide Hamete Benengeli [...] que parece dar otra réplica a la

Pero es el caso, y aun el problema —a nuestro entender—, que los avances críticos logrados, en el caso de *La Lozana andaluza*, desde los *Orígenes de la novela* no son tan grandes como pudiera parecer, en tanto que buena parte de los asertos de don Marcelino siguen manteniendo toda su vigencia. Según acabamos de ver, hemos superado —eso sí— los prejuicios pacatos de entonces contra la asfixiante contaminación sexual del texto lozanesco, ensanchando un tanto su dimensión filológica; hemos dejado atrás la obsesión realista, y aun naturalista, de otros tiempos, para apostar por enfoques de más altos vuelos artísticos;¹⁰ hemos calibrado con mucha mayor precisión el complejo hibridismo genérico de su diseño discursivo; hemos desentrañado semiológicamente sus entresijos ficcionales,¹¹ evidenciando múltiples piruetas autoriales; etc. Sin embargo, el regodeo en la procacidad mórbida, la desarticulación compositiva, el tumulto de personajes, la desnaturalización genérica, la incoherencia dialogística, los recursos fotográficos o cinematográficos... siguen ahí en la misma medida y con el mismo peso específico. Esto es, por mucho que nos afanemos en vindicar su factura literaria, alzando a la categoría de logros artísticos a todas y cada una de sus peculiaridades, el hecho es que el *Retrato de la Lozana* sigue siendo un amasijo inorgánico imposible de conformar con la más mínima nitidez; un conglomerado de voces inmersas en incontestable algarabía; un tropel de marionetas desdibujadas en desfile carnalesco...; y ello por no reincidir en la desvergonzada exuberancia sexual que preside al conjunto.¹²

Otra cosa bien distinta es que nosotros seamos capaces —faltaría más— de recuperar artísticamente tan exótica configuración desde nuestra mentalidad y desde nuestros presupuestos metodológicos, pero ello no debería comportar vindicaciones hiperbólicas, pues ni la realidad histórico literaria ni la factura artística del libro de Francisco Delicado son en modo alguno alterables: una *rara avis* —decíamos—, casi clandestina y totalmente inoperativa en la tradición literaria, conservada en un ejemplar único.¹³ Lo que ha cambiado es tan sólo nuestra perspectiva; no vayamos ahora, por ello, a incurrir en la desmesura opuesta a la heredada, pretendiendo fundamentar en sus ringorrangos autoriales la formación de ciertas teorías literarias actuales y, mucho menos, haciendo depender de sus

falacia autorial delicadiana» («Cervantes y Delicado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 [1990], pp. 578 y 582).

¹⁰ Sobre lo citado, es fundamental, en este sentido, el trabajo de Javier Gómez Montero, «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la "escritura realista" del Renacimiento», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, ed. de A. Vian y C. Baranda, Madrid, Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 285-340.

¹¹ Véase, al respecto, el libro esencial de Tatiana Bubnova, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de «La Lozana andaluza»*, México, UNAM, 1987.

¹² De hecho, la crítica más solvente acaba —podría decirse— tirando la toalla ante las contradicciones inexplicables y las quiebras insalvables que resquebrajan, de parte a parte, el edificio lozanesco, claudicando ante la maraña inextricable que gobierna al libro entero. Allaigre lo ha formulado con una claridad meridiana: «El nudo de Salomón, conjuntamente signo o sello de Salomón y nudo gordiano, con su problemática compleja y su aspecto enigmático (*griphus*) es el digno fin de la novela, ambigüedad suprema que remata una obra amasada toda en ambigüedades» y «Ahí está el busilis, porque no es cierto que esta obra tenga uno [sentido], o mejor dicho, todo en su estructura clama que tiene varios, y varios que se aniquilan unos a otros, de tal forma que su sentido más evidente procede, a todas luces, de una voluntad de que no haya ninguno, o no otro (auténtico se entiende) que no sea una intención lúdrica que hace tabla rasa de los demás, siendo este último, a decir verdad, el único totalmente inequívoco» (Introd. cit., pp. 155-56).

¹³ Ejemplar, además, aunque impreso entre 1528 y 1530, no descubierto hasta 1845 por Ferdinand Wolf, en Viena, y sin asignar a Delicado hasta que lo hiciera Pascual de Gayangos.

páginas el nacimiento y la evolución de la novela moderna —según hemos visto que viene sucediendo últimamente—. Con *La Lozana andaluza* de por medio, bastaría —creemos— con dar cumplida cuenta de su particularísima textura literaria, mesurando con toda cautela los juicios de valor, pues las fronteras entre la genialidad artística y la cazurrería zafia están un tanto desdibujadas en sus páginas a todos los niveles, por mucha ductilidad que le reconozcamos para amoldarse a los métodos hermenéuticos más modernos.¹⁴

Así pues, sin ánimo alguno de terciar a favor de los detractores ni de los entusiastas de tan singular «engendro», tan lejos de condenar a la sin par Aldonza como de magnificar su *Retrato*, aquí nos proponemos, sencillamente, contribuir al esclarecimiento de su desconcertante textura compositiva, con especial atención al funcionamiento del «yo» autobiográfico de la protagonista en el devenir tumultuoso, entre narrativo y dialogístico, de la historia; uno de los pocos perfiles, acaso, todavía susceptibles de revisión más detallada.

UNA «HISTORIA COMPUESTA EN RETRATO»

Reconoceremos que, pese a los avances críticos antes aludidos, si tuviésemos que adscribir el *Retrato de la Lozana andaluza* a un género literario específico, tendríamos, todavía hoy, muy serias dificultades.¹⁵ Por más que la obra se nos anuncie, ya desde la misma portada («y contiene muchas más cosas que *La Celestina*»), emparentada a la *Comedia* o *Tragicomedia* de Fernando de Rojas, y por muchas «vibraciones» —como diría Patrizia Botta—¹⁶ celestinescas que percibamos en sus páginas, el hecho es que ni la protagonista ni el título que le da vida pueden reducirse a meras continuaciones comediescas en la línea de la *Segunda* (1534, de Feliciano de Silva), *Tercera* (1536, de Gaspar Gómez de Toledo) o *Cuarta* (1542, de Sancho de Muñón), del mismo nombre, y de las demás integrantes de la saga (*Policiana*, *Florinea*, *Selvagia*, etc.). Los devaneos prostibularios de la andaluza no rozan, ni por asomo, la talla artística, la profundidad ética ni la gravedad moral de su antecesora, así como —por el contrario— aventajan en mucho el servilismo apocado y repetitivo de otros imitadores. El hecho de que la obra gravite inequívocamente en la órbita celestinesca no implica, precisamente, que no brille con luz propia y, desde luego, con bastante más resplandor que los demás satélites. No de otra manera, sean cuales fueren los lazos que se establezcan entre nuestro título y el *Lazarillo de Tormes*, salta a la vista que se trata tan sólo de motivos sueltos (marginación social, Rampín, sátira de

¹⁴ Coincidimos plenamente con el planteamiento, aun reciente, de Jacques Joset: «Los recorridos por las lecturas de *La Lozana andaluza* que arrancan del realismo decimonónico y aterrizan provisionalmente en el dialogismo bajtiniano y el polisemantismo de los dos últimos decenios del siglo XX y primer lustro del XXI muestran la flexibilidad de un texto que se pliega a las metodologías filológicas y hermenéuticas al uso» («El otro humanismo de Francisco Delicado», en Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. y est. prel. de J. Joset y F. Gernert, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2007, p. xxiv).

¹⁵ Así planteaba la cuestión Pierre Heugas: «¿Cómo definir *La Lozana andaluza*, ese libro aparentemente indefinible? ¿Se trata de las memorias de una vieja alcahueta? ¿De un itinerario cuyo tiempo lagunar concuerda con una plenitud de los sentidos a través de sus tres etapas marcadas por los nombres de la heroína: Aldonza, Lozana, Vellida? ¿De un relato dialogado en el cual el autor [...] es a la vez narrador y actor [...]? ¿De un retrato al «natural» del que es necesario «retirar» todo lo que el autor cree un deber retirar?» (*Historia de la literatura española. Tomo II. El siglo XVI*, dir. Jean Canavaggio, Barcelona, Ariel, 1994, p. 107).

¹⁶ En «*La Celestina* vibra en *La Lozana*» (*Cultura Nolatina*, LXII [2002], pp. 275-304), auténtica enciclopedia de los posibles influjos y paralelismos detectables entre ambas obras desde todos los puntos de vista: protagonista, género, lengua, paratextos...

costumbres, renovación narrativa o novelesca, etc.), pertenecientes si acaso a la misma corriente de orientación «realista», pero en ningún caso al mismo género.¹⁷ La finura conceptista e incisiva del anónimo de 1554, su perfecta arquitectura novelesca y su fascinante polisemia están a cien años luz de los escauceos rasguñados en el *Retrato* en esos mismos planos; sin necesidad de oponer la diferencia abismal de sus respectivas temáticas prioritarias (mendicidad, honor o religiosidad frente a prostitución y sexualidad). Ciertamente, *La Lozana andaluza* —*stricto sensu*— no es ni «comedia celestinesca» ni «novela picaresca», por más que los estudiosos vengán ubicándola entre esos dos hitos inconfundibles de nuestra tradición literaria, según dejamos dicho más arriba.

Descartados tales referentes genéricos primarios, cabría, si acaso, tantear el terreno de la hibridación genérica —tan variopinto, complejo y prolífico en la época (tratado, diálogo, autobiografía, epístola, etc.)— a la búsqueda de posibles moldes capaces de conformar nuestro producto. Por esa vía, empero, no pasaríamos de constatar —de la mano de Folke Gernert—, precisamente, el más radical hibridismo,

Como sea, la Lozana es una obra genéricamente híbrida, escrita por un hombre radicado entre dos culturas, que abre su creación, estrechamente vinculada con *La Celestina*, al mundo de la literatura italiana. Delicado se remonta a una vasta gama de hipotextos que abarcan desde la literatura clásica hasta las novedades que salen de los talleres tipográficos venecianos; es precisamente la combinación de este material heterogéneo la que produce y explica simultáneamente la dificultad de adscribir el texto a un determinado género.¹⁸

pero no sin pasar revista antes —amparados ahora por Jacques Joset— a múltiples corrientes y títulos más o menos afines (pornografía, *Comedia Thebayda*, diálogo humanístico, *El asno de oro*, sátira menipea, etc.), para concluir, con dicho estudioso:

La *Lozana andaluza* se encuentra, desde luego, en una nueva encrucijada entre diálogo dominante y narración en ciernes, y puede ser considerada como representativa de las experiencias renacentistas, a caballo entre tradiciones clásicas y medievales, para sacar el relato de los géneros manoseados.

Esta es la *sátira menipea*, género en el que, al fin y al cabo, se insertaría mejor nuestra *Lozana*, secuencia de diálogos de sabor costumbrista con fines morales y denuncia de mezquindades humanas.¹⁹

En el mejor de los casos, no llegaríamos muy lejos, pues intentar acotar genéricamente un título a partir de la combinación de corrientes no marcadas, precisamente, desde el punto de vista de su «poética», es lo mismo que aceptar de salida la indefinición del espécimen, al no ser que estemos dispuestos a catalogarlo como nueva especie —que no es nuestro caso.²⁰

¹⁷ Desde luego, mencionar siquiera *La Lozana* al lado de la «atalaya» ensayada por Mateo Alemán en el primer *Guzmán de Alfarache* —el auténtico «creador» del género picaresco—, está, sencillamente, fuera de lugar desde todos los puntos de vista imaginables. Si acaso, podría emparentarse nuestra vistosa ramera con Justina (*La pícaro Justina*), Elena (*La hija de Celestina*), Teresa (*La niña de los embustes*) y demás rapazas, pero nunca a nivel genérico, aunque sólo fuera por la ausencia del registro autobiográfico como base de la narración.

¹⁸ *Ed. cit.*, p. LIX.

¹⁹ *Ibid.*, pp. XVII y XXI.

²⁰ La siguiente reflexión, aplicada por Fernando García Salinero al *Viaje de Turquía* —tan próximo, en tantos sentidos, a nuestra novela—, ilustrará bien lo que queremos decir: «Al enfrentarnos con la tarea de analizar

Por tanto, si no queremos abandonar nuestra obra a las corrientes rayanas en lo pornográfico, sin más —cual otra *Carajicomedia*, pongamos por caso— o sumarla a las coplas de locos —tan abundantes en la primera mitad del XVI—, su configuración literaria específica al margen, no tenemos más remedio que asumirla —de la mano de su creador y en los mismos términos que él nos la ofrece—, sencillamente, como «retrato», genéricamente concebido *ex novo* con propósitos un tanto inciertos y resbaladizos («por ser cosas ridículas», Digresión, 507).²¹

En efecto, la primera marca poética y genérica de *La Lozana andaluza* la define —desde la portada misma, obvio es decirlo— como *retrato*,²² según y como se ratifica luego, una y cien veces, tanto en los paratextos como en el cuerpo de la obra: «este *retrato* es tan natural» (Argumento, 172), «Comienza la historia o *retrato*» (I-I, 175), «aquel señor que de vuestras cosas hace un *retrato*» (III-XLVII, 396), «el autor de mi *retrato* no se llama cordobés» (III-XLVII, 399), «la historia compuesta en *retrato*» (III-LXVI, 481), «no siendo obra, sino *retrato*» (Epístola, 491), etc. Se trata además de un *retrato* empeñado en la reproducción más natural y fidedigna posible del modelo original, pues se pretende sacado del «jure cevil natural» (I-I, 175) de la protagonista y su artífice se compromete a decir exclusivamente «lo que oí y vi» (Prólogo, 169), hasta el punto de garantizar la absoluta correspondencia entre la muestra y su reproducción:

Y porque este retrato es tan natural, que no hay persona que haya conocido la señora Lozana, en Roma o fuera de Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras; y asimismo porque yo he trabajado de no escribir cosa que primero no sacase en mi dechado la labor, mirando en ella o a ella (Argumento, p. 172).

Con independencia, pues, de las acepciones asignables al término *retrato* (según Claude Allaire, unas cuantas: 1.- «imagen», 2.- «reprobación», 3.- «retiro, retraimiento» y 4 «sentencia, proverbio»),²³ y más allá de las intenciones reales alentadas por el creador en él (jocosas, reprobatorias, moralizadoras...), se diría que el marco compositivo ideado para encuadrarlo —entre narración y diálogo— persigue, primordialmente, el objetivo de acotar, representar y aun desmenuzar descriptivamente a la retratada desde el mayor número posible de puntos de vista, de enfoques, de perspectivas..., siempre encaminadas a mostrárnosla, hasta la disección, en todo tipo de actos, de actitudes, de intenciones..., a fin de lograr —en suma— una reproducción lo más veraz, fidedigna y meticulosa posible. Desde luego, para lograr tal objetivo, nada mejor que la mimesis dialógica —tan autorizada, además, por las corrientes literarias de moda entonces—, capaz de reproducir *in situ* y *de visu* las peripecias y perfiles de la protagonista, incluida —cómo no— su dimensión verbal o su existir hablado.

el *Viaje de Turquía* surge el ya tan debatido interrogante: ¿qué es en síntesis la obra? ¿Autobiografía novelada y fantaseada? ¿Estupenda novela realista, como dijo Bataillon? ¿Diálogo satírico de intención moralizante y al servicio de una ideología política? ¿O es una combinación habilidosa de ficción, filosofía y realidad?» (ed., Madrid, Cátedra, 1980, p. 26).

²¹ Recuérdese que ya Bruce W. Wardropper abordó el libro, precisamente, desde esa óptica («La novela como retrato: El arte de Francisco Delicado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII [1953], pp. 475-88) con resultados harto interesantes para la comprensión de esta «pintura hecha con palabras».

²² Exactamente: *Retrato de la Lozana andaluza, en lengua española muy clarísima. Compuesto en Roma. El cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba y contiene munchas más cosas que la Celestina*.

²³ Introd. cit., p. 61.

Pero *La Lozana andaluza* —si fiamos de su autor— no está concebida sólo como «retrato», sino también como «historia», y a ese doble objetivo esencial —sinuoidades al margen—, parece responder el exótico diseño compositivo desplegado inicialmente por Francisco Delicado en las páginas de su «cartapacio» (Digresión, 508): a elaborar una «historia compuesta en retrato» (III-LXVI, 481). Y acaso por ese resquicio podamos arrojar cierta luz sobre la penumbra organizativa de tan espectacular mezcla entre «narración» y «diálogo». Digamos —*grosso modo*— que una «historia en retrato», empeñada en el verismo más descarnado, exigía la alianza de una instancia «narrativa» con otra «dialógica», a fin de conjugar los recursos de la «diégesis histórica» con la «mímesis dialógica» para dar cuenta, simultáneamente, del transcurso cronológico global y del existir momentáneo *in fieri*; y esa fue precisamente la solución —híbrida donde las haya, decíamos— adoptada tempranamente por Francisco Delicado para alumbrar su engendro experimental, que no es definible —desde el resultado obtenido— ni como «novela dialogada» ni como «drama narrativo» —según sugiere Carla Perugini—,²⁴ sino, cabalmente, como mixtura intencionada entre «novela» y «drama»; o entre «diálogo dominante y narración en ciernes», que ya le oímos a Jacques Joret.

Al menos, la *dispositio* de la obra evidencia palpablemente —como bien han notado y descrito los estudiosos—²⁵ la presencia, convivencia y aun mixtura de ambos componentes a lo largo y ancho del libro, incluidos los paratextos:

1. Fiel a su presunto diseño histórico-narrativo, cabalmente delineado en su totalidad desde el argumento preliminar,

Decirse ha primero la ciudad, patria y linaje, ventura, desgracia y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin, porque solamente gozará de este retrato quien todo lo leyere (171).

nuestro raro inventor inicia su relato recurriendo a un narrador anónimo que, instalado sin tapujos en la omnisciencia de la tercera persona («andando por estas tierras que arriba dijimos, ella señoreaba y pensaba que jamás le habían de faltar lo que al presente tenía y, mirando su lozanía, no estimaba a nadie en su ser y en su hermosura y pensó que, en tener hijos de su amador Diomedes, había de ser banco perpetuo para no faltar a su fantasía y triunfo», IV, 185), presidirá el conjunto de la obra, ya ejerciendo como narrador de la historia (no más allá del mamotreto v, incluido, pues desaparece como tal tras él, aunque luego hace alguna injerencia desde esta óptica), ya como redactor de todos los epígrafes de los mamotretos,²⁶ ya como artífice de los paratextos en general:

²⁴ «Esa deslumbrante novela dialogada, o drama narrativo, o lo que sea» (Introd. cit., p. XXXVII). Y no se olvide que otro tanto ocurre con no pocos títulos áureos (*Mercurio y Carón*, *Crotalón*, *Viaje de Turquía*, *Coloquio de los perros*, *Alonso, mozo de muchos amos*, etc.) en los que el diálogo y la narración se ven forzados a convivir hibridados, como analizamos hace ya tiempo en «Diálogo y novela en el *Viaje de Turquía*» (*Revista de Filología Española*, LXXVII [1997], pp. 69-87).

²⁵ Imperiale y Bubnova, fundamentalmente, en los trabajos ya mencionados.

²⁶ En los que, por cierto, perdura la omnisciencia del narrador: «Cómo vinieron a llamar a la Lozana que fuese a ver un gentilhombre nuevamente venido, que estaba malo, y dice ella entre sí, por las que se partieron» (XLIX, 403).

«Prólogo», «Argumento», «Escusa», «Explicit», «Epístola», «Carta de excomunión» y «Digresión».

Desde esa atalaya omnisciente y omnicomprensiva, se satisface el componente histórico global y se nos brinda el devenir biográfico de la protagonista desde su nacimiento hasta su repentino éxodo a Lípári —la trayectoria que va, si se prefiere, desde Aldonza hasta Vellida («gozó de tres nombres: en España, Aldonza, y en Roma, la Lozana, y en Lípári, la Vellida», «Escusa», 484)—, el cual actúa a modo de cañamazo de fondo sobre el que tejer las escenas dialogísticas llamadas a «matizar», puntualmente, el conjunto del retrato. El transfondo biográfico que se nos relata desde este enfoque —o más bien que se nos esboza, dada su brevedad y fugacidad cronológica— hay que reconstruirlo a expensas de la *narratio* en estilo indirecto —ya sea desde el cuerpo del texto, ya desde los epígrafes aludidos— y recorre el libro del comienzo al fin,²⁷ salvaguardando —bien que sólo a trancas y barrancas— la continuidad de la pretendida historia. Resumiendo mucho, podríamos compendiar:

Nacida en Córdoba y huérfana de padre, Lozana deambula desde niña por varias ciudades andaluzas pleiteando con su madre, no sin algún tropiezo carnal, hasta que, muerta ésta, se refugia con una tía en Sevilla, a la cual da cuenta de sus habilidades culinarias en vida de su padre (I).

De buenas a primeras, Aldonza aparece en Cádiz amancebada con el hijo de un mercader rico, Diomedes, desde donde emprenden un periplo comercial por todo el Levante, durante el cual la joven triunfa con su lozanía y tiene hijos con su amante —que éste envía, por cierto, a su padre—, dispuesto a casarse con ella, de regreso a España, no sin antes consultar con el padre, para lo cual la deja en Marsella. Pero enterado el padre, viene de incógnito, los apresa a ambos, a Lozana la despoja de todo —salvo de un anillo— y contrata a un barquero para que la arroje al mar, quien, movido de piedad, la echa en tierra. Sola y pobre, se da de cabezadas que le dejan una estrella en la frente como señal, consigue llegar en una nave a Liorna y sobrevive del anillo hasta su entrada en Roma (IV).

Ya en Roma, Lozana decide explotar sus dotes naturales y su pasada experiencia triunfal para sobrevivir a costa de los hombres preservando su independencia. Comienza relacionándose con españoles, por cuya mediación se aloja, con unas camiseras castellanas, en Pozo Blanco, donde aprende cumplidamente las artes celestinescas de una napolitana y de otras judías del gremio (V).

Tras varias idas y venidas entre fulanas (VI-XII), Lozana toma a Rampín como guía para que le muestre la ciudad (XII-XIII) y termina acostándose con él (XIV), decidiéndose, inmediatamente, a poner «casa» con ayuda de un judío, Trigo (XV-XVI).

Tras interponer un mamotreto metanarrativo (XVII), el narrador sigue introduciendo encuentros dialógicos (con Trigo, con un maestresala, con un macero, con un valijero, XVIII-XXII) hasta que se encuentra con un canónigo «que la empreñó» (XXIII).

Al comienzo de la segunda parte, tras una entrevista entre el Autor y Lozana (XXIV-XXV), prosiguen los cuadros dialógicos (XXVI-XXX) que dan paso al sueño de la protagonista y prisión de Rampín (XXXI-XXXIII). Decide, a continuación, buscar casa de nuevo, retomando con ello la sucesión de encuentros al uso (XXXIV-XL).

La tercera parte, anunciada como más graciosa, nos presenta a la protagonista decidida a sentar plaza de Celestina para ir ya finalizando la obra (XLI). La serie de cuadros comprende

²⁷ «El «huevo» de Delicado, en efecto —asegura Allaigre—, está atravesado por una línea recta que es la evolución de Lozana desde la niñez hasta la vejez» (Ed. cit., p. 157).

varias modalidades: visitas a Lozana (del Autor, XLII-XLIII; de Silvano, XLIV-XLVII y de unas furcias, XLVIII); visitas (a Trujillo, XLIX-LI) o encuentros (con Sagüeso, LII; con Divicia, LIII-LIV; con Coridón, LV; con unos galanes, desde la ventana, LVI) de Lozana; visitas celestinescas de la protagonista a las grandes cortesanas (Jerezana, LVII; Garza Montesina, LVIII; Clarina, LIX; Imperia, LX-LXII); nuevas visitas a Lozana (una boba, LXIII; palafreneros y asno Robusto, LXIV-LXV).

En fin, impensadamente, nos topamos con el siguiente epígrafe: «Cómo la Lozana se fue a vivir a la ínsula de Lípari, y allí acabó muy santamente ella y su pretérito criado Rampín» (LXVI, 478), que cierra la obra, sin más contemplaciones biográficas que las añadidas en los paratextos finales.

El cañamazo biográfico, pues, que sirve de vértebra al conjunto del *Retrato* abarca la historia de la protagonista, desde su nacimiento hasta su retiro a Lípari —según se nos refiere desde la tercera persona—, y ofrece una distribución tripartita aceptablemente diseñada a partir de las edades y actividades u «oficios» de la misma:

- I.- Juventud: orígenes y amoríos libertinos con Diomedes por el Levante (I-V).
- II.- Madurez: prostituta en Roma (VI-XL).
- III.- Vejez: celestina en Roma y retiro a Lípari (XLI-LXVI).

Claro que sólo «aceptablemente», pues ya desde aquí —antes de adentrarnos en terrenos más intrincados— se vislumbra la espesura que nos aguarda. Las anomalías asoman por doquier: la primera «etapa» despacha de un plumazo, sin más que una alusión fugaz, incluso los datos más esenciales de la biografiada: nacimiento, padres, crianza, estancia con la tía, correrías con Diomedes, nacimiento de sus hijos, maquinaciones del futuro suegro, abandono y llegada a Roma (todo en dos mamotreto, I y IV, ateniéndonos, claro está, a la información estrictamente narrativa); la segunda, desproporcionadamente extensa (treinta y cinco mamotreto, VI-XL) respecto a la anterior, se cobija en los epígrafes sin más norte que la sarta de encuentros ni más constante que la compañía de Rampín; la tercera, en fin (con veintiséis mamotreto, XLI-LXVI), se desgrana —desde la misma plataforma— en una serie tan vertiginosa como inorgánica de idas y venidas, de entradas y salidas, cortadas en seco por la decisión de la protagonista de retirarse a Lípari (LXVI).

Siendo así, se diría que desde la tercera persona se nos ofrece una «seudobiografía», de la que sólo puede retenerse —en el mejor de los casos— la prehistoria de la ramera hasta su afincamiento en Roma, obviamente basada, además, en motivos folklóricos (barquero piadoso).

2. Siempre supeditado a esa instancia narrativa prioritaria y sustentado por tan endeble soporte como le proporcionan los esquemáticos apuntes narrativos de aquella voz, aflora masivamente el componente dialogístico —el *Retrato* propiamente dicho o la mimesis dialógica, si se prefiere—, ralentizando el *tempo* de la historia para remansarla en multitud de escenas cotidianas, siempre dialogadas, que parecen yuxtaponerse y aun agolparse, por lo general, sin demasiada organicidad. Por ejemplo, el encuentro imprevisto con Sagüeso (LII) poco antes de reunirse, en su propia casa, con Divicia, que interpone una escena carnal de ambos (LIII) a la conversación de las fulanas, luego interrumpida por la visita relámpago de Doméstica (LIV); por recordar algún caso de lo que es tónica generalizada.

Gracias a esa galería tumultuosa de cuadros escénicos, se van completando las experiencias y las innumerables «caras» de Lozana desde múltiples voces y puntos de vista (hasta «ciento y veinte e cinco», según el cómputo del autor, *Explicit*, 487),²⁸ a la vez que en todas las situaciones y circunstancias imaginables: la mayoría encarecen su lozanía, desparpajo y astucia, sin dejar de apostillar maliciosamente el físico;

BEATRIZ.- Hermana, ¿vistes tal hermosura de cara y tez? ¡Si tuviese asiento para los antojos! Mas creo que si se cura que sanará.

TERESA HERNÁNDEZ.- [...] Súbele más de mitad de la frente; quedará señala para cuanto viviere [...]

BEATRIZ.- [...] ¿No veis qué labia y qué osadía que tiene, y qué decir? Ella se hará a la usanza de la tierra, que verá lo que le cumple. No querría sino saber d'ella si es confesa, por- que hablaríamos sin miedo [...]

SEVILLANA.- Los cabellos os sé decir que tiene buenos (VII, 195-96).

TERESA.- [...] Antes de ocho días sabrá toda Roma, que ésta en son la veo yo que con los cristianos será cristiana, y con los jodíos, jodía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hidalga, y con los ginoveses, ginovesa, y con los franceses, francesa, que para todos tiene salida (IX, 203)

SILVIO.- [...] ¡Voto a mí, que es andaluza! En el andar y meneo se conoce. ¡Oh, qué pier- na! En vella se me desperezó la complisión. ¡Por vida del rey, que no está virgen! ¡Ay qué meneos que tiene! ¡Qué voltar acá! (XXIV, 289).

SILVANO.- [...] Cada mes de mayo come una culebra; por eso está gorda y fresca la trai- dora, aunque ella de suyo lo era (XLIII, 386).

LEONOR.- Abrí, puta vieja, que a saco os tenemos de dar. [...] ¡Ay, qué gorda está esta putana! Bien parece que come y bebe y triunfa, y tiene quien bien la cabalque para el otro mundo (XLVIII, 401).

algunos van un poco más allá, atreviéndose a esbozar su semblanza entera, sin que falte quien llega a contrahacerla;

COMPAÑERO.- No, sino que tiene ésta la mejor vida de mujer que sea en Roma. Esta Lo- zana es sagaz [...]. Y no era venida cuando sabía toda Roma y cada cosa por extenso; sacaba dechados de cada mujer y hombre [...]. Y ella tiene su casa por sí, y cuanto le dan lo envía a su casa con un mozo que tiene [...] y siempre es llamada señora Lozana, y a todos responde, y a todos promete y certifica, y hace que tengan esperanza, aunque no la haya [...]. Veisla allí, que parece que le hacen mal los asentaderos, que toda se está meneando, y el ojo acá [...]. La mayor embaidera es que nació (XXIV, 291-92)

CABALLERO.- [...] Que tiene el mejor ver y judicar que jamás se vido, porque bebió y pasó el río de Nilo, y conoce sin espejo, porque ella lo es, y como las tiene en plática, sabe cada una en qué puede ser loada. [...] D' ésta se puede muy bien decir: *Mulier que fuit in urbe habens septem mecanicas artes* [...] Es parienta del Ropero, conterránea de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena. La tierra lo lleva, está *in agibilibus*, no hay su par, y tiene otra excelencia, que *lustravit provincias* (XXXVI, 347-48)

LOZANA.- Ya, señor, os veo, mas poco provecho me viene de vuestra vista, y estoy enojada porque me contrahicistes en la comedia de carnaval (XXIX, 316).

²⁸ Pero «ciento treinta y cuatro» en total, según Claude Allaire («Las «ciento e veinte e cinco personas que hablan» del *Retrato de la Lozana Andaluza*», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coord. P. Civil, Madrid, Castalia, 2004, pp. 15-31), que elabora una tabla alfabética de los mismos con su distribución por mamotretos y número de réplicas. Y recuérdese el artículo de Vries ya citado.

éstos requieren sus servicios y se encomiendan a sus cuidados;

LOZANA.- Mi señor, prométeme de no dallo en manos de médicos, y dejá hacer a mí, que es miembro que quiere halagos y caricias, y no crueldad de médico codicioso y bien vestido.

CANÓNIGO.- Señora, desde agora lo pongo en vuestras manos, que hagáis vos lo que, señora, mandáredes, que él y yo os obedeceremos.

LOZANA.- Señor, hacé que lo tengáis limpio, y untaldo con pupulión, que de aquí a cinco días no ternéis nada (XXIII, 286).

muchos la disfrutan descaradamente;

PATRÓN.- ¡Oh pese a tal! ¿Y eso decís? ¡Por vida de tal que lo habéis de probar, porque tengáis qué contar!

LOZANA.- ¡Ay, ay, por el siglo de vuestro padre, que no me hagáis mal, que ya basta!

PATRÓN.- ¡Mal le haga Dios a quien no's lo metiere todo, aunque sepa ahogaros, y veréis si estoy ligado! ¡Y mirá cómo desarmo! (XXXVII, 356).

hay, incluso, quien la engaña:

Engañó a la Lozana, como que fuera yo Santa Nefija, que daba a todos de cabalgar en limosna. [...] Otro día no me engañaré, aunque bien me supo; mas quisiera comer semejante bocado en placer y en gasajo. Pedro de Urdemalas no supiera mejor enredar como ha hecho este bellacazo [Trujillo], desflorador de coños. Las paredes me metió adentro (LI, 414-15).

Y así *ad libitum*, hasta colmar los más de sesenta mamotretos «hablados», grabados o filmados..., que —decimos— rellenan cumplidamente el argumento esbozado en tercera persona, matizando con exquisito detallismo al lienzo o al mosaico resultante.

3. Claro que si todo acabase ahí, no habría mayor cuestión ni problema, pues se trataría de una simple conjunción e hibridación entre narración y diálogo, pensada a imagen y semejanza —sin ir más lejos— de la mismísima *Celestina* (descuento hecho de las intromisiones narrativas directas): se representa una comedia o tragicomedia, fugazmente anticipada en el argumento preliminar y esquemáticamente guionada en los argumentos en prosa de los autos (autorías al margen). Pero aquí hay mucho más y, desde luego, el caso de *La Lozana andaluza* es tremendamente más complejo e interesante desde este punto de vista.

En un principio, se diría que el experimento consiste en elaborar la «historia en retrato» conjugando alternativamente, e incluso simultaneando, ambos procedimientos: el narrativo y el dialógico. De hecho, al comienzo del relato, la alianza entre el soporte narrativo y la expansión dialogística es perfecta: el primero da paso, con toda naturalidad, al estilo directo que aporta la segunda,²⁹

Responde la tía y prosigue: (II, 177).

Prosigue la Lozana, y pregunta a la tía: (III, 180).

Etc.

²⁹ Y es algo que ocurre a lo largo de todo el libro, de modo que la primera intervención de casi todos los mamotretos queda introducida desde el epígrafe correspondiente: «Cómo vienen las parientas, y les dice la Sevillana» (VII, 193), «Cómo entran en la estufa Rampín y la Lozana, y preguntan» (XIII, 224), «Cómo va por la calle y la llaman todos, y un portugués que dice» (XXVII, 307), «Cómo se fue la Lozana corrida, y decía muy enojada» (LI, 413), «Cómo vinieron cuatro palafreneros a la Lozana [...] y dice uno» (LXIV, 471), etc.

al par que ésta rellena pasajes imprescindibles de la historia no contados en aquél, como ocurre, por ejemplo, en los mamotretos II y III, dedicados a escenificar dialogísticamente el primer encuentro y la huida de Lozana con Diomedes, permitiendo que el autor prosiga narrando, en IV, desde su llegada a Cádiz:

I.- *Narración*: desde el nacimiento hasta la llegada de Aldonza a casa de la tía en Sevilla.

II y III.- *Diálogo*: habilidades de la sobrina, encuentro con Diomedes y huida de ambos.

IV.- *Narración*: desde la llegada a Cádiz de los «amantes» hasta la entrada en Roma de Lozana.

Incluso, llega a tantearse el solapamiento absoluto de ambos procedimientos, respetando la autonomía dialógica de una de las voces (Lozana) mientras que la otra (Diomedes) sigue dependiendo de la del narrador:

Siendo en Rodas, su caro Diomedes la preguntó:

—Mi señora, no querría se os hiciese de mal venir a Levante [...] vos, mi señora, veréis si queréis tenerme compañía.

LOZANA.- ¿Y cuándo quiere vuestra merced que partamos? ¡Porque yo no delibro de volver a casa por el mantillo!

Vista por Diomedes la respuesta y voluntad tan sucinta que le dio con palabras antipensadas, mucho se alegró y suplicóla que se esforzase a no dejarlo por otro hombre, que él se esforzaría a no tomar otra por mujer que a ella. [...] Y, siendo ya en Candía, Diomedes le dijo:

—Mi señora Aldonza, ya vos veis que mi padre me manda que me vaya en Italia [...]

LOZANA.- Mi señor, yo iré de muy buena voluntad donde vos, mi señor, me mandáredes [...] que yo tengo siempre de obedecer (IV, 184-86).

Sin embargo, ocurre enseguida que el narrador omnisciente del comienzo introduce al Autor, no sólo como agente narrativo del conjunto («Prosigue el autor»; IV, 183), sino también como actante en los cuadros dialógicos que nos presenta; y no exclusivamente en calidad de personaje más, relacionándose con unos y otros —protagonista incluida, claro está—,

AUTOR.- ¿Dónde está? ¿Qué trato tiene? ¿Es casada o soltera? Pues a vos quiero yo para que me lo digáis. [...]

COMPAÑERO.- So contento. Esta es la Lozana, que está preñada de aquel canónigo que ella sanó de lo suyo. [...]

AUTOR.- De vuestras camisas o pasteles nos mostrará señora, y máxime si son de mano d'esa hermosa (XXIV, 290-93).

[AUTOR.-] Si está en casa la Lozana, quiero vella y demandalle un poco de algalia para mi huésped qu'está sorda. En casa está. [...]

—Señora Lozana, ¿tiene algo de bueno a que me convide?, que vengo cansado, y parecióme que no hacía mi deber si no entraba a veros [...]

LOZANA.- Señor, a todo hay remedio sino a la muerte. Asentáos, y haremos colación con esto que ha traído mi criado, y después hablaremos (XLII, 378-80).

sino también en todas las fases y facetas de su quehacer autorial como «retratista», ya infiltrándose en el propio diálogo sólo en calidad de narrador omnisciente y omnipresente,

«AUCTOR.- Quisiera saber escribir un par de ronquidos, a los cuales despertó él y, que-riéndola besar, despertó ella, y dijo:

—¡Ay, señor!, ¿es de día? [...]

AUCTOR.- Allí junto moraba un herrero, el cual se levantó a media noche y no les dejaba dormir. Y él se levantó a ver si era de día y, tornándose a la cama, la despertó, y dijo ella:

-¿De dó venís?, que no's sentí levantar [...]

AUCTOR PROSIGUE.- Era mediodía cuando vino la tía a despertarlos, y dice:

-¡Sobrino, abrí, catá el sol que entra por todo!» (XIV, 235-37).

ya tomando notas para su posterior elaboración,

AUTOR.- Anda, hermano, que bien hecistes traer siempre de lo mejor. Toma, tráeme un poco de papel y tinta, que quiero notar aquí una cosa que se me recordó agora (XLII, 380).

ya escuchando a hurtadillas a la protagonista,

En casa está. ¡Dame! ¿Con quién habla? [...] ¡Otra cosa es, agora la entiendo! ¿Qué dice de sueños? También sabe de agüeros, y no sé qué otra cosa dijo de urracas y de tordos que saben hablar y que ella sabría vivir. ¿El Persio he oído? ¡Oh, pese a san, con la puta astuta! ¡Y no le bastaba Ovidio, sino Persio! (XLII, 379).

ya espíandola y procurando informarse de su modo de vida,

AUTOR.- [...] y no me partiré de aquí sin ver el trato que esta mujer tiene. Allá entra la una, y otra mujer con dos ánades. Aquélla no es puta, sino mal de madre; yo lo sabré al salir. Ya se va el villano. Ya viene la leña para la cena; milagros hace, que la quiere menuda. Ya van por más leña, dice que sea seca. Al mozo envía que traiga especias y azúcar, y que sean hartas y sin moler, que traiga candelas de sebo de las gordas [...] ¿Veis dó sale la de los anadones? Quiero saber qué cosa es. [...]

AUTOR.- Decíme, señora, ¿qué mete dentro, si vistes? [...]

Autor.- [...] Yo me quiero estar aquí y ver aquel palafrenero a qué entra allá, que no estará mucho, que ya viene el notario o novio ¿qué será? ¿Cardico y mojama le trae? ¡el ladrón! [...] Ya sale el otro; italiano es, más bien habla español y es mi conocido.

-¡A vos, Penacho! ¿Qué se dice? ¿Sois servicial a la señora Lozana? ¿Qué cosa es eso que lleváis? [...]

AUTOR.- ¿No veis qué prisa se dan a entrar y salir putas y notarios? (XLIII, 385-86).

ya, en fin, en plena redacción del libro,

AUTOR.- [...] estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dejé este cuaderno sobre la tabla, y entró Rampín y dijo: ¿Qué testamento es éste?

Púsolo a enjugar y dijo: Yo venía a que fuédeses a casa [...]

AUTOR.- No quiero ir [...] porque dicen después que no hago sino mirar y notar lo que pasa, para esrebrir después, y que saco dechados (XVII, 250-52).

logrando con ello nada más y nada menos que —dicho de un plumazo— «especular» tanto al creador como a su obra en el propio lienzo —esto es, incluir en la mimesis dialógica la elaboración literaria del *Retrato* que estamos leyendo—, de cuya labor, naturalmente, tendrán noticia los personajes —protagonista incluida, por supuesto—, para sorpresa y disfrute de lectores, críticos y aun de la mismísima Lozana³⁰:

³⁰ Así explica Imperiale la maniobra: «Veamos el cuadro. Francisco Delicado, autor de *La Lozana*, está alineando los vocablos de un relato en el cual aparece (o se refleja en un segundo grado) el mismo escritor que compone la historia que nos está contando en un primer grado de la narración; en otros términos, tenemos el texto reflejado dentro del texto, o un claro ejemplo de metaficción con una *construcción en abismo* del texto primario: la escritura refleja la escritura y ostenta su propia radiografía. El lector, por su lado, presencia

Decíme, por mi vida, ¿quién es ese vuestro amigo [de Silvano] que decís que ayer hablaba de mí? ¿Conózcolo yo? ¿Reísos? Quiérola yo mucho porque me contrahace tan natural mis meneos y autos [...] Y el otro día no sé quién se lo dijo, que mi criado hacía cuistión con tres [...] Y cómo yo lo hago dormir a los pies, y él cómo se sube poco a poco, y otras mil cosas que, cuando yo lo vi contrahacerme, me parecía que yo era. [...] Señor yo lo dije, y él lo oyó: no fue menester más. Como él ha tiempo, cuando yo no pensaba en ello, me contrahizo, que quedé espantada (XLVI, 394-95).

Y, por si no bastase, a todo ello se añade que el autor empírico, el autor *prologus*, el autor narrador y el autor personaje terminan identificándose, desde dentro del propio texto, con Francisco Delicado:

Y tornando a responderos de aquel señor que de vuestras cosas hace un retrato, quiero que sepáis que so estado en su tierra, y daréos señas d'ella [...]

LOZANA.- Señor Silvano, ¿qué quiere decir que el autor de mi retrato no se llama cordobés, pues su padre lo fue, y él nació en la diócesi?

SILVANO.- Porque su castísima madre y su cuna fue en Martos (XLVII, 396-99).

Bien poco extraña, en consecuencia, que la crítica se haya decidido a ponerle medallas metaficcionales a tan diestro inventor como desaprovechado precursor de semejantes vericuetos narrativos.

4. Pero, naturalmente, esa dualidad de procedimientos informantes sobre la protagonista, definitivamente enmarañados por el solapamiento permanente de la figura autorial, proteica donde las haya, provoca toda suerte de incongruencias compositivas y casi a punto está de dar al traste con el artificio todo.

Se diría que la instancia autorial, inabarcablemente multívoca, ha de atender, simultáneamente, sus funciones narrativas y dialogísticas, pero cada una de ellas responde a planteamientos distintos que imponen sus propias leyes, además de contar con sus particulares limitaciones, cuando menos a nivel temporal y documental. De resultas, atendiendo a lo cronológico, se producen encontronazos irresolubles entre la diacronía de la narración, sólo recuperable como pasado respecto al acto de narrar, y la sincronía ineludible del cuadro dialogístico, perfectamente desplazable dentro de aquella secuencia global. El caso más flagrante nos viene dado por la magnífica y disparatada prolepsis, insertada en el mamotreto XVII, de un diálogo mantenido por el Autor y Rampín, ya al final de la novela, que dejamos citado más arriba.³¹ Si atendemos a lo informativo, el contraste entre la omnisciencia narrativa del creador y la poquiesciencia —sí se puede hablar así— dialogística del cronista claman al cielo; por no insistir en el obvio desbarajuste que gobierna a las escenas

cómo el escritor va confeccionando el entramado textual de su obra» («El auctor antes sus personajes...», cit., pp. 59 y 62).

³¹ Sin cambiar de estudioso ni de trabajo: «O sea: en el mamotreto XVII nos encontramos al final de los hechos narrados (tiempo del referente pseudoreal), pero al principio del relato (tiempo de la narración) y descubrimos —salvo contrario parecer— que *La Lozana Andaluza* resulta ser la primera obra de la literatura española, en la cual la secuencia cronológica de la *histoire* no sigue las etapas del *récit*. El auctor-narrador salta, de un polo a otro de la historia, sin previo aviso, exactamente como ocurre en muchas ficciones recientes (Joyce, Faulkner, Robbe-Grillet, Cortázar...). ¿Delicado lo ideó plenamente consciente de su materia narrativa? Es difícil creerlo, aunque pueden ser (según Menéndez y Pelayo) descuidos y defectos, que el lector moderno asimila tomando como punto de partida otros cánones interpretativos» (*Ibid.*, pp. 63-64).

habladas, organizadas en sarta caprichosa e inconexa y especialmente proclives a mencionar hechos no contados (sobre todo, por boca de la protagonista, como veremos después):

COMPAÑERO.- [...] Esta es la Lozana, que está preñada de aquel canónigo que ella sanó de lo suyo (XXIV, 291).

GRANADINA.- Señora Lozana, mirá que con las amigas habéis de ganar, que estáis preñada y todo será menester (XXIX, 316).

HORACIO.- Cogé, señora Lozana, que si los pierdo, en habellos vos los gano, aunque el otro día me motejastes delante de una dama.

LOZANA.- Yo, señor, lo que dije entonces digo agora, que ellas me lo han dicho, que diz que tenéis un diablo que parece conjuro de sacar espíritus (XXXVIII, 359)

CLARINA.- [...] y tomá otra pieza de tela romanisca para hacer camisas a vuestro nuevo marido. [...]

CLARINA.- Andá y hacé así, por mi amor, y no de otro modo, y recomendáme a vuestro marido, micer Rampín (LIX, 456).

EL «AUTORRETRATO» DE LOZANA

Pero ni siquiera con lo antedicho se agotan, ni muchísimo menos, las mañas creativas de nuestro portentoso narrador metido a retratista. Acaso, incluso, nos falte todavía lo mejor, seguramente más desatendido en ámbitos críticos por demasiado obvio y palmario: la participación y contribución de la retratada, Lozana, en su propio retrato; esto es, el «autorretrato de la Lozana andaluza»...

Y es que, aun a riesgo de resultar perogrullescos, no podemos pasar por alto que nuestra «historia compuesta en retrato» persigue acotar literariamente al personaje ficcionalmente histórico de Aldonza, mimetizando incluso —como es lógico— sus «palabras», tal y como quedó citado más arriba. Y muchísimo menos podemos descuidar que numerosas intervenciones dialogísticas del «original retratado» contienen, inevitablemente, información narrativa de carácter autobiográfico. Con ello, se añade al resto de instancias informantes, tanto autoriales como narrativas y dialógicas, un punto de vista más, el del autorretrato, extraordinariamente privilegiado y trascendental para la credibilidad del conjunto, en tanto en cuanto corresponde a la voz de la protagonista y disfruta de absoluta omnisciencia y plena objetividad. Nótese bien, porque la precisión no es de matiz: no se trata sólo de que el Autor recoja en su *Retrato* las «palabras» de la Lozana, con la misma naturalidad que «saca» sus «actos y meneos», sino más bien de que tales palabras contienen una reconstrucción autobiográfica —un autorretrato—, paralela y a veces simultánea, a la biografía perseguida en el *Retrato*. Mientras la información «biográfica» suministrada por el Autor coincida plenamente con la proporcionada «autobiográficamente» por Lozana, o bien ésta complemente a aquélla, nada habrá que notar, pero si, por el contrario, los datos del biógrafo entrasen en contradicción con los de la protagonista, o viceversa, la sorpresa sería morrocotuda y el logro artístico, novelesco y metaficcional incommensurable...

Y es el caso que la sagaz y deslenguada ramera nos ofrece, desde su propia voz dialógico-autobiográfica, un poco de cada y —a nuestro entender— ahí radica la manobra novelesca mejor calibrada y más extraordinaria de todo el libro:

1. Por una parte, la prehistoria biográfica previa a la llegada a Roma de la protagonista, especialmente centrada en las fortunas y adversidades levantinas compartidas con Diomedes, perdura, a lo largo de todo el libro —tal y como nos la relató el narrador—, en la memoria autobiográfica de Lozana,³² que no deja de evocarla una y otra vez desde el diálogo, ya sea reiterando con toda fidelidad la información suministrada al comienzo,

Lozana.- Señora, aunque vengo vestida a la ginovesa, soy española y de Córdoba (VI, 190).

Lozana.- [...] Y cuando sabréis cómo ha pasado la cosa, os maravillaréis, que no me faltaba nada, y agora no es por mi culpa, sino por mi desventura. Su padre de un mi amante, que me tenía tan honrada, vino a Marsella, donde me tenía para enviarme a Barcelona, a que lo esperase allí en tanto que él iba a dar la cuenta a su padre; y por mis duelos grandes, vino el padre primero, y a él echó en prisión, y a mí me tomó y me desnudó fin a la camisa, y me quitó los anillos, salvo uno, que yo me metí en la boca, y mandóme echar en la mar a un marinero, el cual me salvó la vida viéndome mujer, y posóme en tierra, y así venieron unos de una nao, y me vistieron y me trajeron a Liorna (X, 200-01)

ya complementándola y ampliándola, aunque seleccionando a su antojo los hechos añadidos en primera persona:

LOZANA.- [...] Y como supieron quién yo y los míos eran, que mi tío fue muy conocido, que cuando murió le hallaron en las manos los callos tamaños, de la vara de la justicia, luego me mandaron dar aposento (VI, 192 y *vid.* VII, 199).

LOZANA.- Señora, de once años fui con mi señora a Granada, que mi padre nos dejó una casa en pleito por ser él muy putañero y jugador, que jugara el sol en la pared.

SEVILLANA.- ¡Y duelos le vinieron! Teniendo hijas doncellas, ¿jugaba?

LOZANA.- ¡Y qué hijas! Tres éramos y traíamos zarcillos de plata. Y yo era la mayor; fui festejada de cuantos hijos de caballeros hubo en Córdoba, que de aquéllas me holgaba yo. Y esto puedo jurar, que desde chiquita me comía lo mío, y en ver hombre se me desprecizaba, y me quisiera ir con alguno, sino que no me lo daba la edad [...].

CAMISERA.- Pues ¡guayas de mi casa!, ¿de qué viviréis?

LOZANA.- ¿De qué, señora? Sé hacer alheña, y mudas, y tez de cara, que deprendí en Levante, sin lo que mi madre me mostró (VII, 193-94).

Que les he dicho mil honras cuando estábamos en Damiatá y en Túnez de Berbería, y agora con palabras prestadas me han pagado. ¡Dios les dé el mal año! Quisiera yo, ¡pese al diablo!, que metieran la mano a la bolsa por cualquier docena de ducados, como hacía yo en aquel tiempo, y si no los tenía se los hacía dar a mi señor Diomedes, y a sus criados los hacía vestir, y agora a mala pena me conocen, porque sembré en Porcuna. Bien me decía Diomedes: —Guárdate, que éstos a quien tú haces bien te han de hacer mal (XL, 369-70).

—[...] Yo he andado en mi juventud por Levante, so estada en Nigroponte, y he visto y oído muchas cosas, y entonces notaba, y agora saco de lo que entonces guardé (XLVI, 393-94).

—Yo doy muchas gracias a Dios porque me formó en Córdoba más que en otra tierra, y me hizo mujer sabida y no bestia, y de nación española y no de otra. [...] Yo me recuerdo haber oído en Levante a los cristianos de la cintura, que contaban cómo los moros reprendían a los cristianos en tres cosas (XLIX, 403-04).

³² *Cfr.*, al respecto, los planteamientos de J. M. Martín Morán, «Memoria e identidad en *La Lozana andaluza*», *Artifara*, 2, (2003) [<http://www.artifara.com/rivista2/testi/lozana.asp>].

Naturalmente, esa función amplificadora de la primera persona autobiográfica no se limita a la prehistoria remota, sino que le afecta también de lleno a su pasado inmediato, enriqueciéndolo —según anticipábamos— con múltiples detalles y hechos no contemplados en los epígrafes por el narrador ni mencionados por otros dialogandos:

allá, hermanos, ¿qué cosas son ésas? Ya soy casada; no's cale burlar, que castigan a los locos (LVIII, 447 y *vid.* LIX, 456).

LOZANA.- Yo's diré: son lombardas de buena pasta; fuime esta semana a una y [...] como era novicia, Mas munchas veces he yo soñado, y siempre me ha salido verdad, y por eso esté en sospecha que no sea como la otra vez, que soñé que se me caían los dientes y moví otro día. Y vos, cuando os metistes debajo de mí, que soñábades que vuestros enemigos os querían matar, ¿no vistes lo que me vino a mí aquel día? Que me querían saltar los porquerones de Torre Sabela, cuando lo del tributo, que la señora Apuleya, por reír ella y verme bravear, lo hizo (XXXI, 323 y *vid.* LXVI, 478-80).

LOZANA.- No sé si se me olvidará, que soy desmemoriada después que moví que si tengo de hacer una cosa es menester ponerme una señal en el dedo (XXXVII, 351).

—Señoras, id a mi casa, que allí moro junto al río, pasada la Vía Asinaria, más abajo (XL, 369).

LOZANA.- [...] que ya no soy la que solía. [...] ¿Acordáis de aquellos tiempos pasados cómo triunfábamos, y había otros modos de vivir [...] No como cuando yo me recuerdo, que venía yo cada sábado con una docena de ducados ganados en menos tiempo que no ha que venistes, y agora, cuando traigo doce julios, es mucho. Pues Sábado Santo me recuerdo venir tan cansada, que estaba toda la Pascua sin ir a estaciones, ni ver parientas ni amigas, y agora este Sábado Santo con negros ocho ducadillos me encerré, que me maravillo cómo no me ahorqué. Pues las Navidades de aquel tiempo, ¡los aguinaldos y las manchas que me daban! (XLIV, 387-89).

LOZANA.- Quitáos apañele los anillos, y dile a entender que l'eran entrados en el cuerpo. [...] Fuime allá diciendo que era su parienta muy cercana, [...] le di a entender la criatura no tener orejas ni dedos (LXI, 462).

2. Por otra, empero, nuestra peculiar Celestina parece renegar de dicho pasado —el único que posee, al menos ante el lector, pero no ante los demás personajes— cuando le viene en gana, para contradecirlo flagrantemente y reconstruirse a sí misma, a su antojo, en su circunstancia dialogística —claro que con la venia del creador—. Así, no es infrecuente escucharla mentir, bonitamente, cuando se refiere a su propio pasado autobiográfico (sobre todo, en lo relativo a su relación con Diomedes):

NAPOLITANA.- [...] Y vos, señora, ¿sois casada?

LOZANA.- Señora sí, y mi marido será agora aquí, de aquí a pocos días, y en este medio querría no ser conocida y empezar a ganar para la costa. Querría estar con personas honestas, por la honra, y quiero primero pagaros que me serváis. Yo, señora, vengo de Levante y traigo secretos maravillosos que, máxime en Grecia, se usan mucho; las mujeres que no son hermosas procuran de sello y, porque lo veáis, póngase aquesto vuestra hija la más morena (XI, 207).

LOZANA.- Señora, so española; mas todo mi bien lo he habido de un ginovés que estaba para ser mi marido y, por mi desgracia, se murió; y ahora vengo aquí porque tengo de haber de sus parientes gran dinero que me ha dejado para que me case (XII, 217).

TÍA.- ¿Qué os parece, señora, d'este mi sobrino Rampín? que así fue siempre servicial.

LOZANA.- Señora, que querría que fuese venido mi marido, para que lo tomase y le hiciese bien.

TÍA.- ¡Ay, señora mía, que merced ganaréis, que son pobres!

LOZANA.- No curéis, señora; mi marido les dará en qué ganen (XIII, 227).

LOZANA.- ¡Ay, hijo! ¿Y aquí os echastes? Pues dormí y cobijaos, que harta ropa hay. ¿Qué hacéis? ¡Mirá que tengo marido! [...]

LOZANA.- ¡No haré! La verdad te quiero decir, que estoy virgen. (XIV, 230).

LOZANA.- Señora, muy bien, y vuestro sobrino como lechón de viuda, que no ha meneado pie ni pierna hasta agora, que yo ya me sería levantada sino por no despertallo. Que no he hecho sino llorar pensando en mi marido, qué hace o do está, que no viene (XIV, 237).

LOZANA.- Pues vení acá, que eso mismo quiero yo, que vos estéis conmigo. Mirá que yo no tengo marido ni péname el amor, y de aquí os digo que os terné vestido y harto como barba de rey (XI, 239).

LOZANA.- Señores, yo las vuestras. Siéntense aquí sobre este cofre que, como mi ropa viene por mar y no es llegada, estoy encogida, que nunca en tal me vi (XIX, 265).

LOZANA.- [...] Que la pólvora no se halla así a quien la quiere, que se hace en el paraíso terrenal, y me la dio a mí un mi caro amante que yo tuve, que fue mi señor Diomedes, el segundo amor que yo tuve en este mundo, y a él se la dieron los turcos (LIX, 455).

Y por esta vía, claro está, se libera totalmente de las ataduras biográficas y autobiográficas que pudieran condicionarla, preservando la libertad de autoinventarse cuando y cómo le conviene o apetece; hasta el punto de que puede llegar a imaginar cómo será su propia «fábula»:

Y acordándose de su patria, quiso saber luego quién estaba aquí de aquella tierra y, aunque fuesen de Castilla, se hacía ella de allá por parte de un su tío, y si era andaluz, mejor, y si de Turquía, mejor, por el tiempo y señas que de aquella tierra daba, y embaucaba a todos con su gran memoria. Halló aquí de Alcalá la Real, y allí tenía ella una prima, y en Baena otra, en Luque y en la Peña de Martos natural parentela. Halló aquí de Arjona y Arjonilla y de Montoro, y en todas estas partes tenía parientas y primas, salvo que en la Torre don Jimeno que tenía una entenada, y pasando con su madre a Jaén, posó en su casa, y allí fueron los primeros gañones que comió con huesos de tocino (V, 187-88).

LOZANA.- Señor, ya podéis pensar: mujer que es estada cuatro sábados mala, y sin ayuda de nadie, mirá si tengo de darme prisa a rehacer el tiempo perdido (XXXV, 344)

LOZANA.- [...] le tengo de rogar primero que haga un poco por mí, que estoy en gran necesidad, que me echan de la casa, y no tengo de qué pagar, que el borracho del patrón no quiere menos de seis meses pagados antes (XXXVI, 348).

LOZANA.- [...] Yo puedo ir con mi cara descubierta por todo, que no hice jamás vileza, ni alcagüetería ni mensaje a persona vil. A caballeros y a putas de reputación, con mi honra procuré de interponer palabras, y amansar iras, y reconciliar las partes, y hacer paces y quitar rencores, examinando partes, quitar martelos viejos, haciendo mi persona albardán por comer pan. Y esto se dirá de mí, si alguno que querrá poner en fábula: mucho supo la Lozana, más que no demostraba (XXXIX, 366-67).

CIERRE

Resulta, entonces, que un diseño ideado para abordar hasta el acoso, desde múltiples enfoques genéricos, técnicos y aun verbales, a un personaje supuestamente real, termina desaprovechando, paradójicamente, la óptica más elemental, más directa y más eficaz para lograrlo: el punto de vista de la propia implicada; la primera persona autobiográfica.

Por diversos y heterogéneos que sean los puntos de mira aplicados en la obtención de la copia, por variopintos que resulten los perfiles obtenidos en el retrato, por bien acabado que esté el lienzo final... se diría que el «yo» más íntimo y esencial del original queda fuera del cuadro —por decisión propia, además—; como si resultase inaprehensible más allá de la circunstancia que lo envuelve.

Las implicaciones artísticas de semejante audacia novelesca no tienen parangón ni remotamente comparable por aquellas fechas y merecen —se nos concederá— el más alto reconocimiento creativo para Delicado... Dicho de un plumazo: el personaje protagonista de tan singular ficción, aun acosado por múltiples miradas³³ interesadas en objetivar su existencia, puede asumir o reinventar su pasado ante los demás, con la más absoluta libertad, al pario de la mismísima biografía que lo ha alumbrado... Lozana vive —habremos de concluir—, al margen de la mismísima ficción literaria que le da vida, y aunque conoce la existencia de dicha literaturización, no la ha leído, de modo que ni siquiera tiene que rebelarse contra ella ni contra su autor; basta, sencillamente, con que la ignore para retroalimentar su presente desde el pasado que le venga en gana... Vive y se deja transcribir o retratar, tranquilamente, pero reservándose la libertad inusitada de describir su autobiografía o de refigurarse por encima de su propia vida y de su biografía... No cabe imaginar audacia ni logro más cabal y en verdad que cuesta no poco trabajo evitar su asociación directa con las genialidades metaficcionales del autor del *Quijote*...; que no se puede encarecer más.

Ciertamente, si «toda novela, en última instancia, no es más que un juego de información» —como sostiene Oscar Tacca—,³⁴ el autor de *La Lozana andaluza* debería ser tenido como uno de los primeros y mejores tahúes informativos.

³³ Un ejemplo muy concreto: «OVIDIO.— ¡Míramela cuál está atalayando putas! ¡Mirá el alfaquí de su fosco marido que compra grullos! Ella parece que escandaliza truenos. Ya no se desgarrá como solía, que parecía trasegadora de putas en bodegas comunes. Estemos a ver qué quieren aquellas que llaman, que ella de todo sabe tanto que revienta, como *Petrus in cunctis*, y tiene del natural y del positivo, y es universal *in agibilibus*. GALÁN.— ¿No veis su criado negociando, que parece enforro de almirez? Librea trae fantástiga, parece almo-rafán en cinto de cuero» (lvi, 440).

³⁴ En *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, p. 66.

