

**Entre viejas, tras del fuego, hilando sus ruecas:
Escritura y oralidad en *Retrato de la Lozana andaluza***

Boris Corredor
(Boston University)

En este artículo propongo una lectura de *Retrato de la Lozana andaluza* (entre 1528 y 1530) de Francisco Delicado en el contexto del surgimiento de una conciencia lingüística nacional en España.¹ El *Retrato* está compuesto por sesenta y seis mamotretos, los cuales responden a una estructura tripartita basada en el desarrollo de la vida de la protagonista.² Los primeros seis mamotretos (la trayectoria de la Lozana antes de llegar a Roma) conforman una especie de novela bizantina de índole satírica. No obstante, desde el momento en que la protagonista llega a Roma, el texto se construye mayoritariamente a base de diálogos. Estos diálogos dan cuenta de la interacción de la Lozana con personajes de diversa procedencia sociolingüística, y también manifiestan la intención del autor implícito de transcribir no sólo lo que ve, sino fundamentalmente lo que “oye”. De esta peculiar estructura y del carácter oral y coloquial de los diálogos, es posible deducir la filosofía de la lengua de Delicado y las repercusiones de dicha filosofía en su visión literaria. En el *Retrato* dicha visión se decanta en la reflexión meta-textual del autor implícito sobre el arte de retratar. Consecuentemente, en diálogo con las reflexiones de pensadores contemporáneos, como Bronislaw Malinowski y Walter Benjamin, sobre la relación conflictiva de dos universos lingüísticos y culturales, el de la oralidad y el de la escritura, sopeso la relevancia epistemológica de *Retrato* en lo concerniente a los límites de la representación escrituraria de la oralidad.

Con el fin de situar esta obra en el contexto del surgimiento de una conciencia lingüística nacional, y de la consolidación del español de la corte (el castellano de Toledo) como la norma del naciente imperio español, valga comentar brevemente dos textos sintomáticos, en los que, además, se reflexiona sobre la relación oralidad-escritura: el prólogo a la *Gramática Castellana* (1492), dirigido a la reina Isabel, de Antonio de Nebrija y el *Diálogo de la Lengua* (1533) de Juan de Valdés.

En su conocido prólogo, Nebrija alude a la necesidad de convertir el castellano en herramienta fundamental del naciente imperio a partir de una gramática dirigida no sólo a los castellanos, sino a aquellos con quienes España tendría trato comercial, pero sobre todo a quienes habrían de subordinarse a los designios de la corona y su letra posteriormente en ultramar (Folio 3v). Una anécdota en torno a la intervención de Carlos V en la Corte Pontificia en 1536, corrobora la creciente toma de conciencia sobre la importancia del castellano como idioma nacional aludida por Nebrija. En “Rodomantes et gentiles rencontres espagnolles” de Pierre de Bourdeilles, Seigneur de Branthôme, se lee que, estando en la mencionada Corte, frente a obispos, cardinales y embajadores, Carlos V se negó categóricamente a hablar cualquier otra lengua que no fuera castellano (ahora referido como español), con las siguientes palabras: “Señor obispo, entiéndame si quiere;

¹ Se consultó la edición de Jacques Josuet y Folke Gernet (Barcelona 2007).

² Primero, el desarrollo de sus estrategias de supervivencia en Roma; segundo, su consolidación prostibularia en esta ciudad; y tercero, su simbólico retiro a la isla de Lipari.

y no espere de mí otras palabras que de mí lengua española, la qual es tan noble, que merece ser sabida y entendida de toda la gente christiana” (80).

La negativa de Carlos V a hablar cualquier otra lengua que no fuera castellano se debe a su intención de vindicar el español en el foro internacional como lengua universal y diplomática, sobre todo en el momento en que sus victorias en Túnez auguraban una nueva geopolítica española.³ De aquí la insistencia de Nebrija en establecer una gramática que legitimara el castellano, sobre todo como lengua, escrita. En el Nuevo Mundo, la certitud de Nebrija sobre la importancia del castellano escrito fue una de las armas fundamentales de la consolidación del poder político y económico del imperio.

A diferencia de Nebrija, cuyo criterio presupone la preeminencia de la letra sobre la voz en la hegemonía del castellano, Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, privilegia los aspectos dinámicos y populares de la lengua:

Porque he aprendido lengua latina, por arte i libros: i la castellana por uso: de manera, que de la Latina podría dar cuenta por el arte, i por los libros en que la aprendí; i de la Castellana no, sino por el uso común de hablar. (6)

En Valdés, la conciencia lingüística se asienta en la necesidad de fundamentar los orígenes del idioma, orígenes que habrían de justificar su futura autoridad, precisamente en su condición vulgar y “bastarda”. Por ello propone, como paradigma del uso, no las obras de erudición literaria (como el *Amadís de Gaula*) sino los proverbios populares. Valga transcribir el fragmento siguiente en que Valdés explica a Coriolano la particularidad de los refranes castellanos al diferenciarlos de los latinos y griegos:

No tienen mucha conformidad con ellos, por que los castellanos son tomados de dichos vulgares, los mas dellos, nazidos i criados entre viejas, tras del fuego, hilando sus ruecas: i los Griegos i Latinos, como sabeis, son nazidos entre personas doctas, i están celebrados en libros de mucha doctrina: pero para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es, ser nazidos en el vulgo. (13)

Críticos contemporáneos, como Hans-Martin Gauger, han retomado el argumento de Valdés. Gauger supone que la literatura francesa difiere de la española precisamente en la apertura de la segunda hacia lo popular-oral (50).

También es posible encontrar afinidades entre el pensamiento de Valdés y el que se expresa, a través del autor implícito, en el *Retrato* de Francisco Delicado. Dicho autor implícito retoma los aspectos populares del idioma para configurar su discurso (y hacerlo más cercano al universo social y lingüístico de sus personajes). En el epílogo de este libro se lee:

Y si quisieren reprehender que por qué no van munchas palabras en perfeta lengua castellana, digo que, siendo andaluz y no letrado, y escribiendo para darme solacio y pasar mi fortuna, que en este tiempo el Señor me había dado,

³ La versión francesa de la anécdota ha sido fuente de posteriores estudios sobre el español y su desarrollo en el siglo XVI. Véase Hans-Martín Gauger (45) y Rafael Lapesa (155).

conformaba mi hablar al sonido de mis orejas, que es la lengua materna y su común hablar entre mujeres. (328)

Sería entonces necesario matizar la supuesta contienda entre Delicado y Valdés aludida por el crítico español Eugenio Asensio en lo referente a la contraposición entre el andaluz y el castellano.⁴ En su artículo “Juan de Valdés contra Delicado: fondo de una polémica”, el estudioso español ha resaltado la crítica que Valdés le hace a Delicado por glorificar el lenguaje andaluz y compararlo con el hegemónico castellano.⁵ Asimismo, Asensio critica el estilo “desmesurado” de Delicado, refiriéndose a la “voluptuosidad” de su lenguaje, particularmente en los prólogos (100-09).

En realidad, Delicado nunca cuestionó la hegemonía del castellano de Toledo como lengua rectora del imperio español. Su oficio de editor de obras asociadas a la ejemplaridad del español en Italia es prueba de ello.⁶ Sus ediciones muestran una constante preocupación por la corrección del castellano. Uno de sus objetivos como editor era enmendar estas obras españolas impresas fuera de España y que circulaban con alteraciones ortográficas. Inclusive Delicado complementaba sus ediciones con manuales instructivos sobre la pronunciación española dirigidos al público italiano. En la introducción al *Primaleón* resalta la importancia de las obras literarias españolas como *Amadís de Gaula* y confiesa que su intención en editarla es la de aprender, siendo él mismo andaluz de Castilla la Baja, el habla de Castilla la Alta (*Primaleón* CLXXVI). Su juicio particular sobre cómo establecer la normatividad del castellano se opondría en este sentido al de Valdés, puesto que reconoce la gramática de Nebrija (de quien Delicado dice haber sido discípulo) y el *Amadís* como las herramientas letradas para asentar esta normatividad.

No obstante, el argumento de Delicado al justificar el lenguaje “contaminado” del *Retrato* tiene claras afinidades con el de Valdés en cuanto a la valoración de la lengua castellana a partir de su uso y, sobre todo, su elección de aventurarse a escribir el *Retrato* en una lengua “hablada” a la que define como femenina. Como Valdés, quien sitúa el origen de los refranes castellanos “entre viejas, tras del fuego, hilando sus ruecas” (13), el autor en el *Retrato* señala que conforma su hablar al sonido de sus orejas, “que es la lengua materna y su común hablar entre mujeres” (328).

Es claro que, a pesar de que Valdés se refiera al castellano y el autor en el *Retrato* a una de sus variantes, el andaluz, en ambos casos, la referencia al universo femenino remite al de la cultura no letrada, ese universo oral donde se desenvuelven Lozana y sus secuaces, y que el autor, en su afán mimético, tratará de reproducir. Es importante

⁴ Los encuentros y desencuentros entre las visiones de Valdés y Delicado han sido abordadas también por Bubnova (“Valdés y Delicado”) y Guillermo T. Guitarte, quien contradice las propuestas de Asensio.

⁵ En este artículo Asensio quiere demostrar cómo Valdés difiere de Delicado en tres puntos: en exaltar al *Amadís* como cima de estilo y modelo de lenguaje; segundo, en glorificar el pulido lenguaje andaluz comparable al de Castilla la Alta; tercero, en encomiar a Nebrija, de quien se confiesa discípulo. No obstante, en el texto de Valdés no hay ninguna evidencia directa de que éste critique a Delicado de manera explícita.

⁶ Las obras editadas por Delicado son: *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Venecia 1531), el *Amadís de Gaula* (Venecia 1533), *Questión de amor* (Venecia 1533), *Primaleón*, impreso el primero de Febrero de 1534 por Juan Antonio de Nicolini de Sabio a expensas de Juan Batista Pedrezano. También hizo una reimpresión de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en 1534.

resaltar que la coincidencia en la conciencia lingüística de Valdés y Delicado (como escritor del *Retrato* y no como editor de obras españolas) se dé en torno a la cuestión de escribir como se habla. Según Gauger, la afirmación “escribo como hablo” se convirtió en un precepto estilístico fundamental en la literatura europea y apareció primeramente en las letras españolas del Siglo de Oro (56-57). En este sentido, se puede ver a Delicado como un precursor.

En la introducción al libro III del *Primaleón*, Delicado llama “nuevos romancistas” a aquellos que siguen este precepto (escribir como se habla) y que, en su caso, como autor del *Retrato*, también implica un distanciamiento de la gramática del castellano, es decir, del registro de la escritura:

Que cierto los que se apartan de la gramática española que es encerrada en aquella grande y famosa ystoria de Amadis de Gaula: son sin duda nuevos Romancistas. Como lo fui yo quando compuse la loçana en el comun hablar de la polida andaluzia. Mas fizelo por mejor la Arrendar en la manera de su hablar. (CLXXVI, énfasis mío)

El término “romancista” aparece también en un pasaje del *Quijote*⁷ asociado a la escritura en lengua romance y en función de una defensa de la poesía escrita en lengua materna, ya fuera esta romance o latina:

A todo lo cual respondió don Quijote: ... Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doime a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es esta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego porque era latino; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche. (II, 16; 756-57)

En el argumento de Delicado se encuentra también esta celebración de la lengua materna como herramienta idónea para llevar a cabo la elaboración del *Retrato*. No obstante, a diferencia de Cervantes, que privilegia la inspiración y facultad natural del poeta en la creación de un lenguaje poético,⁸ Delicado pone énfasis en la capacidad mimética del autor del *Retrato*, con ello no lo privilegia como creador excelso, sino como un individuo que sabe “escuchar” y traducir lo que oye en una escritura que califica de impura por su inmediatez y su carencia de “retoque”. Cabe agregar, que en el *Retrato*, la elección lingüística no se reduce a la lengua materna en un sentido literal, es decir al andaluz, puesto que los personajes conforman un universo lingüístico heterogéneo. Así, destacan hablas de diversas procedencias y registros socio-culturales, como vizcaíno, italiano y catalán entre otros. De hecho, en el apartado “El ánimo del hombre...”, el

⁷ Me refiero al capítulo 16 de la Segunda Parte. La edición consultada es la de Francisco Rico.

⁸ “...según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: ‘Est Deus in nobis’” (758).

propio autor subraya la riqueza del texto en este sentido: “Son por todas las personas que hablan en todos los mamotretos o capítulos ciento y veinte e cinco” (331)⁹.

De todo lo anterior se deduce que finalmente el reto literario de Delicado implica llevar a sus límites la propuesta de la mimesis. En este caso particular, la propuesta mimética remite a la cuestión planteada arriba: “escribo como hablo”, habría que añadir que también se propone escribir como hablan todos los personajes que conforman la diversidad lingüística del texto. Pero si la propuesta del autor implícito se llevara a sus límites, entonces la escritura dejaría de serlo. Por ello, aunque el autor quisiera hablar y no escribir, es obvio que la lengua oral del *Retrato* es un artificio de la mimesis. Tal artificio está vinculado con la calidad autorreferencial del *Retrato* porque el sólo hecho de plantear la posibilidad de escribir como se habla, implica tener conciencia de la existencia de dos universos diferenciados, el de la oralidad y el de la escritura.

Al respecto, podríamos aventurarnos a hacer una comparación arriesgada, la del autor como etnógrafo que retrata a Lozana desde una posición exterior a la del entorno cultural de ésta, y que se ve en la necesidad de corregir la mirada etnográfica estableciendo puentes afectivos. Habría ahora que agregar que el etnógrafo también tiene la intención de acercar a sus lectores a esa experiencia vivida de la comunicación oral; por ello intenta producir un efecto, el de la literatura que simula ser oralidad.

Una de las figuras más representativas de la etnografía, el antropólogo Bronislaw Malinowski, recurrió a esta estrategia del ilusionista, tan familiar a los literatos desde tiempo atrás, para superar las barreras de su propio análisis etnográfico, el cual no concebía fuera del entorno cultural de las comunidades estudiadas. En *Myth in Primitive Psychology* (1926), señala:

For I shall invite my readers to step outside the closed study of the theorist into the open air of the anthropological field, and to follow me in my mental flight back to the years which I spent among a Melanesian tribe of New Guinea. There, paddling on the lagoon, watching the natives under the blazing sun at their garden, following them through the patches of jungle, and on the winding beaches and reefs, we shall learn about their life. And again, observing their ceremonies in the cool of the afternoon or in the shadows of the evening, sharing their meals round their fires, we shall be able to listen to their stories. (19-20)

La paradoja que se plantea Delicado al estar consciente de la frontera infranqueable que separa la escritura de la experiencia, es decir, la paradoja de cómo escribir la oralidad sin anularla, puede analizarse retomando la última imagen que nos deja Malinowski, la del antropólogo que a la luz de la hoguera escucha historias. Esta imagen nos lleva consecuentemente a otra reflexión no menos melancólica, la de Walter Benjamin sobre el narrador de historias (storyteller) en la era de la posguerra que remató su extinción. Benjamin localiza los comienzos de esta extinción en un tiempo no muy distante al de Delicado, porque se trata de los años que testimoniaron, con el advenimiento de la imprenta, el nacimiento de la novela:

⁹ De acuerdo a Henk de Vries hay “ciento treinta y dos: cuarenta mujeres, y ochenta y nueve hombres” (57).

The storyteller takes what he tells from experience -his own or that reported to others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale. The novelist has isolated himself. The birth place of the novel is the solitary individual, who is no longer able to express himself by giving examples of his most important concerns, is himself uncounselled, and cannot counsel others. (91)¹⁰

Aunque no compete ahora demostrar en términos estrictamente genéricos si el *Retrato* es novela o no, el propósito de citar el argumento de Benjamin nos sirve para reiterar la coyuntura en que el texto se desarrolla con respecto a la figura autorial y al universo colectivo de la oralidad representada. Cabe aclarar que la estructura misma de la obra responde a esta coyuntura: la del apuntador (perceptible en breves intervenciones en los epígrafes y primeros mamotretos) que, frente al diálogo de los personajes que representan una cultura oral, decide entremeterse, rompiendo la diégesis, para hacerse presente como autor de los mismos. Es de esta manera que el autor se debate entre la soledad del escritorio y la colectividad de la experiencia, como se aprecia en la siguiente escena: “Por eso, notad: estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dejé este cuaderno sobre la tabla y entró Rampín y dijo: ‘¿Qué testamento es éste?’. Púsole a enjugar y dijo: ‘Yo venía a que fuédeses a casa, y veréis más de diez putas, y quien se quita las cejas y quien se pela lo suyo.’” (80). La intervención de Rampín interrumpe el acto retraído de la escritura integrándola a una experiencia ajena, la de este personaje iletrado que hace del papel escrito un objeto concreto y tangible al secarlo, pero, sobre todo, constituye una incitación para que el escritor devenga participante de la experiencia colectiva que es la vida condimentada de Lozana y sus secuaces.

Si por un lado en el texto la experiencia de la oralidad democratiza el acto de la escritura, por el otro, la escritura intenta monopolizarla al preguntarse constantemente sobre su correcta representación. En este sentido, a la manera de Malinowski, el autor reflexiona sobre su instrumental como escritor para crear efectos no-escriturarios y, a veces, llega a dar cuenta de su propia frustración. Ese “loado que mira y nota y a tiempo manifiesta” (228) también expresa que “Quisiera saber escribir un par de ronquidos” (65). Es así que en el texto también quedan representadas las meditaciones de un romancista sobre el proceso de la difícil traducción de la oralidad en escritura. La frustración viene a cuenta porque responde a la imposibilidad de transmitir una experiencia que acarrea, además de la traducción de la voz, la de todos aquellos aspectos sensoriales y corporales que la acompañan y que el escritor, en su soledad, quisiera reivindicar.¹¹

¹⁰ Se ha utilizado la traducción al inglés por considerarla más cercana al original en alemán.

¹¹ Existen muchas referencias a la corporalidad y gestualidad erótica de Lozana. Por ejemplo, en el mamotreto 24, en un diálogo entre el autor y Silvio, se lee: “—¿Quién me tuviera ahora que a aquella mujer que va muy cubierta no le dijera qualche remoquete, por ver qué me respondiera, y supiera quién es! ¡Voto a mí, que es andaluza! En el andar y meneo se conoce. ¡Oh, qué pierna! En vella se me desperezó la complisión. ¡Por vida del rey, que no está virgen! ¡Ay, qué meneos que tiene! ¡Qué voltar acá! Siempre que me vienen estos lances, vengo solo. Ella se para allí con aquella pastelera. Quiero ir a ver cómo habla y qué compra” (119). En el mamotreto 46, Lozana aprecia que esta gestualidad es bien retratada por el autor: “Quiérola yo mucho porque me contrahace tan natural mis meneos y autos, y cómo quito las cejas, y cómo hablo con mi criado...” (229). El autor también señala la idoneidad de su retrato a partir de estas

Este argumento puede ser retomado también a partir de la lectura. Si el autor quisiera hablar y no escribir, también quisiera ser escuchado y no leído. En el *Retrato* se menciona y se privilegia un acervo específico de textos literarios, como *La Tinelaria*, *Las Coplas de Fajardo* y *La Celestina*. De esta manera Delicado coloca su obra dentro de una tradición literaria que hace de la oralidad y la picardía un recurso central de la escritura. El autor del *Retrato* también tiene la intención de interpelar a un lector masculino culto que conoce estas referencias literarias y que necesita la lectura como sustituto del placer. Así lo estipula al inicio del prólogo, cuando se dirige al “Ilustre Señor,” destinatario explícito del *Retrato*.

Cabe resaltar, sin embargo, que en el *Retrato* estos libros referidos también tienen la intención de ser leídos en voz alta para un público no letrado. En el mamotreto 47, hay una clara referencia a esta práctica de la lectura en voz alta. Lozana le dice a Silvano: “quiero que me léais, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas muncho” (236). La lectura se integra a la vida cotidiana de los personajes y en el caso de Lozana, también constituye el complemento del placer sexual. Refiriéndose a la lectura que Silvano hace de la *Celestina*, Lozana señala: “mas no me la leen a mi modo como haréis vos. Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero” (236).

Es de notar la importancia de Silvano como alter ego del autor en esta práctica social de la lectura. Aquí se esboza de manera velada, la relación utópica entre el sujeto, un autor que además de escribir sabe leer con picardía, y su interlocutora, la protagonista no “letrada” que escucha con igual goce. Además, la ortografía y la puntuación en el texto son claramente una invitación al lector para poner en práctica esta lectura en voz alta que llevan a cabo Silvano y Lozana. Como lo atestiguan los manuales de ortografía de esa época,¹² la escritura del *Retrato* está subordinada a un sistema fonético y a una puntuación que privilegia la voz sobre la letra. Resulta claro que en el episodio señalado Lozana aplaude, además del contenido de los libros referidos, la gracia erótica de la lectura de Silvano.

Por otra parte, Delicado también revaloriza el conocimiento de Lozana dándole estatuto de saber. La Lozana es sabia como Avicena, Séneca y Lucano, pero esta sapiencia no proviene de los libros sino de una vida condimentada por peripecias acontecidas en su peregrinar por Levante y Nigroponte (228). Es común que esta sapiencia se revele a través del folclore popular y quede condensada en el uso de los proverbios. Marcel Bataillon, quien ha dado cuenta del gusto que la España humanista del siglo XVI tenía por éstos,¹³ los define como “condensaciones de la experiencia

características no verbales: “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” (9–10).

¹² Véase Margit Frenk, “Ortografía elocuente (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)”. Frenk muestra como los tratados de ortografía y pronunciación testimonian que en esta época de transición el modo oral de la lectura aún era el predominante (550).

¹³ Durante el siglo XV los humanistas comienzan a interesarse por la cultura popular, influidos por Erasmo de Rotterdam, quien exalta el refranero popular como expresión de la filosofía natural. La publicación del compendio de refranes en lengua vulgar, como la atribuida a don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1542) y posteriormente las monumentales recopilaciones españolas de apotegmas, como la del

humana, memorables por su simetría, por sus antítesis o por su solo laconismo” (51). Desde la perspectiva de Bataillon, los proverbios fueron valorados por los humanistas por su capacidad para guarecer lo esencial de la tradición oral: “moneda corriente y pulida por un largo uso, pero cuyo relieve resiste maravillosamente al desgaste de los tiempos” (51). Walter Benjamin también vincula el arte proverbial con la sabiduría del contador de historias. No obstante, a diferencia de Bataillon que pone el acento en la transmisión y conservación de la tradición oral en los proverbios, Benjamin los define como vestigios de una cultura oral ya extinta en la era moderna: “A proverb, one might say, is a ruin which stands on the site of an old story and in which a moral twines about a happening like ivy around a wall” (106). Desde esa mirada post-aurática, Benjamin señala: “... the storyteller joins the ranks of the teachers and sages. He has counsel –not for a few situations, as the proverb does, but for many, like the sage” (106).

Con el propósito de dar cuenta de la sabiduría de la protagonista Delicado también hace uso de la tradición proverbial como instrumental literario. En el texto la sabiduría de Lozana se manifiesta a través de diversos cuentecillos populares y proverbios que se integran a su conversación, subordinándose a su función de consejera y curandera. Sin embargo, respecto a su visión de la tradición proverbial, Delicado no es ni tan edificante como Bataillon ni tan melancólico como Benjamin, porque su personaje Lozana hace uso de los proverbios con sarcasmo y picardía, con el fin de sobrevivir en una sociedad ya mercantilista y urbana. En este sentido la sapiencia popular de Lozana no tiene el propósito de conservar y mirar hacia el pasado sino de transformar el presente con táctica y estrategia. El acervo proverbial le es útil para embaucar y para mantener su reputación (su propia imagen) frente a los demás, mostrando gran capacidad para simular diversos conocimientos.

Cabe notar que tal carácter simulador es, en cierta medida, adversario a la labor escrituraria del autor implícito puesto que impone límites a su intención mimética. En el “Argumento” y en “Cómo se excusa el autor ...”, éste sostiene, primero, el carácter testimonial y verídico de lo narrado, pero posteriormente argumenta que su retrato también tiene calidad de “fábula”, es decir tiene algo de “mentiroso”¹⁴ precisamente a causa de que Lozana no muestra todo lo que sabe:

Y por eso verná en fábula: Muncho más sabía la Lozana que no mostraba¹⁵, y viendo yo en ella muchas veces manera y saber que bastaba para cazar sin red, y enfrenar a quien mucho pensaba saber, sacaba lo que podía para reducir a memoria, que en otra parte más alta que una picota fuera mejor retraída que en la presente obra, ... (10)

toledano Melchor de Santa Cruz (1574) y la de Juan Rufo (1596) son indicativas de este interés generalizado por el refranero popular (Bataillon 626).

¹⁴ Entre las acepciones de “fábula” que da Sebastián de Covarrubias, y que son pertinentes a nuestro análisis, están las siguientes: “...cosa sin fundamento y dezimos. Esso es fábula, que vale tanto como, esso es mentira.... Es ultra desso fábula, una narración artificiosa, inventada, para deleytar...” (Fol. 2r).

¹⁵ Cabe señalar que la edición de Claude Allaigre no concuerda con la aquí citada de Jacques Josuet y Folke Genert. Allaigre propone: “Y por eso verná en fábula mucho más sabia la Lozana que no mostraba” (172). La edición princeps impresa en Venecia lleva punto después de fábula. Esta es la lectura de Margherita Morreale (330).

Consecuentemente, la propuesta del autor de “escribir como habla” también se lleva a cabo dando cuenta de los silencios y las máscaras de los personajes. El autor entonces no se limita a registrar el habla de éstos a partir de sus valoraciones ortográficas, fonéticas y prosódicas, sino que además devela los usos estratégicos del acervo popular por parte de los personajes, principalmente de Lozana, para urdir tramas y sobrevivir en la Roma licenciosa. Con ello, también da cuenta de la distancia entre el escritor y ese universo oral al que no tiene total acceso desde su posición letrada. De esta manera Delicado no evade el sentido social e histórico del conflicto oralidad-escritura.

Cabe por último hacer una breve reflexión en torno a la posición de Delicado frente al estatuto, función y circulación de su libro en la naciente sociedad mercantilista preguntándose cuál sería finalmente la intención del autor implícito en llevar a cabo el retrato de un personaje como Lozana y a quiénes estaría destinado dicho retrato. En la sección “Cómo se excusa el autor” (349-50) el autor implícito no interpela al “Ilustre señor” de las secciones liminares, vocativo común en la Edad Media para transferir, en los prefacios epistolares, la responsabilidad autorial al destinatario (una figura de alto rango) y así subordinarse al absolutismo monárquico y eclesiástico. En la mencionada sección queda figurada la autoridad eclesiástica que habría de perdonar la vanidad de un pobre enfermo (el autor sifilítico), pero también están los transeúntes, los que, disfrazados, salen a la calle en busca del placer sexual, o aquellos exiliados que rememoran el terruño a la distancia; en suma, los posibles compradores del libro. De hecho, en la sección “Digresión que cuenta el autor en Venecia” el autor confiesa que este libro, inicialmente anónimo, fue el que más gratificaciones económicas le dio:

Y esta necesidad me compelió a dar este retrato a un estampador por remediar mi no tener ni poder, el cual retrato me valió más que otros cartapacios que yo tenía por mis legítimas obras. Y éste que no era legítimo, por ser cosas ridículas, me valió a tiempo, que de otra manera no lo publicara hasta después de mis días y hasta que otré que más supiera lo emendara (369).

De lo anterior se infiere que Delicado pertenece a ese momento histórico intersticial del humanismo renacentista, en que la autoridad del escritor se movía entre los intereses monárquicos y eclesiásticos, y la emergencia de un mercado del libro, nacido de la pujanza de la burguesía italiana y de la aparición de la imprenta.

Como hemos visto, la filosofía de la lengua de Delicado, como la de Valdés, valora los aspectos dinámicos del habla. Por ello, en su empresa literaria, se propuso llevar a cabo el retrato de una comunidad no letrada. A lo largo de este proceso de mimesis, también dio cuenta, auto-reflexivamente, de las paradojas implícitas en una “escritura hablada”. Irónicamente, la obra de Delicado, una escritura “contaminada” de oralidad, ya atestigua la paulatina desaparición de las culturas orales en los albores del mercantilismo, en que la industria editorial comenzaba a adquirir una importancia sin precedente.

Obras citadas

- Delicado, Francisco. Jacques Josuet y Folke Gernert eds. *Retrato de la Lozana andaluza*. Barcelona: Círculo de lectores, 2007.
- . Claude Allaire ed. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Madrid: Cátedra, 1994.
- , ed. *Primaleón*. Venecia: Juan Antonio de Nicolini de Sabio, 1534.
- , ed. *Amadis de Gaula*. Los cuatro libros de Amadis d'gaula nuevamente impressos & hystoriados. Venecia: Juan Antonio de Sabia, 1533.
- Asensio, Eugenio. "Juan de Valdés contra Delicado: fondo de una polémica" *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1960. 101-113.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller Reflections on the works of Nikolai Leskov." En Harry Zorn trans. Hannah Arendt ed. *Illuminations*. New York: Harvard University Press, 1968. 83-107.
- Branthôme, Pierre de Bourdeille. "Rodomontades et gentilles rencontres espagnoles." *Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeille; publiées pour la première fois selon le plan de l'auteur augmentées de nombreuses variantes et fragments inédits suivies des œuvres d'André de Bourdeilles et d'une table générale, avec une introduction et des notes par M. Prosper Mérimée de l'Académie française, et M. Louis Lacour, Archiviste paléographe*. Paris: Librairie Plon, 1893. 9: 5-189.
- Bubnova, Tatiana. "Valdés y Delicado: ¿Un diálogo de la lengua?" *Anuario de Letras* 39 (2001):89-108.
- Cervantes Saavedra, Miguel. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha. Segunda parte*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Covarrubias Sebastián. *Parte segunda del tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez, 1673.
- Frenk, Margit. "La ortografía elocuente. (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)." En A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans eds. *Actas del VIII Congreso de Hispanistas*. Providence, Rhode Island, Brown University, 22-27 agosto 1983. Madrid: Ediciones Istmo, 1986. 549-556.
- Gauger, Hans-Martin. "La conciencia lingüística en el Siglo de Oro." En Sebastian Neumeister ed. *Actas del IX Congreso de Hispanistas*, Berlín, 18-23 agosto 1986. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. 45-63.
- Guitarte, Guillermo L. "¿Valdés contra Delicado?" *Homenaje a Fernando Antonio Martínez*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1979. 147-67.
- Lapesa Melgar, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Escelicer, 1942.
- Morreale, Margherita. "Bisoño de Frojolón: a propósito de una reciente edición de La Lozana Andaluza." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 55 (1979):323-43.
- Malinowski, Bronislaw. *The Father in Primitive Psychology. Myth in Primitive Psychology*. New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2001.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática castellana*. BNM I2142. (1492). Madison: John O'Neill, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua (tenido ázia el a. 1533), i pulicado por primera vez el año de 1737. Ahora reimpresso conforme al ms. de la Biblioteca nazional*,

*único que el editor conoce. Por apéndize va una carta de A. Valdés. Madrid:
Impr. de J. Martin Alegría, 1860.*
Vries, Henk de. “¿Quién es la Lozana?”. *Celestinesca* 18:1(1994): 51-73.