

TEXTO E IMAGEN EN EL *RETRATO* DE LA LOZANA ANDALUZA*

El *Retrato de la Lozana andaluza* es un caso excepcional en la literatura del siglo xvi, puesto que Francisco Delicado no sólo fue su autor y editor sino que también, con toda probabilidad, intervino en su impresión. Es asimismo probable que Delicado participara en la selección o la confección de los grabados que acompañaban el texto. En la medida en que tales ilustraciones constituyen una glosa icónica al libro, su estudio puede tener implicaciones significativas para la interpretación y la recepción de la obra.

Delicado se ganó la vida en Venecia como editor y corrector de imprenta de textos castellanos, entre los cuales figuraban *La Celestina*, *Amadís de Gaula* y *Primaleón*¹. Asimismo, en 1530 Delicado habría colaborado con el impresor en la publicación de dos de sus propias obras. La primera era la segunda edición de *El modo de adoperare el legno de India*, que trataba de un remedio contra la sífilis. La segunda obra era el *Retrato de la Lozana andaluza*².

Tal como consta al final del Mamotreto LXVI, Delicado terminó la primera versión de su *Retrato* en Roma en 1524. Después de su huida a Venecia a raíz del Saco de Roma (1527), decidió

* Una versión preliminar de este trabajo se leyó el 16 de febrero de 1985 en la *Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*.

¹ ANNAMARIA GALLINA, "L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà del '500", *StI*, 1 (1962), pp. 78-80.

² FRANCESCO A. UGOLINI, "Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta", estratto dagli *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12 (1974-75), pp. 458-459. Suele decirse que *La Lozana andaluza* se publicó en 1528 o 1529. Sin embargo, Ugolini arguye que la fecha (el 10 de febrero de 1529) que lleva la segunda edición de *El modo de adoperare el legno de India* sigue el *stile veneto* de datación y, por lo tanto, corresponde al 10 de febrero de 1530. Por consiguiente, *La Lozana andaluza* debió de publicarse un poco después de febrero de 1530.

publicar el manuscrito para mejorar su situación económica³. Delicado retocó la versión primitiva antes de su publicación en 1530, lo cual explica la yuxtaposición de referencias al año 1524 y alusiones proféticas al Saco de 1527⁴. Varios grabados ilustran la edición con el resultado de que el texto refundido incorpora no sólo una serie de glosas verbales sino también una serie de glosas visuales⁵. Las glosas verbales, de acuerdo con la relectura y revisión del texto por su autor, enfocan los acontecimientos de 1527 como el castigo merecido de las vidas pecaminosas que llevaban los habitantes de Roma. No se ha cuestionado la naturaleza moralizante de estas adiciones. Sin embargo, se ha argüido que, a pesar del intento por parte del autor de imponerle al texto una interpretación didáctica, la versión impresa sigue siendo una obra sumamente ambivalente.

Parece probable que la participación del autor en la publicación de su obra incluyera la supervisión de las ilustraciones⁶. Si en algunos casos era necesario encargar nuevos grabados creados expresamente para el *Retrato*, en otros casos era cuestión de escoger los más adecuados de los grabados ya existentes en el taller

³ FRANCISCO DELICADO, *La Lozana andaluza*, ed. Bruno M. Damiani, Castalia, Madrid, 1969, p. 260. Futuras citas de esta edición se indicarán con el número de la página entre paréntesis. Puesto que la edición de Damiani incluye sólo una selección de los grabados originales y no siempre los coloca donde aparecían en la edición *princeps*, mis comentarios sobre los grabados y su colocación se referirán a la edición en facsímil del *Retrato* publicada por la Tipografía Moderna en Valencia en 1950.

⁴ Véanse, por ejemplo, las alusiones en las pp. 62-63, 82, 120, 147, 178, 215 y 236. Bubnova postula que hubo una refundición intermedia que posiblemente correspondía a un frustrado intento de publicación anterior a la edición *princeps* veneciana. Véase TATIANA BUBNOVA, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de "La Lozana andaluza"*, UNAM, México, 1987, pp. 133, 135 y 137.

⁵ Esto quiere decir que, por mucho que se pondere lo novedoso de la noción de una representación verbal como un retrato, la versión impresa de *La Lozana andaluza* es algo más que un retrato verbal, ya que la presencia de los grabados manifiesta que es también pictórico el retrato de Lozana y su Roma. De ahí que el conjunto de las unidades escritas, o sea, los mamotretos, y el conjunto de las unidades icónicas, o sea, los grabados, integren un retrato a la vez verbal y visual de la protagonista y su ambiente.

⁶ Observa UGOLINI: "Gli inserimenti delle illustrazioni hanno sempre qualche riferimento al testo, indice che anche questo aspetto del libro fu curato dal Delicado . . ." (p. 473). A propósito de las ilustraciones de gran formato, el mismo crítico dice que "sono state con tutta evidenza eseguite sotto suggerimento e guida dell'Autore" (p. 473).

del impresor⁷. Si se acepta la hipótesis de que la selección de los grabados refleja la lectura que hace el autor de su propia obra, dichas ilustraciones indican el modo en que ese lector especial quiso controlar la interpretación y, por lo tanto, la recepción de su texto. La medida en que los grabados contribuyen al didactismo problemático del *Retrato* será el tema de investigación de las páginas que siguen.

La función de los grabados depende de dos factores: el lugar de su colocación en el texto y su contenido. Las tres cuartas partes de los grabados se encuentran al comienzo de un mamotreto u otra unidad textual (dedicatoria, epílogo, etc.). Dejando aparte por el momento la cuestión de la pertinencia de su contenido, en tales casos las ilustraciones funcionan como una especie de puntuación icónica que articula las divisiones formales del texto.

Menos de la cuarta parte de los grabados se encuentra en el interior de una unidad textual⁸. En la mayoría de los casos es poco evidente por qué el grabado interrumpe el texto verbal, aparte desde luego, del deseo de adornar y amenizar la edición. En otros casos, sin embargo, parece que se ha intercalado una ilustración para llamar la atención del lector a un trozo específico del *Retrato*. Por ejemplo, en el medio del Mamotreto XIV, el cual trata de la primera noche que Lozana y Rampín pasan juntos, se interpola la viñeta de la cabeza de un soldado. Ahora bien, a partir del quinto mamotreto el autor renunció a la narración en tercera persona, dejando a sus personajes representar su propia historia mediante la fuerza evocadora del diálogo. Sin embargo, en el Mamotreto XIV el Autor interrumpe cuatro veces el diálogo, hablando en su propia persona. Tres de estas intervenciones son meras acotaciones, pero la primera (“Quisiera saber escribir un par de ronquidos...” [p. 76]) llama la atención del lector al acto mismo de la escritura. El pequeño grabado colocado al lado de dichas palabras subraya un momento significativo, o sea, la primera intervención del Autor. Se trata de un detalle juguetón mediante el

⁷ LUIS CORRALES DE PRADA estudia el caso de los pliegos sueltos, observando que, aunque los grabados solían intercambiarse, se intentaba buscar ilustraciones adecuadas que tuvieran alguna relación con el texto. Véase “La ilustración en los pliegos sueltos del siglo XVI. Relación entre imagen y texto”, *Goya*, 181/182 (1984), pp. 21-22.

⁸ La costumbre de interpolar grabados dentro de una unidad textual por poco se abandona después de los ocho casos de la Parte I. Las Partes II y III contienen cada cual un solo caso de la colocación de una ilustración en otro lugar que el comienzo de un mamotreto.

cual Delicado, luego de haber creado la ilusión de que sus personajes son autónomos e independientes de él, lúdicamente revela que hay un autor, un creador de literatura, detrás de la ilusión. Además, tales intervenciones prefiguran el Mamotreto XVII en que el Autor se hace un personaje en el libro que escribe. Parece poco probable que la viñeta pretenda representar al mismo Delicado, el cual era sacerdote y no soldado. Por lo tanto, se trata de un caso de puntuación visual cuya finalidad no es ilustrar el texto de modo literal sino llamar la atención al carácter innovador de la intervención del Autor en su propio texto. No deja de ser significativo que la misma viñeta se utilizara antes para enebizar el “Argumento en el cual se contienen todas las particularidades que ha de haber en la presente obra” (p. 35), donde Delicado se ufana de la novedad literaria de su *Retrato*. Así que la misma ilustración se emplea dos veces para llamar la atención del lector a un importante aspecto artístico del texto.

Con respecto al contenido de las ilustraciones, éstas normalmente interpretan el texto que acompañan. Puede tratarse de interpretaciones literales, o sea, los grabados presentan el equivalente visual del texto escrito⁹, o puede tratarse de interpretaciones figuradas, o sea, los grabados apuntan a una lectura simbólica del texto verbal.

Son numerosas las ilustraciones que son fundamentalmente interpretaciones literales del texto. Por ejemplo, el Mamotreto LIX comienza con el encuentro entre Lozana y dos médicos, los cuales son retratados en un grabado colocado al comienzo del mamotreto. Al final del Mamotreto IV, el Autor observa que en la frente de Lozana hay una cicatriz que tiene la forma de una estrella. En este punto se inserta una viñeta que muestra la forma de la cicatriz. Asimismo, en el medio del Mamotreto LXVI, Lozana anuncia que si encuentra la Paz en Nápoles, se la enviará a Rampín atada con “este ñudo de Salomón” (p. 245)¹⁰. La for-

⁹ Se trata de la función más común del grabado en los libros impresos de finales del siglo xv y comienzos del siglo xvi. Un típico ejemplo castellano es *La vida e hystoria del Rey Apolonio* (¿Zaragoza, 1488?) donde el comienzo de cada capítulo se adorna de un grabado que ilustra el contenido. Hay una edición en facsímil publicada por Antonio Pérez y Gómez, *Incunables Poéticas Castellanas*, 12, Cieza, 1966.

¹⁰ El “ñudo de Salomón”, o sea, la cruz gamada es un símbolo que se remonta a los primeros siglos del cristianismo. Parece que servía para traer la buena fortuna. Véase V. PRITCHARD, *English Medieval Graffiti*, Cambridge University Press, Cambridge, 1967, pp. 32-37.

ma concreta del nudo se muestra en una pequeña viñeta interpolada en el texto¹¹.

Al comienzo de muchos mamotretos se encuentran de una a tres viñetas de figuras masculinas o femeninas, las cuales, además de su evidente función de articuladoras de una nueva división textual, están destinadas a representar a los personajes que intervienen en el mamotreto¹². Por ejemplo, la presencia de Lozana y Rampín al principio de los Mamotretos XVI y XIX se señala iconográficamente mediante viñetas de una dama y un caballero. Este tipo de viñetas se encontraba en el taller de cualquier impresor y servía para representar a los personajes de varias obras. La prueba de que se trata de tales viñetas “factotum” se evidencia en el hecho de que las viñetas que indican a Lozana y a Rampín en el Mamotreto XVI son diferentes de las que los indican en el Mamotreto XIX. Además, aunque los grabados individuales del Mamotreto XVI se emplean en otros lugares para representar a Lozana y a Rampín, la figura masculina reaparece en el Mamotreto LVIII donde representa a un rufián. Asimismo, la figura masculina que representa a Rampín en el Mam-

¹¹ No escasean otros ejemplos de un parecido empleo del grabado. En la Epístola, la cual se añadió en 1527, el Autor ve el Saco de Roma como el justo castigo de los pecados de los romanos. Se llama la atención del lector a este epílogo mediante un grabado que representa a un ejército que ataca una ciudad. La “Carta de excomunión” que Cupido dirige a la mujer que contagió de la sífilis a Delicado se acompaña de un grabado que representa a Cupido asestando una flecha a una figura femenina supina. El Mamotreto LVII comienza con la llegada de Lozana a la casa de cuatro cortesanas. La protagonista pregunta: “¿Quién son aquellos tres galanes que están allí?” Al lado de la pregunta de Lozana se coloca un grabado que muestra a tres caballeros que dan una serenata a una dama, la cual se asoma a una ventana. Lozana pregunta: “¿Quién os dijo que yo había de ir a casa de la señora Jerezana? Ya sé que le distes anoche música de falutas de aciprés...” (p. 218). El hecho de que uno de los galanes en el grabado tenga un laúd en lugar de la flauta de ciprés sugiere que se trata de un grabado destinado primitivamente a otro libro. No obstante, es probable que el grabado tomado prestado pretenda interpretar de modo más o menos literal la situación a la que se refiere Lozana. En cambio, Allaigre opina que la disonancia entre el texto verbal y el texto icónico sirve para subrayar la alusión erótica que encierra la palabra “faluta”. Véase CLAUDE ALLAIGRE, *Sémantique et littérature: Le “Retrato de la Lozana andaluza” de Francisco Delicado*, Grenoble, 1980, pp. 68-69.

¹² Esta costumbre se deriva de las ilustraciones de manuscritos y ediciones impresas de las comedias de Terencio. Véase *Terence Illustrated. An Exhibition in Honor of Karl Ephraim Weston*, Chapin Library, Williams College, Williamstown, MA, 1955, p. 8.

treto XIX se usa luego en el Mamotreto XXXIV para indicar a un escudero¹³.

El uso de grabados originalmente creados para otra obra puede llevar a ocasiones en las que el mensaje icónico es el equivalente bastante infeliz del mensaje lingüístico. Al comienzo del Mamotreto LVI un galán parece referirse a Rampín cuando dice: “¡Mirá el alfaquí de su fosco marido que compra grullos!” Otro galán añade: “¿No veis su criado negociando, que parece enforro de almiherez?” (p. 216). Ahora bien, en el lenguaje de germanía “grullo” equivale a policía. Por lo tanto, los dos galanes sorprenden a Rampín “comprando grullos”, o sea, “sobornando a la policía”. No obstante, el grabado que acompaña la escena interpreta en un sentido literal los vocablos “compra”, “grullos” y “negociando”, al representar a un hombre (= ¿Rampín?) comprando lo que parece ser un grullo (grabado 1)¹⁴. Un indicio de que se trata de una ilustración ejecutada para otra obra se ve en el trasfondo rural del grabado, el cual disuena con el ambiente urbano del *Retrato*. Así que, a menos de tratarse de un chiste icónico, la ilustración tomada prestada acaba por no contribuir a la comprensión del texto verbal.

Encabeza el Mamotreto XLVIII un grabado que, aunque a parecer lo inspira una interpretación muy literal del texto, no deja por ello de armonizar en un nivel simbólico con la lectura didáctica que Delicado quiere imponer a su libro. El grabado representa a una dama y un galán que contemplan una calavera (grabado 2). La calavera, desde luego, es un símbolo convencional de la vanidad de la vida humana y, efectivamente, se solía representar a los santos mirando una calavera, es decir, contemplando la muerte. Parece que el grabado del *Retrato* lo motivar dos referencias triviales en el texto. La primera ocurre al final de mamotreto anterior, cuando Lozana le pide a Silvano que le lea

¹³ En el siglo XVI este uso se daba sobre todo en obras teatrales impresas. Por ejemplo, en la *Farsa de Lucrecia* (h. 1528) de Juan Pastor, se emplean viñetas para representar a los personajes presentes en cada escena de la pieza, pero la misma viñeta no se emplea para representar apariencias sucesivas del mismo personaje. Véase la edición en facsímil en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, t. 2, Col. *Joyas Bibliográficas*, Serie *Conmemorativa*, 13, Madrid, 1964, pp. 305-328.

¹⁴ Es irónico que la referencia a los grullos aparezca en el contexto de los dos galanes que observan las actividades en la casa de Lozana, puesto que en la Antigüedad y en la Edad Media el grullo se consideraba un símbolo de la vigilancia. Véase BERYL ROWLAND, *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1978, p. 34.

algo. Lo que pretende Lozana en realidad es otra cosa, ya que en seguida propone que Silvano traiga su vihuela y que los dos toquen su pandero. Dentro del sistema de transposiciones semánticas del *Retrato*, se trata de una invitación a tener relaciones sexuales. Contesta Silvano: “Contéplame esa muerte” (p. 190), lo cual parece significar “Que muera así” o “Podría concebir una manera peor de muerte”¹⁵. Aunque es evidente que la expresión “contemplar la muerte” tiene aquí un sentido erótico figurado, el grabado representa el concepto en un sentido ascético, como si a Lozana y a Silvano les valiera más contemplar la brevedad de la existencia humana. Luego, al comienzo del mamotreto siguiente, Dorotea se dirige a Lozana: “¡Señora Lozana, más cara sois vos de haber, que la muerte cuando es deseada!” La referencia anodina a la muerte ocurre dentro de un contexto de cortesía que poco tiene que ver con la interpretación ascética que se manifiesta en el grabado. Sin embargo, a pesar de su relación problemática con el texto verbal, parece que el grabado de la calavera ha de funcionar como un *memento mori*, una prefiguración icónica del futuro Saco de Roma. Dicha ilustración invita al lector a contemplar y a interpretar en un sentido moralizador las vanidades de la Ciudad Eterna, las aventuras sexuales de Lozana representando los pecados de todos los romanos. Así que las referencias triviales a la muerte en el texto verbal las aprovecha Delicado para intercalar una lección didáctica a nivel iconográfico.

Al comienzo del Mamotreto XXXVII un grabado representa a un grupo de personajes de *La Celestina* de Fernando de Rojas (grabado 3). Su colocación al principio de la división textual confirma su función de signo icónico de puntuación, mientras que su contenido lo determina una alusión a dicha obra que se encuentra al final del mamotreto anterior. Lozana acaba de invitar a entrar al embajador napolitano y a un amigo suyo, y el amigo observa: “Monseñor, ésta es Cárcel de Amor; aquí idolatró Calisto, aquí no se estima Melibea, aquí poco vale Celestina” (p. 155)¹⁶. El grabado en cuestión fue tomado de una edición pirata de *La Ce-*

¹⁵ La muerte como metáfora del orgasmo sexual es un lugar común de la literatura medieval y renacentista. Véase KEITH WHINNOM, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Durham, 1981, pp. 35-36. ALLAIGRE, en cambio, interpreta “Contéplame esa muerte” como una alusión explícita al contenido ascético del grabado interpolado (*op. cit.*, p. 267).

¹⁶ Para JOSÉ A. HERNÁNDEZ ORTIZ la cita “indica que, para él, el amor que vale es el sensual que vive en la *Lozana* y no el idealizado de *Cárcel de amor*

lestina y se utilizó de nuevo en las ediciones venecianas de 1531 y 1534, las cuales fueron editadas por Delicado¹⁷. Ahora bien, el final del Mamotreto XXXVI alude también a *Cárcel de amor* y es probable que Delicado mismo supervisara una edición ilustrada de dicha obra en 1531. ¿Por qué no se intercaló un grabado de *Cárcel de amor*¹⁸? ¿Cuál fue la intención de Delicado al escoger una ilustración de *La Celestina*? En primer lugar, es evidente que el vivo diálogo del *Retrato* debe bastante al diálogo de *La Celestina* y las dos obras comparten un didactismo problemático. Pero hay más. En la portada Delicado se ufana de que su *Retrato* “contiene munchas más cosas que la Celestina” (p. 31)¹⁹. Así que, si Delicado se propone superar el libro de Rojas, la inclusión de un grabado tomado de dicho libro sirve para recordar la jactancia de Delicado al mismo tiempo que invita al lector a averiguar la medida en que Delicado está cumpliendo con su propósito.

La ilustración tomada de *La Celestina* representa a un grupo de personajes de dicha obra y unas siglas indican el nombre de cada cual: CE. por Celestina, SEM. por Sempronio y así por el estilo²⁰. Ahora bien, el *Retrato* contiene otro grabado que puede considerarse una réplica visual del grabado tomado de *La Celestina*. En el verso de la portada hay una ilustración que representa a varios personajes del *Retrato* con sus etiquetas correspondientes: *Loçana*, *Ranpín*, *Oriana*, etc. (grabado 4). El mismo grabado se repite estratégicamente al principio del Mamotreto XLI. No sólo

ni el idealismo con que Calixto disfraza sus deseos...”. Véase *La génesis artística de “La Lozana andaluza”*, Editorial Ricardo Aguilera, Madrid, 1974, p. 27.

¹⁷ UGOLINI, art. cit., p. 459, n. 33.

¹⁸ Parece que la edición de 1531 tiene los mismos grabados que la edición pseudozaragozana (¿veneciana?) de 1523. Véase ANTONIO PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, 2ª ed., Librería Palau, Barcelona, 1967, t. 19, p. 207. Así que, por lo menos en teoría, Delicado hubiera tenido a su alcance los grabados de *Cárcel* en el momento de preparar la edición de su *Retrato*.

¹⁹ Hay también varias otras alusiones a *La Celestina* a lo largo del *Retrato*: pp. 33, 138, 200, 210 y 214-215. Lozana misma es lectora del libro de Rojas, pues un ejemplar figura entre los libros de su biblioteca (p. 190).

²⁰ Esta manera de presentar a los personajes se remonta a los manuscritos y ediciones impresas de las comedias de Terencio y en el siglo XVI se daba también en ediciones impresas de autos y farsas. Para piezas castellanas en que las *dramatis personae* se indican mediante grupos de figuras con las etiquetas correspondientes, véanse los textos en facsímil publicados en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, t. 2. Ejemplos concretos incluyen *Comedia tesorina* (p. 9), *Comedia vidriana* (p. 41), *Auto de Clarindo* (p. 77) y *Comedia ardami* (p. 133).

se trata del comienzo de la Parte III de la obra, sino que dicha parte empieza con otro alarde por parte del autor: “Aquí comienza la tercera parte del retrato, y serán más graciosas cosas que lo pasado” (p. 171). Además de su evidente función de puntuación visual, el grabado repetido constituye una alusión icónica al grabado tomado de *La Celestina* y por lo tanto una referencia implícita a la obra que Delicado se propone superar. Al aludir a la ilustración tomada prestada, dicho grabado adquiere una dimensión simbólica que apunta a la intención por parte de Delicado de competir con la obra de Rojas. Así que tanto el texto verbal del *Retrato* como el texto icónico de la ilustración en cuestión se conciben como una respuesta a *La Celestina*.

Otra ilustración que funciona al mismo tiempo literal y simbólicamente se encuentra en el Mamotreto XI. Aquí, Lozana se sirve de una alusión mitológica para contrastar su pobreza presente con la prosperidad pasada: “. . . que solía tener diez espejos en mi cámara para mirarme, que de mí misma estaba como Narciso, y agora como Tisbe a la fontana, y si no me miraba cien veces, no me miraba una, y he habido el pago de mi propia merced” (p. 60). En este punto, se intercala un grabado que representa a Tisbe huyendo del león, mientras que en el primer plano Píramo yace atravesado por su espada al lado de la prenda abandonada de su amada²¹. Ya que el grabado se inserta en el medio de un mamotreto, funciona como el equivalente icónico del subrayado, recalcando la alusión mitológica. Pero, ¿a qué intenta Delicado llamar la atención del lector? A este propósito, comenta Damiani: “Con la alusión al personaje mitológico, Narciso, se nos presenta la imagen de la Lozana, quien, contenta y en prosperidad, cuidaba demasadamente de su adorno y compostura; y ahora se encuentra, como la trágica Tisbe, triste y sin bien alguno” (p. 60, n. 81). Pero hay más. El lector culto de la época sin duda conocería la interpretación alegórica más o menos convencional del mito de Píramo y Tisbe como un aviso de cómo el pecado del amor carnal puede llevar a la muerte del alma²². Al yuxtaponer

²¹ El “Índice de grabados” de la edición de Damiani denomina esta ilustración “Alegoría de la pronosticada destrucción de Roma”. Para ALLAIGRE, el grabado muestra la fuente de Santa Marta y el cadáver de Juan de Benavides de acuerdo con una leyenda local de la Peña de Martos (*op. cit.*, pp. 290-291).

²² Véase FRANZ SCHMITT-VON MÜHLENFELS, *Pyramus und Thisbe: Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Carl Winter, Heidelberg, 1972, pp. 26-55.

la observación de la protagonista sobre su triste cambio de estado y las alusiones verbales e icónicas a una historia trágica de amor y muerte, Delicado intenta establecer una lectura didáctica de su texto. El Saco de 1527 ha de considerarse un castigo por los pecados de los nuevos Píramos y Tisbes romanos.

El comienzo del Mamotreto L lo señala una ilustración que representa a la Muerte montada a caballo atropellando a varias figuras supinas. A primera vista, parece que el grabado no tiene relación alguna con el texto verbal, pues dicho mamotreto trata de cómo Lozana fue engañada por un trujillano astuto. El Mamotreto XLIX termina con una alusión a una cortesana llamada la “galán portuguesa”, una vez rica y ahora reducida a la mendicidad (p. 195). No obstante, el triunfo de la muerte supone un cambio de estado aún más radical. Damiani (p. 288) denomina al grabado “Alegoría de la muerte universal”, probablemente porque los ricos y los poderosos se incluyen entre las víctimas de la muerte. Pero hay más, ya que entre dichas víctimas ocupan un lugar destacado un papa, un obispo y otros eclesiásticos. En la “Explicación” que Delicado puso a modo de apéndice al final de su *Retrato*, el autor insiste en que no habla mal del clero: “. . . en todo este retrato no hay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con iglesias, ni eclesiásticos, ni otras cosas que se hacen que no son de decir” (p. 250). Sin embargo, en la práctica es evidente que ya en la mezcla, para no decir interpenetración, de eclesiásticos y cortesanas hay una crítica implícita de la inmoralidad clerical²³. Una prostituta es “favorida de un perlado” (p. 63). Un fraile, que se pone una peluca para salir del monasterio de noche, le regala a Lozana pan, vino y carne (p. 107). Sin darse cuenta, los fieles proporcionan los fondos con que los clérigos satisfacen su lujuria (pp. 145 y 149-150). En otra ocasión una de las interpolaciones proféticas alude explícitamente al nexo entre el venidero Saco de Roma y la corrupción clerical:

Lozana: ¿Quién es éste? ¿Es el Obispo de Córdoba?

Rampín: ¡Ansí viva mi padre! Es un obispo espigacensis de mala muerte.

Lozana: Más triunfo lleva un mameluco.

²³ El Mamotreto L termina con una alusión a “Santa Nefija, la que murió de amor suave” (p. 197). En el Mamotreto XXIII dicha santa es “la que daba su cuerpo por limosna” (p. 108). Así que Santa Nefija, la supuesta santa patrona de las prostitutas, viene a simbolizar la coincidencia entre el mundo clerical y el mundo lupanesco en el *Retrato* de Delicado.

Rampín: Los cardenales son aquí como los mamelucos.

Lozana: Aquéllos se hacen adorar.

Rampín: Y éstos también.

Lozana: Gran soberbia llevan.

Rampín: El año de veinte y siete me lo dirán (p. 62).

Así que el grabado que representa la “Alegoría de la muerte universal” en el que figuran con tanta evidencia los eclesiásticos es la manifestación visual de la perspectiva didáctica que Delicado intenta imponerles a sus lectores. La ilustración es al mismo tiempo una alusión icónica al futuro Saco de Roma y un recuerdo de la responsabilidad particular del clero por dicho castigo.

El Mamotreto LXVI trata de un sueño que ha tenido Lozana y de su decisión de retirarse a la isla de Lípári. En dicho sueño aparece Plutón a caballo sobre la Sierra Morena, mientras que se acerca Marte envuelto en una niebla. Para Lozana, el mundo se ha vuelto al revés, ya que lo que había de estar abajo (Plutón) está arriba y viceversa. Todo esto le recuerda el “árbol de la locura” o “árbol de la vanidad”, cuyos ramos todos quieren coger. Acto seguido, la protagonista anuncia su decisión de abandonar Roma y sus vanidades. Por último, el autor habla en su propia voz, cerrando la obra y expresando la esperanza de que sus lectores imiten el ejemplo de Lozana, “porque reprendiendo los que rompen el árbol de la vanidad, seré causa de moderar su fortuna” (p. 246).

La importancia de éste, el último mamotreto del *Retrato*, la subraya la presencia de un grabado en que los devotos de Plutón hacen cola para rendirle homenaje (grabado 6). La ilustración combina motivos cristianos y paganos, ya que el dios gentil aparece sentado entre las mandíbulas abiertas del monstruo Leviatán, de acuerdo con la iconografía convencional medieval de la entrada del infierno. Aunque el contenido de dicho grabado lo determina la alusión verbal a Plutón, su relación con el texto es más simbólica que literal. De hecho, podría esperarse una interpretación icónica más fiel del sueño de Lozana que hubiera representado a Plutón a caballo sobre la Sierra Morena. En lugar de eso, Delicado —¿sirviéndose de un grabado tomado de otra obra?— les ofrece a sus lectores una indicación visual que apunta a la interpretación moralizante de su obra. Mediante el grabado que de modo ingenioso combina la alusión a Plutón y el motivo de la vanidad humana, el autor sugiere que los que buscan las vanidades de este mundo no son más que los ministros de Plutón/Satanás.

La portada del *Retrato* tiene un grabado que representa una nave alegórica, concretamente, una góndola que lleva a Lozana y a siete cortesanas de Roma a Venecia (grabado 7). Se ve a Rampín remar el barco, mientras que un alférez tiene la bandera de Venecia. En la popa de la nave está sentado un mono que tiene un estandarte que reza “De Roma”, mientras que en la proa hay otro animal con un estandarte parecido que reza “A Venetia”. En el lado de la nave está inscrita la palabra “iubilant[?]”, estando escondido el final de la palabra por el remo de Rampín. El paño que cubre el camarote de la góndola está adornado con la muerte coronada y están inscritas en él “Divitia” y “Celidonia”, nombres de dos de las cortesanas que aparecen en el *Retrato*.

Ugolini considera la ilustración una variante de la “nave de los locos”, motivo iconográfico muy en boga a finales del siglo xv después de la publicación del *Narrenschiff* (1491) de Sebastián Brandt. El crítico italiano interpreta la portada en dos niveles, el literario y el moral:

L'autore porta con sé a Venezia da Roma la storia della Lozana con la sua coorte di settatrici e di Rampino. Il libro viene a porsi con i suoi protagonisti sotto la protezione della bandiera di san Marco, cioè della repubblica di Venezia. Tutti giubilano per essere scapati alle atroci vicende del sacco di Roma; ma li accompagna la memoria di coloro con cui divisero i giorni di baldoria e che sono scomparse, travolte in aquel dramma gigantesco... E sulla barca delle “vanidades”... che le avventure della Lozana giungono a Venezia. L'allegoria definisce, non senza una carica di ambiguità, l'intendimento con cui l'autore mostra di voler presentare la vita delle cortigiane e dei ruffiani al lettore (pp. 474-476).

De hecho, las figuras que representan a Lozana, las cortesanas y Rampín están rodeadas de recuerdos siniestros que llevan al lector a considerar la *dolce vita* de la Roma de 1524 desde la perspectiva de la divina retribución de 1527. Los personajes que se han embarcado a bordo de la nave de los locos llevan consigo la figura alegórica de la muerte. El mono, además de ser símbolo del demonio, solía asociarse al pecado, la lujuria, la locura y la búsqueda de las vanidades terrenales²⁴. Así que la ilustración en la por-

²⁴ Véase HORST W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Warburg Institute, London, 1952, especialmente los caps. 1-7. Para UGOLINI (art. cit., p. 476) el mono simboliza sólo la locura. Dicho crítico considera un mono tanto el animal que tiene el estandarte que dice “A Venetia”

tada está destinada a condicionar el modo en que el lector reacciona al texto que sigue de acuerdo con la perspectiva didáctica que Delicado quiere imponer²⁵.

Merece un comentario más detenido la observación de Ugolini de que Delicado lleva consigo a Venecia la historia de Lozana, Rampín y las siete cortesanas. En la “Digresión que cuenta el Autor en Venecia” (pp. 259-260), Delicado da a entender que, efectivamente, llevó consigo su obra cuando huyó a Venecia. Sin embargo, Delicado mismo no aparece en la nave que adorna la portada de su libro —sus creaciones literarias navegan hacia Venecia sin él. Esto constituye, desde luego, otro recuerdo de la aparente autonomía de los personajes del *Retrato*. No obstante, es sólo en un sentido figurado que puede decirse que Lozana y Rampín se fueron a Venecia, es decir, llegaron allí como personajes de la obra que Delicado llevó consigo, ya que dentro del mundo de la ficción se dice que Lozana y Rampín se refugiaron en Lípári. En cambio, Lozana soñó que huyó a Venecia (p. 244), pero era Delicado (el cual se desdobra en el personaje del Autor) quien en realidad fue allí. ¿Ha de considerarse el soñado viaje a Venecia una adición a la versión revisada del *Retrato*²⁶? Si el caso es así, se trata de otro ejemplo de una revisión condicionada por la lectura que hace el autor de su propia obra. Parece que Delicado ha querido crear un paralelismo entre su criatura literaria y él mis-

como el animal que tiene el estandarte que dice “De Roma”. Aunque parece que el animal asociado a Roma sí es mono —animal cuyas connotaciones negativas constituyen un comentario adecuado sobre la vida licenciosa de la Ciudad Eterna— el animal asociado a Venecia parece ser otra cosa (¿un perro? ¿un lobo?). En todo caso, probablemente se trata de un animal con connotaciones más positivas de acuerdo con su asociación al puerto seguro del refugio veneciano. Para BUBNOVA (*op. cit.*, p. 85), los animales son una loba romana y un león veneciano. Esta interpretación está de acuerdo con la heráldica convencional de las dos ciudades pero no con la apariencia concreta de los animales que se ven en el grabado.

²⁵ El grabado de la góndola se utiliza de nuevo al comienzo del Mamotreto XXIV, mamotreto que empieza la Parte II del *Retrato*. Así que la ilustración sirve de puntuación visual, señalando una de las principales divisiones textuales. Al final del mismo mamotreto se encuentra una de las glosas verbales que agregó Delicado a la versión retocada de su *Retrato*: “Pues año de veinte e siete, deja a Roma y vete” (p. 120). Es significativo que dicha amonestación se coloque en boca del personaje llamado el Autor. Así que al Mamotreto XXIV lo enmarcan dos glosas, icónica la una, verbal la otra, que condicionan la interpretación del texto por el lector, invitándole a mirar el ambiente libertino de la Roma de 1524 a la luz del futuro castigo de la ciudad.

²⁶ Es la explicación que ofrece BUBNOVA (*op. cit.*, pp. 132-133).

mo. Tanto el desengaño espiritual del autor como el desengaño más materialista de Lozana han llevado a la huida de las vanidades de Roma. Es como si, al releer y retocar su manuscrito en el puerto seguro de Venecia, Delicado viera en Lozana un *alter ego*. Dicha afinidad espiritual se reflejaría icónicamente en el grabado de la góndola y verbalmente en el sueño de Lozana del viaje a Venecia²⁷.

Con respecto a los nombres de las cortesanas inscritos en el paño que cubre el camarote de la góndola, observa Ugolini que acompaña a los pasajeros el recuerdo de aquellos con quienes compartían los días de diversión y que desaparecieron en los trastornos del Saco. Efectivamente, parece probable que Divicia y Celidonia murieron a raíz de aquella catástrofe. Sin embargo, las cortesanas se salvan en un nivel metafórico, viajando a Venecia como personajes en el libro llevado por Delicado. Como ha señalado Curtius, la metáfora de la composición literaria como un viaje y la metáfora de la obra literaria como una nave son *topoi* de la literatura clásica y medieval²⁸. Así que la selección del barco para la portada del *Retrato* parece resultar de la combinación de dos tradiciones: por una parte, el motivo iconográfico de la nave de los locos y, por otra, el motivo literario del libro como nave. De acuerdo con el grabado, Lozana y Rampín viajan a Venecia como pasajeros de la góndola, es decir, mediante su representación icónica. En cambio, Divicia y Celidonia hacen el viaje gracias a la inscripción de sus nombres en el camarote del barco, es decir, mediante la escritura. Así que la ilustración establece la equivalencia entre la representación verbal y la visual y, por consiguiente, entre el libro y el barco. Con la excepción del mismo autor, ninguno de los personajes que puebla el mundo creado por Delicado fue realmente a Venecia. Sin embargo, en un sentido figurado todos encontraron allí un puerto seguro por medio del libro/barco. Esto da a entender que, además de su percepción de la obra como una memoria para las generaciones futuras (p. 34), Delicado es consciente del poder de la palabra escrita para recuperar las formas efímeras de la vida. Aunque la Roma de 1524 ya no existe, puede recrearse a través de la literatura, es decir, a través de la fuerza evocadora del vivo diálogo del *Retrato*.

²⁷ Es de sumo interés el cap. (pp. 189-214) que dedica BUBNOVA a la compleja relación de identificación y distancia que existe entre el autor, su protagonista y el *Retrato*.

²⁸ ERNST ROBERT CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. Willard R. Trask, Harper, New York, 1963, pp. 128-130.

Otra ilustración alegórica es un díptico que representa la Peña de Martos y Córdoba (grabado 8). La parte izquierda del grabado muestra al dios Marte bajando de la peña hacia el pueblo de Martos e incluye particularidades topográficas mencionadas por Delicado como la Iglesia de Santa Marta, los dos álamos y las dos fuentes. La parte derecha representa Córdoba con el Alcázar y el Guadalquivir. A la ventana de uno de los edificios se asoma una figura femenina y en las paredes de dicho edificio están inscritos los nombres de Séneca, Avicena y Lucano, mientras que el nombre “Lozano” aparece bajo otro edificio. Ugolini llama la doble ilustración “una sorte di araldica emblematica delle proprie origini” (p. 461), puesto que Martos era el lugar de nacimiento de la madre de Delicado, mientras que su padre era de Córdoba. La misma Lozana era de Córdoba y, según los criterios del mundo de ficción creado por Delicado, esto explica por qué es tan lista²⁹. Se da a entender, además, que Delicado mismo comparte esta propensión natural hacia el ingenio, lo que viene a constituir, desde luego, otro alarde de su virtuosismo literario.

El grabado en díptico aparece por primera vez al principio de la Parte I cuando el narrador cuenta cómo Lozana nació como una “natural compatriota de Séneca” (p. 37). La ilustración se repite al comienzo del Mamotreto XLVII cuando Silvano le habla a Lozana de su amigo, el Autor de su retrato. Aunque su padre era de Córdoba, comenta Silvano, el Autor siempre se identificaba principalmente con Martos, el lugar de nacimiento de su madre. Aunque se puede leer el doble grabado, de acuerdo con Ugolini, como un emblema del origen familiar de Delicado, parece que la ilustración sugiere también una suerte de identificación entre el Autor y su criatura de ficción. Significativamente, el grabado aparece por primera vez en el contexto de la narración del origen familiar de Lozana. ¿Será Lozana la figura femenina que aparece en la representación de Córdoba? ¿Por qué aparece la rúbrica curiosa “Lozano” bajo otro edificio? Ugolini se pregunta: “. . . errore dell’ignoto esecutore? O quasi una stravagante firma voluta e fatta apporre dall’Autore. . . ?” (p. 462, n. 39). Pero, ¿qué quiere decir esta “stravagante firma”? ¿Ha de entender el lector que Lozana es el *alter ego* del Autor? ¿Será el Autor

²⁹ Cuando en el Mamotreto XXXVI el embajador napolitano y un caballero hablan sobre Lozana, el caballero observa: “Es parienta del Roperio, conterranea de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena” (p. 154). El *Retrato* contiene varias otras alusiones al proverbial ingenio de los cordobeses: pp. 37, 42, 47, 124 y 193.

el *alter ego* de Lozana? Si el caso es así, se trata de una curiosa inversión: en lugar de ser el personaje la representación literaria del Autor, el Autor se ha convertido en el equivalente masculino (Lozano) de su creación (Lozana)³⁰. Es como si al releer y revisar su manuscrito para la publicación, Delicado quisiera insistir en la coexistencia de criatura y creador en un mismo mundo de ficción. Las dos partes del díptico podían muy bien separarse, utilizándose la representación de Martos para ilustrar la alusión textual al Autor y utilizándose la representación de Córdoba para acompañar la alusión al nacimiento de Lozana. En lugar de eso, Delicado escogió encargar un grabado que yuxtapusiera las dos escenas, llamando así la atención del lector a la relación entre autor y personaje. Al desdoblarse en personaje, Delicado participa en la corrupción de la Roma renacentista. Como Autor, es testigo de los acontecimientos de aquel tiempo y lugar. Por fin, como lector y editor de su *Retrato*, ve en la trayectoria vital de Lozana una trayectoria paralela a la suya. Dicha vivencia, evocada mediante la elaboración artística de Lozana y su mundo, se somete luego a la perspectiva didáctica de Delicado en la medida en que la lectura moralizante que hace el autor de su propio texto está destinada a servir de paradigma para futuros lectores.

Delicado declara que su intención primitiva al redactar el *Retrato* era entretenerse mientras se reponía de una sífilis (p. 248). Sin embargo, Hernández Ortiz (p. 29) alega que en la decisión misma de registrar de forma mimética a Lozana y su mundo había ya una implícita actitud moralizante. En todo caso, cuando Delicado se pone a retocar su manuscrito después de la experiencia traumática del Saco de Roma, su lectura de dicho acontecimiento condiciona su relectura del *Retrato*. Su libro intenta hacerse más que nada una obra didáctica en que la busca frenética de los placeres terrenales resulta en un castigo divino mediante el agente humano de las fuerzas imperiales de Carlos V. Al intentar crear una especie de *Lozana moralisée*, Delicado acude a alusiones intercaladas al futuro castigo de Roma y a una abundancia de prólogos y epílogos que han de condicionar la recepción del texto por el lector y asegurar así su interpretación como una obra didáctica³¹. Los grabados vienen a asociarse a este proyecto. Aunque al-

³⁰ Se podría recordar aquí las palabras blasfemas de Calisto en el primer auto de *La Celestina*: “Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”.

³¹ Los preliminares y anexos son el lugar clásico del control de la recepción del texto por parte del autor. BUBNOVA (*op. cit.*, pp. 122-138) opina que

gunas ilustraciones sirven de puntuación visual o de equivalentes pictóricos más o menos literales del texto verbal, otras ilustraciones funcionan en un nivel simbólico como indicios icónicos de una interpretación didáctica del texto.

Sin embargo, el *Retrato* no deja de ser un texto ambiguo, ya que Delicado no consigue un éxito total al intentar imponerle una interpretación moralizante a un texto polisémico cuya versión primitiva probablemente no era didáctica. Las alusiones verbales e icónicas al Saco de Roma pretenden fomentar una interpretación moralizante unánime y consecuente, pero se trata de una ilusión, ya que la presencia de este paradigma semántico no asegura que diferentes lectores —o hasta un mismo lector al releer el texto— saquen la interpretación que quiso imponer el autor. La lectura que realizó el mismo Delicado de su obra no está exenta de ambigüedades, tal como se desprende de los grabados. Aunque algunas ilustraciones sí apuntan a una significación didáctica, otras codifican motivos como el orgullo del autor de su lugar de origen o de sus dotes de escritor, motivos que no cuadran necesariamente con una rigurosa interpretación moralizadora. Así que los grabados participan tanto en el intento de Delicado de imponer una única lectura a su obra como en la resistencia de esa obra esencialmente ambigua a recibir restricción alguna de los múltiples significados que es capaz de generar.

RONALD E. SURTZ
Princeton University

los preliminares pertenecen a la primera redacción del *Retrato*. En cambio, la Epístola del Autor, la Epístola de Lozana y la Digresión que aparecen al final participan en el intento de otorgarle un sesgo moralizante al libro. Para JOHN B. HUGHES, la obra tiene “un exceso de prólogos, epílogos, apologías e intervenciones varias”, lo cual acaba por hacer sospechosa cualquier intención didáctica. Véase su “Orígenes de la novela picaresca: *La Celestina* y *La Lozana andaluza*”, en *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, ed. Manuel Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, p. 333.

