



Memoria e identidad en *La Lozana andaluza*

José Manuel Martín Morán

La memoria no suele ser inocente -y menos si es voluntaria-. Los sucesos recordados suelen ir colocados en una perspectiva moral que responde al contexto presente. Lo saben bien quienes se ocupan de literatura memorialística y lo saben igualmente bien los historiadores, colegas críticos literarios expertos en una forma especial de relato^[1]. En antropología hace tiempo que se reconoce como algo implícito en cualquier narración de los orígenes la tendencia a la homeostasis como estrategia de construcción de la identidad por el recuerdo, y eso equivale a decir que la memoria reconstruye el pasado, determina lugares, personajes y sucesos, a partir de las necesidades presente impuestas por el momento^[2]. Desde los estudios de Freud somos conscientes de que también el individuo adapta a su presente el recuerdo de su experiencia pasada, según complicados procesos de censura y desvelamiento.

En todos los ámbitos mencionados el pasado utiliza el mismo filtro para llegar al presente: la narración; y es que para que la memoria se decante en la identidad social o individual ha de ir asociada a alguna forma de relato. Tal vez sea éste el secreto de la magia eterna de la narración: las formas del relato, los modos de organización de la memoria por los que el pasado se convierte en elemento del presente, son las mismas formas y los mismos modos de la identidad del lector o el oidor. En las páginas que siguen me propongo analizar la relación entre las formas del relato y los modos de la memoria, con las formas y los modos de la identidad en el espejo levemente deformante de *La Lozana andaluza*.

Las dos memorias de Delicado

En *La Lozana andaluza* Francisco Delicado no se sustrae a la tendencia a la homeostasis connatural a la memoria y deja que el recuerdo de los hechos narrados se impregne de dos diferentes fluidos morales, en correspondencia de dos diferentes situaciones enunciativas: la primera se remonta a 1524, en Roma, y la segunda a 1528^[3], en Venecia; entre ambas media el saco de Roma de 1527, el traslado de Delicado a Venecia y su curación de la sífilis. De la doble situación enunciativa nos queda constancia explícita en los paratextos del libro^[4]; parece indiscutible que además sean fruto tardío de su ingenio por lo menos los diálogos en que los personajes anuncian el desastre de 1527, por más que se nos presenten como profecías.

La doble redacción de *La Lozana andaluza* carecería de mayor trascendencia, si no fuera porque en los paratextos de 1528 Delicado parece apuntar hacia una interpretación moralizante de la obra, que algunos críticos -Damiani entre ellos- han tomado como clara expresión de su voluntad^[5] y única clave de lectura posible, con todos los matices que la ambigüedad de fondo de la obra obliga a considerar. Lo cual, si hubiera que darlo por cierto, haría aún más incomprensible de lo que ya es el ostracismo a que fue condenada la obra después de su publicación. Y como parece evidente que la historia de la literatura es tan poco inocente como cualquier otra forma de construcción de la identidad a partir de la memoria del pasado, habrá que subrayar que la pretensión moralizante de

Delicado no le había evitado, a principios del siglo pasado, la condena de Menéndez Pelayo por su “naturalismo fotográfico” y su visión pecaminosa de la existencia^[6]. Esa fue la lectura que, desde otras orillas ideológicas recuperaron, en los años 70 y 80, Juan Goytisolo, Claude Allaire y otros^[7].

En resumen, hay en *La Lozana andaluza* un conflicto entre dos visiones del pasado, dos reconstrucciones de la memoria de los mismos hechos, que justifican tanto el anatema por oscenidad de don Marcelino, como la interpretación didáctico-moral de Damiani. Motivo más que suficiente, esa doble utilización de la memoria, para que yo les propine hoy esta charla.

Lozana y la memoria

La memoria es la clave del éxito social de Lozana. Entre los atributos que la definen ya desde la niñez (“ingenio y memoria y vivez grande” [I, 175]), se cuenta su extraordinaria capacidad de recordar lugares, personas y sucesos (“Supo y vido munchas cibdades, villas y lugares d’España, que agora se le recuerdan de casi el todo” [I, 175]). A su llegada a Roma, Lozana lleva consigo un extraordinario bagaje de experiencias y recuerdos, fruto de sus andanzas por todo el Mediterráneo, que no dudará en utilizar como instrumento de relación social:

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. [V, 187-8]^[8]

Jan Assmann, egiptólogo e historiador de la cultura, distingue dos formas de identidad social según su relación con la memoria: la primera es propia de las comunidades iletradas, sin aparato estatal; la segunda lo es de las sociedades donde la escritura ha permitido la reconstrucción lineal del pasado; en las primeras, los mitos, los lugares, los ritos y las genealogías familiares, por él llamados “objetos del recuerdo”, sustituyen la dimensión cronológica de la historia, con su dinamismo implícito, propia de las segundas^[9]. Lozana se desenvuelve en un medio prevalentemente oral, una comunidad, en que las leyes del estado y la memoria escrita del pasado no tienen cabida; sí la tiene, en cambio, la genealogía ficticia que la andaluza se atribuye en cada circunstancia para congraciarse a su interlocutor y entrar a formar parte de la comunidad.

La capacidad de asimilación al otro y la retención de su saber y su hacer las viene practicando Lozana desde que tenía uso de razón; el suyo no es, pues, un saber abstracto, una ciencia: es un saber práctico y reiterativo, aprendido de otras embaucadoras, alcahuetas y putas. Ante un determinado estímulo de la realidad, Lozana responde con el repertorio almacenado en su memoria de trampas, triquiñuelas, potingues, recetas, etc., con un único objetivo: el gozo y el deleite del cuerpo, por medio, cómo no, del cuidado de la salud y la belleza, pero también, y sobre todo, por la satisfacción de los placeres carnales.

Para Lozana la memoria, más que una facultad del alma, es un órgano del cuerpo solidario con las necesidades de los demás órganos. Cuando el recuerdo le presenta ante los ojos lugares y tiempos del pasado, se extiende sobre su entendimiento un sutil velo de nostalgia, que es la dimensión fisiológica de la memoria. La memoria elabora la identidad del individuo mediante la reconstrucción de su imagen en el tiempo; eso le permite percibir su yo interior como algo integrado en el cuerpo, pero diferente de él. La memoria de Lozana, en cambio, anula la distinción entre el yo

interior y el cuerpo, dejándola a merced de los arbitrios de su fisiología, inmersa por completo en la fluencia vital de un presente eterno, sin enganche en el pasado, entregada a su afán de plenitud -que no es más que otra forma del *horror vacui*, como ella misma declara gráficamente-:

Cuatro cosas no valen nada, si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero, y el coño de la mujer, el cual no debe estar vacuo, según la filosofía natural. [*La Lozana andaluza*, L, 461]

La moral natural de Lozana, que es su modo de entender la vida en sociedad, se funda en la fluencia vital, en el continuo intercambio dialógico y en la cancelación de la memoria del pasado^[10].

Lozana, de hecho, no necesita rememorar su pasado, distinguir entre su yo interior y exterior; su pasado está escrito en su cuerpo: la aventura de su desafortunado amor conyugal y materno le deja dos marcas en la cara (la estrella de la frente y la ausencia de nariz), que son como el sello que cierra y resume su historia anterior, tanto si son el fruto de la desesperación -según ella-, como si lo son de la sífilis contraída en su incipiente carrera carnal. En la cara lleva tatuados la memoria del pasado y el programa del futuro, que es tanto como decir -tomo prestado el palíndromo de Delicado- que llegó a Roma por amor. El semblante de Lozana es la mejor regla mnemotécnica del libro; se parece a una de aquellas *imagines agentes* que reclamaba el anónimo autor del *Ad Herennium* para facilitar el esfuerzo de memoria^[11].

El doble sello de la estrella y la ausencia de nariz obliteran el pasado y lanzan el futuro, cierran la estancia de la memoria biográfica o comunicativa y preparan el acceso al caudal de la memoria colectiva o cultural^[12]. De las dos posibilidades de construcción de la identidad, Lozana escoge la segunda, la de su asimilación de los ritos y las genealogías, los dos pilares de la memoria cultural, de la comunidad de las putas de Roma. A poco de su llegada a Roma, Lozana encuentra a un grupito de prostitutas españolas que inquietan sobre su ascendencia; las respuestas de Lozana son satisfactorias y ayudan a sus colegas a establecer que es “de nobis” -es decir, *ex illis*-; la genealogía comunitaria en la que integrará la propia no requiere mayor precisión, si no es en lo que respecta al recuerdo fundante^[13] del mito de los orígenes, requisito que Lozana satisface plenamente con el recuerdo de la receta de hormigos en aceite, y no en agua, como las cristianas viejas [VIII,199-200]. La identificación entre el recuerdo biográfico individual y el recuerdo fundante de la comunidad, consiente la institucionalización de la memoria comunicativa en memoria cultural y con ella la plena integración de Lozana en la comunidad de judías españolas de Roma^[14].

No hay ningún contrato entre ellas; no hay historia oficial que cuente su vida; no hay ni siquiera una lengua escrita para la koiné en la que comunican. No hay puentes entre la vida eternamente presente del barrio de prostitutas y el pasado más o menos glorioso de cada una de ellas; ni siquiera el nombre ha de traer a la memoria una identidad pretérita y de hecho casi todas se lo cambiaron al entrar en la comunidad, sin que haga excepción Aldonza. Los usuarios de sus servicios suelen llevar nombres genéricos correspondientes a un oficio o un tratamiento, como valigero, monseñor, caballero, capitán, etc.; son raros los nombres propios y, cuando el narrador los consigna, suelen corresponder a gente de paso o de bajo rango; no escapa a esta norma el propio autor, protegido por el anonimato y denominado, también él, por su función cuando se inmiscuye en los asuntos de Lozana. Entre la sociedad de proveniencia de los personajes y la comunidad en la que los vemos actuar hay una frontera que impone la cancelación, transformación u ocultación de la vieja identidad y la memoria que la construye. Cuando Lozana decide abandonar la comunidad romana y transcurrir sus últimos años en Lípari, se integra en otra comunidad, la de “los pares” a ella, que también le exige el cambio de nombre: se llamará Vellida.

Y sin embargo una tierra, una familia y una historia Lozana los tiene, o los ha tenido: una infancia difícil, un amor fecundo del que nacieron varios hijos, largos viajes con su esposo *de factu*, el

repudio de su suegro, la pérdida de los hijos, un intento de homicidio... en resumen, una historia llena de peripecias, que bien hubiera podido inspirar una novela bizantina. A pesar de la riqueza diegética de las vicisitudes primeras de la protagonista, el narrador pasa por ellas como por sobre ascuas; no les dedica más que los cuatro primeros mamotretos, reservando los otros sesenta y dos para la narración de su experiencia romana, en discurso directo. Es evidente que el pasado de Lozana no reviste gran interés para el autor; su peripecia humana le interesa en cuanto epítome de las prostitutas romanas; por eso enfatiza sus atributos categoriales y deja pasar casi en sordina los individuales; la astucia, la falta de escrúpulos morales, los engaños, los pequeños hurtos, los vicios, las costumbres, incluso la moral natural que todo lo explica, son cualidades que podrían definir igualmente a las demás prostitutas romanas. Y así, por ejemplo, una característica individualizante de Lozana que pasa casi en silencio es la memoria nostálgica de su tierra:

Lozana.- [...] En Córdoba se hace [el mercado] los jueves, si bien me recuerdo: Jueves, era jueves, / día de mercado, / convidó Hernando / los comendadores. / ¡Oh si me muriera cuando esta endecha oí! No lo quisiera tampoco, que bueno es vivir, quien vive loa el Señor. [XV, 241]

La memoria involuntaria podría ayudar a la protagonista a construirse un pasado y una identidad, pero inmediatamente es obnubilada por la pujanza del presente y el hedonismo de la existencia. El narrador ha preferido, en cambio, incidir en la memoria voluntaria y asociativa de la protagonista, que, como hemos visto, la dota de un instrumento de relación social, aun cuando la iguale a sus colegas de oficio.

Hemos visto hasta aquí cómo surge la identidad comunitaria de Lozana. Por un resquicio del razonamiento acaba de asomar, bajo forma de nostalgia por su tierra, un fragmento de la memoria episódica del personaje, que es en la terminología de van Dijk^[15] la forma del recuerdo contrapuesta a la memoria social. Para ver cómo la protagonista ha conseguido cancelar esa memoria individual, biográfica, nos vamos a detener brevemente a analizar los mecanismos de una memoria completamente enajenada, que parece constituida por un gran almacén de datos enciclopédicos, sin rastro de vivencia personal.

Lozana no parece realizar ningún esfuerzo de rememoración, cuando una colega le solicita algún afeitado especial para ocultar un determinado defecto; simplemente asocia la escena del presente con otra ya vivida en el pasado. Esta podría ser la clave de su desmemoria sentimental: Lozana posee una memoria asociativa que parece funcionar como la mnemotécnica de la retórica tradicional; con una pequeña diferencia: los *loci* a los que se refieren Quintiliano, Cicerón y el anónimo autor del *Ad Herennium*, en los que se ha de depositar la imagen mental de un objeto o una escena reales son imaginarios; los *loci* de Lozana son, en cambio, reales: se trata de las pústulas de una prostituta, la alopecia incipiente de otra, el deseo carnal de un joven, etc.; esos lugares de la realidad le devuelven, igual que los *loci* ciceronianos, el objeto mental que había depositado en ellos en su primera aparición y que corresponde al proceso para la solución del problema.

La memoria de Lozana es una memoria voluntaria y natural, que anula el tiempo como componente de sí misma, igualando presente y pasado en una atemporalidad eterna. Es la memoria de alguien que funda su identidad en la experiencia y no en la pertenencia, que no echa raíces en la tierra, en la historia, ni siquiera en una genealogía (las que se construye son todas ficticias); es la memoria de un ser liminar, un habitante de la frontera, sin tierra, sin familia, condenado a vivir un eterno presente^[16].

La memoria de Delicado

El autor del *Retrato* al igual que su heroína ha renunciado a su memoria biográfica, para asumir la memoria colectiva en dos declinaciones diferentes: comunitaria y social. Más adelante veremos de qué modo conjuga esos dos aspectos de la memoria colectiva. Ahora nos interesa captar los residuos textuales de su memoria biográfica que podrían desmentir su supuesta cancelación en un texto que, por otro lado, como es bien sabido, fue publicado anónimo, sin la indicación de la fecha y el lugar de publicación, como si también a él se le hubiera cercenado la raíz de sus señas de identidad.

Uno de los ingredientes del *Retrato* es la lengua, “natural” también ella, utilizada por el autor. Para dar mayor viveza al habla de los españoles trasterrados en Roma, Delicado hace desaparecer el filtro de la voz del narrador, que hubiera podido constituir un punto de referencia alto, y deja que el relato se sustente casi exclusivamente en la voz de los personajes; la impresión es la de un documento oral de la lengua del siglo XVI. Pero en su intención hay un aspecto más que no debemos soslayar y que la relaciona directamente con la memoria como elemento de la identidad individual y colectiva. Escuchemos al autor en uno de los paratextos finales:

Y si quisieren reprehender que por qué no van muchas 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, conformaba mi hablar al sonido de mis orejas, que es la lengua materna y su común hablar entre mujeres. [“Como se escusa...”, 484-5]

El “sonido de [sus] orejas” no podía ser otro que el que le transmitía la memoria de su infancia y juventud en Andalucía, donde seguramente había escuchado los mismos acentos que en el gineceo romano del *Retrato*^[17]. Es la lengua de la madre; la de la madre patria, la añorada Sefarad, y la de la madre fisiológica. Al exiliado Delicado, sin tierra, sin familia, sin historia, no le quedaban muchos otros elementos sobre los que reconstruir su identidad. Tal vez eso explique la endeblez de su autoridad de autor, que consiente la proliferación “natural” del texto, con episodios en serie, sin aparente relación lógica y cronológica, aunque con una fuerte afinidad semántica entre ellos; un autor que no resuelve las contradicciones internas de su obra, desdibuja a los personajes, descabala el orden cronológico, se incluye a sí mismo en la trama, etc. Se diría que Delicado se hubiera dejado poseer por la potencia de la realidad y renunciado a imponer a los “dechados que sacaba” –una forma de memoria inmediata que prescinde de la perspectiva cronológica– una superestructura sintáctica que ordenara la infinita congerie de episodios en una unidad superior^[18].

En esta aparente ausencia de control de la materia diegética por parte de Delicado se podría ver una anticipación práctica de las teorías de Barthes y Foucault acerca de la muerte del autor, su disolución en el texto como *conditio sine qua non* para que exista literatura^[19]. Para corroborarlo ahí está el autor en función de personaje, casi tres siglos antes de que lo hicieran Unamuno y Pirandello^[20]; con una diferencia: que Delicado lo hace sin rasgos personales, sin pretender que el ente que se pasea por la historia sea la ficcionalización de su persona; lo que Delicado pone a vivir al lado de sus personajes es la función generativa del autor, por eso aparece mientras finaliza el mamotreto XVI, o bien pide recado de escribir a Rampín para tomar nota de lo que se le ocurrió en aquel momento [XLII, 379], o se para a conversar con Lozana y de paso le hace presente su condena moral; todas acciones pertenecientes a la esfera de la *aumentación* del texto, que es, Said enseña^[21], la función primordial del autor. Pero hay otra forma de disolución del autor en el texto que me interesa más, por estar relacionada con la memoria y la identidad. La *aumentación* del texto se consigue solo después de haber embridado la tendencia a la dispersión–para Said *molestation*^[22]–, que llevaría al autor a contaminar el proyecto narrativo original con elementos o aspectos de su vivencia personal; y eso es justamente lo que Delicado no consigue evitar, a pesar de su firme voluntad de mantener el anonimato: no consigue resistir a la tentación de que sean sus personajes, Lozana y Silvano, los que

hablen de su patria, La Peña de Martos. La memoria biográfica de Delicado, el recuerdo del pilar básico de su identidad, rompe la barrera obliteratoria de la superficie del texto y pone a resonar el nombre de su patria chica en la boca de los dos personajes.

Habría aquí elementos suficientes para, sin llegar a identificar al autor con su protagonista^[23], leer el *Retrato* como una novela familiar, la alegoría de la adquisición de una nueva familia por parte del niño descontento con los padres que le han tocado en suerte, donde habría que conseguir que encajaran Delicado, Sefarad, la sífilis y Roma, por supuesto. Y es que al fin y al cabo Francisco Delicado, con sífilis y todo, era otro lozano andaluz.

La descripción por parte de los personajes de la patria chica del autor, acompañada por la historia mítica de su fundación, no es más que la transposición en términos de funcionalidad diegética del recuerdo nostálgico, la dimensión fisiológica de la memoria –ya lo he dicho–, del propio Delicado. Parece evidente que ese diálogo del mamotreto XLVII entre Lozana y Silvano no tiene mayor funcionalidad en el relato, por más que el autor pretenda lo contrario, que la de siglarlo con una firma en filigrana que viene a contrastar, en lo posible, el anonimato obligado. Claro que también es indicativo de la contraposición, en el plan de autor, de dos formas de memoria alternativas entre sí y en conflicto en el texto, que probablemente corresponden a dos diferentes intenciones de autor, con dos significados y dos instrucciones de lectura diferentes, y tal vez con dos momentos de redacción diferentes. Me explico mejor.

Al finalizar el texto, Delicado tuvo que plantearse a quién podría interesar la narración dialogada de la vida en los barrios bajos de Roma -conviene puntualizar que no necesitaba hacerlo antes porque había renunciado a la posición fuerte del emisor del discurso a favor de la potencia de la voz de sus personajes-. La respuesta se la da bajo forma de dedicatoria: su lector será ese abstracto “ilustre señor”, que no hay por qué identificar con el “señor capitán del felicísimo ejército imperial” del final [“epístola del autor”, 491-2]^[24], y que simplemente puede ser visto como un ente indefinido, como una suerte de “lector ideal”. Ninguno de los rasgos intelectuales o sociales del “ilustre señor” aludidos en la dedicatoria (“vuestra señoría”, “virtuoso semblante”, afición a las cuestiones de amor...) son suficientes para identificarlo. En cambio, en su fisionomía entraría perfectamente el destinatario ideal de la obra: alguien que se interese de todo lo relativo al amor, sin prejuicios morales y con el sentido del humor suficiente para comprender la ironía de la dedicatoria que presenta el libro como una parodia de las crónicas históricas, citando a su mentor intelectual, Hernando del Pulgar, y recurriendo al tópico de la eutrapelia -su lector lee por desenojarse- para justificar la difusión del libro. Se diría que la única función de estos paratextos de 1524, la dedicatoria y el argumento, es la de dotar al texto, la escritura que se ha venido constituyendo en *Retrato* en relación individual con su autor, de una dimensión comunitaria que la convierta en obra de sentido completo, lista para ser difundida según los canales establecidos.

Hay en este doble incipit una tensión entre la dimensión individual y la dimensión comunitaria del texto / obra, que recoge la tensión que ya veíamos en el mecanismo de construcción de la identidad por la memoria en Lozana y que podemos ver también en el propio autor. Pero antes concédanme aún un minuto. La tensión de la que hablo resulta evidente en la doble finalidad que el dedicatario asigna a su obra:

[...] Y como dice el coronista Fernando del Pulgar, “así daré olvido al dolor”, y también por traer a la memoria muchas cosas que en nuestros tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir. [*Lozana andaluza*, prólogo, 170]

Por un lado busca solución a un problema personal, el dolor de la memoria –o del cuerpo, por la sífilis–, que sólo se puede combatir con el olvido de la escritura del texto, y por el otro parece querer

dejar en la memoria de la comunidad un ejemplo negativo que no se ha de seguir; pero el tono empleado por el autor al definir su obra como “anti-historia” (“cosas que en nuestros tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir”), como parodia de la definición tradicional de historia, en sintonía, por otro lado, con el proyecto de hacer un “retrato” y no una historia, marca su distancia de la verdad expresada. Es de notar que no explicita los significados morales de la obra y se limita a revelar su función, su utilidad para la comunidad; en otras palabras, se limita a decir que la obra tiene que ser publicada, pero no dice por qué. De hecho, la explicación de la utilidad del texto no es más que la reproducción de algunos de los tópicos de la dedicatoria, sin mucha convicción de su fundamento, como revela la siguiente contradicción: proponerla como lección moral al lector equivale a suponer que el lector es un pecador empedernido, algo que la propia dedicatoria niega en repetidas ocasiones al imaginar un lector “virtuoso”, “santo”, que lee por eutrapelia, por “desenojarse”.

También en los paratextos finales se puede escuchar un acorde de dos notas, diferentes a las iniciales, cuando a distancia de pocas líneas defiende y censura a la protagonista; primero propone una imagen de Lozana como un dechado de virtudes cristianas:

Se guardaba mucho de hacer cosas que fuesen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin perjuicio de partes, procuraba comer y beber sin ofensión ninguna. [“Como se escusa...”, 483]

(claro que la referencia al “comer y beber sin ofensión” nos pondría en la pista del criptojudasmo^[25]), y poco después, en ese mismo paratexto, asegura que “su intinción [fue] de retraer reprehendiendo a la Lozana y a sus secaces” [“Como se escusa...”, 484]. Aquí se insinúa un punto de vista diverso a los dos que hemos visto en los paratextos iniciales: a la memoria individual y comunitaria parece haberse añadido la memoria social, con su reconstrucción moralizante del pasado.

Su posición respecto al saco de Roma es también sustancialmente ambigua, como se puede ver por la “Digresión que cuenta el autor en Venecia”:

[...] Los cuales [siervos de Dios] somos mucho contentísimos de su castigo, corrigiendo nuestro malo y vicioso vivir, que si el Señor no nos amara no nos castigara por nuestro bien. Mas ¡guay por quien viene el escándalo! Por tanto me aviso que he visto morir muchas buenas personas y he visto atormentar muchos siervos de Dios como a su Santa Magestad le plugo. [“Digresión que cuenta el autor en Venecia”, 507-8]

Esa doble posición contradictoria^[26] responde, en realidad, a una doble función de la memoria en clave identitaria: la memoria biográfica, que se transforma en memoria comunicativa y comunitaria, participa de los hechos desprovistos de lectura moralizante, sin orientación hacia un significado final y es la que le hace compartir los valores de vida de la comunidad descrita en el *Retrato*; la memoria cultural, que aspira a reconstruir el pasado en una línea histórica para entregarlo a la identidad dinámica de la sociedad, necesita recordar el pasado según un discurso repleto de sentido y finalizado a la expresión de una verdad, y es la necesidad que satisface la segunda intención didáctica.

Hay una curiosa distinción de tiempos en la doble formulación en un paratexto inicial y otro final de la esencia del *Retrato*:

[...] Traer a la memoria muchas cosas que en nuestros

tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir. [*Lozana andaluza*, prólogo, 170]
 [...] Este retrato de las cosas que en Roma pasaban.
 ["Epístola del autor", 491]

Los dos paratextos, habrá que convenir, son epílogos, por más que uno de ellos vaya como prólogo, y por tanto posteriores no solo a los sucesos narrados sino también a su escritura. Ambos podrían gozar de la misma perspectiva distante en el tiempo y la interpretación del pasado; y, sin embargo, el primero se refiere a lo sucedido en presente, con una tonalidad irónica, a la que ya nos hemos referido, en sintonía con el punto de vista de la identidad comunitaria; el segundo, en cambio, en pasado, adopta la distancia temporal y moral del texto en que va incluido, que es la epístola del autor de 1528, con función de dedicatoria, otra más, y recoge el punto de vista de la identidad social. El primer paratexto parece dirigido a un lector implicado en primera persona en los hechos narrados, que podría formar parte de la misma comunidad; es una introducción que cierra el texto y lo convierte en obra a disposición de la comunidad con fines placenteros. El segundo, en cambio, lo consigna al responsable militar del Saco de Roma o sus consecuencias y por tanto adopta el punto de vista de la sociedad, aspirando a convertirse en una especie de documento histórico-moral. El primero atribuye a la obra finalidades lúdicas y no esconde sus pretensiones estéticas, sobre las que el autor erige el tótem de intangibilidad en el "Argumento" que le sigue a vuelta de hoja:

Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra, ni razón, ni lenguaje. ["Argumento", 171]
 [...] Y porque no le pude dar mejor matiz, no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin. ["Argumento", 173]

El texto queda pues clausurado y completo en todas sus partes, sin que nada falte. Cualquier enmienda desharía el equilibrio natural y produciría una imagen falsa de la realidad. La comunidad a la que va dirigido reconocerá sin duda a la protagonista tal como la pinta el autor, sin necesidad de mayores afeites que cambiarían el sentido de la obra. La comparación con la pintura, en la tradición del horaciano *ut pictura poesis*, encierra definitivamente el libro en los límites del proyecto originario, cuya autoridad es superior a la de cualquier enmendador advenedizo, puesto que se basa en su propia coherencia interna:

Ninguno toma el pincel y emienda, salvo el pintor que oye y ve la razón de cada uno, y así emienda, cotejando también lo que ve más que lo que oye; lo que muchos artífices no pueden hacer, porque después de haber cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar. ["Argumento", 172]

El segundo paratexto, el del final, abre la obra, la devuelve al limbo de la textualidad, precisamente porque es un "retrato" –el motivo que antes servía para cerrarla a cal y canto- y por tanto mejorable:

Mas no siendo obra, sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, según lo que cada uno mejor verá. [...] Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escribí para enmendallo. ["Epístola del autor...", 492]

El único motivo para que la obra permanezca abierta y pueda ser retocada es que cambie el

criterio de utilización de la memoria y haya que seleccionar algunos episodios distintos de los ya narrados o bien añadir otros nuevos; es decir, que cambie el contexto histórico y social, y con él el contexto personal del autor. Recordemos que Delicado se hallaba a la sazón en Venecia y que el *Retrato* lo dirige al “capitán del felicísimo ejército” que saqueó Roma. Es revelador en este sentido un aparente descuido de la epístola de 1527; en el titulillo Delicado la presenta así:

Esta epístola añadió el autor el año de mil e quinientos e veinte e siete, vista la destrucción de Roma, y la gran pestilencia que sucedió, dando gracias a Dios que le dejó ver el castigo que méritamente Dios premitió [*sic*] a un tanto pueblo. [“Epístola del autor...”, 489]

Pero luego hace referencia a un suceso de 1528:

[...] Este presente diluvio de agua, que se ensoberbeció Tíber y entró por toda Roma a días doce de enero, año de mil e quinientos y veinte e ocho. [“Epístola del autor...”, 490]

Parece evidente que la pretensión de haber escrito la epístola inmediatamente después del Saco - cuando en realidad probablemente lo hizo casi un año después- entraña la intención de justificar su obra como libro de denuncia social, que diríamos hoy, y como anuncio del desastre. Así se explican las profecías del mismo en boca de los personajes, introducidas claramente a posteriori, con el intento de impregnar el texto de 1524 con esa segunda intención de 1528^[27]. Con toda probabilidad la intervención del autor en 1528 no se limitó a interpolar las profecías del Saco de Roma^[28], sino que se hizo a sí mismo objeto de interpolación; me lo hace pensar el hecho de que uno de los profetas sea precisamente el autor en función de personaje, el cual en dos de las tres ocasiones (en cinco mamotretos: XVII, XXIV, XXV, XLII, XLIII) en que aparece en su papel de personaje anuncia directamente (XXIV, 299) o escucha el anuncio (XLII, 384) del Saco de Roma; dos de las tres intervenciones van fuertemente cargadas de la segunda intención de 1528, con críticas directas a la protagonista (XXIV, 294; XLII, 384), o invectivas en contra de la prostitución y la vida viciosa de los habitantes de Roma (XLII, 384). No existen en el *Retrato* otras condenas de la prostitución y las costumbres contemporáneas, si no es en los paratextos finales, justamente aquellos en los que el autor deposita la intención moralizante de 1528. Estos elementos morales, aun cuando se pudiera argumentar que pertenecen a la primera intención^[29], me parecen más pertinentes a una visión *extralocal*^[30], propia de quien recuerda y analiza los hechos desde un tiempo y un espacio distantes. No se comprendería que, estando el autor inmerso en la visión *ingrediente, intralocal*, e implicado en primera persona en los vicios que condena, más aún, llevando los estigmas de ellos sobre su piel, y compartiendo el punto de vista de la comunidad de “pecadores” -recuérdese el enfoque irónico y paródico de algunos conceptos elevados-, no se comprendería, digo, que lanzara semejantes diatribas contra el vicio y los viciosos; y no vale el argumento de la expiación de los propios pecados: el catecismo de la Iglesia católica nunca ha previsto el acto de contrición anónimo.

Hay también indicios de tipo lógico que me llevan a sostener la interpolación a posteriori de los episodios en los que el autor es un personaje más. Si fuera cierto, quedarían explicadas las incongruencias provocadas por la presencia o la alusión directa al autor. Así por ejemplo, no se habría producido el descuido, varias veces señalado por la crítica^[31], relacionado con el tiempo en que suceden los hechos, (el autor-personaje dice a Rampín: “¿Y a vos no’s conocí yo en tiempo de Julio segundo en plaza Nagona, cuando sirvíedes al señor canónigo?” [XVII, 252], cuando en realidad Lozana llegó a Roma más tarde, en tiempos de León X) y causado por la probable interpolación tardía del mamotreto XVII. Lozana dice que no conoce al autor en el mamotreto XLVII, pero ya desde el mamotreto XXIV le había sido presentado, y en sus funciones de autor que “saca

dechados” ya lo había visto a la obra en su casa en el mam. XLII , por lo que podríamos pensar que este mam. XLII, y probablemente también el mam. XXIV, han sido añadidos al texto después de la interpolación del mam. XLVII, donde se da cuenta de la patria chica del autor.

Después de haberme entregado por espacio de varios párrafos a uno de mis vicios literarios, a saber, la elucubración sobre la *Lozana en ciernes*, déjenme que me desentienda del problema en dos palabras: no creo que se pueda llegar a razonar sobre la cuestión de las interpolaciones, o mejor, del alcance de las interpolaciones en la *Lozana* -que las hubo está fuera de duda-, en un nivel superior al de las conjeturas. Y como no creo que podamos alcanzar la certidumbre absoluta en este campo, me bastará con dejar asentado que todas las críticas a Lozana por parte del personaje del autor están directa o indirectamente relacionadas con los episodios que incluyen las profecías del Saco de Roma, esas sí indudablemente interpoladas en 1528. Lo que a mí me interesa dejar claro es que en esas intervenciones condenatorias del autor como personaje, además de la función narrativa y testimonial, que le pertenecen en cuanto narrador declarado, y de la actancial que le toca como personaje, cumple también la función moral, inédita hasta entonces, incluso en los paratextos iniciales, donde la intención del autor se orienta hacia el ludismo ejemplar, más que hacia el didactismo, por lo que habrá que considerar esos condensados de trascendencia como un eco anticipado de la segunda intención explícita en los paratextos finales, concretamente en las dos últimas epístolas.

Conclusiones

En 1528 Delicado decide publicar el *Retrato* para salir de la penuria económica en que lo ha sumido la larga enfermedad; los tiempos han cambiado; la perspectiva no puede ser la misma de cuatro años antes; su propia circunstancia vital ha sufrido una mutación irreparable: en 1527 el autor se había visto arrancado de su comunidad romana por la violencia de la historia y catapultado a la sociedad imperial, con sus leyes y sus principios morales y religiosos. La memoria de una identidad comunitaria, que era el *Retrato* en su intención de 1524, se convierte en la historia moralmente orientada por la que la sociedad podrá reconstruir la memoria del pasado; para conseguirlo, el autor se introduce a sí mismo en el relato, en el papel de vector moral de la narración. Su intención no es la de exhibir su asimilación de la perspectiva social, su conversión a la identidad de la sociedad y el abandono de la identidad comunitaria, pues el objetivo de la operación editorial no es el de exponer al público ludibrio sus pecados de juventud; el objetivo es sacar dinero de la publicación del libro, y lo dice bien claro en la “Digresión” final:

Y esta necesidad [la estancia en el hospital de Santiago en Venecia, con sífilis] me compelió a dar este retrato a un estampador por remediar mi no tener ni poder, el cual retrato me valió mas que otros cartapacios que yo tenia por mis legítimas obras, y este, que no era legitimo, por ser cosas ridiculas, me valió a tiempo. [“Digresión que cuenta el autor...”, 508]

Para ello ha de acomodar el texto a las exigencias de su nuevo lector ideal: alguien que, como el señor capitán a quien va dirigido, está imbuido de los valores morales que en teoría han inspirado el Saco de Roma. El anonimato forma parte también de esa segunda intención que reestructura la memoria: de haber declarado su identidad el *Retrato* habría adquirido un nuevo núcleo semántico^[33]: la atención de los lectores se habría desplazado a las vicisitudes de un sacerdote de la Iglesia de Cristo que, tras haber frecuentado prostitutas y contraído la sífilis, anhela tener un hijo con Lozana. La inclusión del autor como personaje, con funciones de adversario moral de la

protagonista, se reveló como la solución más económica para un texto que ya tenía la forma dialogada que lo caracteriza; cualquier otra estrategia de disolución del mensaje didáctico-moralizante de los paratextos finales en la trama hubiera tenido repercusiones desequilibrantes para la estructura de la obra. En un primer momento el texto probablemente circularía manuscrito entre los miembros de la comunidad; sucesivamente, cuando Delicado decide difundir su texto utilizando un canal que le proporcione los medios económicos necesarios para salir a flote, le superpone el sentido último, trascendente, que convierte al texto en obra. Los paratextos finales, los vehículos del sentido añadido en 1528, constituyen las pruebas evidentes de la operación. El resultado es un relato en que la segunda intención de 1528, la que hace del *Retrato* una obra, no consigue envolver por completo la primera intención de 1524. La ambigüedad del texto, tantas veces señalada por la crítica, responde, pues, a dos diferentes usos de la memoria: con el primero el autor reactualiza con la fuerza de la hipotiposis la vida de la comunidad de la que ha tenido que alejarse; con el segundo atribuye un sentido y una finalidad ética a lo narrado, engarzando su experiencia personal en la versión oficial del Saco de Roma.

Tal vez el autor, a diferencia de su texto, consiguiera despojarse alguna vez de su primera identidad comunitaria y apropiarse de la nueva identidad social que el ejército imperial le proponía. Pero esto es harina de otro costal: pertenece a la memoria de la historia y nuestra comunidad literaria se rige sólo por las imágenes fijas de mitos como el de *La Lozana andaluza*.

Notas

[1] Peter BURKE (*New perspectives on historical writing*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 289 y ss.) sostiene que la historia es una forma más de la memoria social, sin dimensión objetiva.

[2] Cfr. Jack GOODY, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Angeli, 1981, pp. 23 y passim; Walter J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, [1982], Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 76, 78.

[3] Para Francesco A. UGOLINI, ("Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta", *Annali della Facoltà di Lingue dell'Università degli Studi di Perugia*, XII (1974-5), pp. 442-607) la fecha de publicación de la obra habría que retrasarla a 1530.

[4] Defiende la redacción única FERRARA DE ORDUNA, Lilia, "Algunas observaciones sobre *La Lozana andaluza*", *Archivum*, XXIII (1973), pp. 105-115.

[5] Bruno M. DAMIANI (*Francisco Delicado*, New York, Twayne Publishers, 1974, pp. 115 y ss.) después de haber calificado la obra de sensual y didáctica, propende finalmente por la segunda solución, que era la que había defendido en un trabajo anterior, "*La Lozana andaluza: tradición literaria y sentido moral*", en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 241-9. Le había precedido en la "lectura milenarista" Bruce W. WARDROPPER, "La novela como retrato. El arte de Francisco Delicado", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 475-488. Más que de significado moral habría que hablar de significado religioso, según Pamela S. BRAKHAGE, *The Theology of La Lozana andaluza*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986.

[6] Cfr. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1905-1915, vol III, pp. CLXXIII-CLXXVII.

[7] Cfr. Juan GOYTISOLO, "Notas sobre *La Lozana andaluza*", en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 37-61. Claude ALLAIGRE, *Sémantique et littérature: le « Retrato de La Lozana andaluza » de Francisco Delicado*, Grenoble, Ministère des Universités, 1980. Les había precedido en la lectura desprejuiciada de la obra, José GÓMEZ DE LA SERNA, en su edición de la obra en Santiago de Chile, Ercilla, 1942; y Segundo SERRANO PONCELA, "Aldonza la Andaluza Lozana en Roma", *Cuadernos Americanos*, CXXII (1962), pp. 117-132.

[8] He usado la edición de Claude ALLAIGRE, Madrid, Cátedra, 1985. Me referiré a ella con el número romano del mamotreto, o la denominación del paratexto correspondiente, seguidos del número de página, al final de cada cita.

[9] Jan ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, [1992], Torino, Einaudi, 1997, pp. 17-22. He usado la versión italiana de la obra.

[10] La moral natural es la clave para entender la psicología del personaje y la obra entera según Serrano Poncela, *op. cit.*; cfr. también José A. HERNÁNDEZ ORTIZ, *La génesis artística de La Lozana andaluza: El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974, pp.

78 y *passim*; Goytisolo, *op. cit.*

[11] [CICERO] *Rhetorica ad Herennium*, Ed. y trad. Harry Caplan. Cambridge (Massachusetts), The Loeb Classical Library at Harvard University Press, 1954, p. 208.

[12] Assmann, *op. cit.*, pp. 25-6.

[13] *Ibidem*.

[14] Sobre los usos y costumbres de la comunidad y la capacidad de asimilación de Lozana véase el artículo de Francisco MARQUEZ VILLANUEVA, "El mundo converso de *La Lozana andaluza*", *Archivo Hispalense*, XVI (1973), pp. 89-97; y también Ruth PIKE, "The *Conversos* in *La Lozana andaluza*", *Modern Languages Notes*, vol. 84-2 (1969), pp. 304-8.

[15] Teun A. VAN DIJK, *Ideología. Un enfoque multicisciplinario*, [1998], Madrid, Gedisa, 1998, p. 48.

[16] Tal es la condición del extranjero, en opinión de Julia KRISTEVA, *Stranieri a se stessi*, [1988], Milano, Feltrinelli, 1990, p. 14.

[17] Sobre este recuerdo emotivo habría construido Delicado la teoría lingüística de la supremacía del andaluz sobre el toledano, posteriormente defendida en los prólogos al *Primaleón* y al *Amadís* por él editados en Venecia, y duramente criticada por Valdés en su *Diálogo de la lengua*; es lo que sostiene Eugenio ASENSIO, "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", en AA. VV., *Studia Philologica. Homenaje a D. Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, I, pp. 101-113; niega torondamente la validez del aserto Guillermo L. GUITARTE, "¿Valdés contra Delicado?", en AA. VV., *Homenaje a Fernando Antonio Martínez*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 147-67.

[18] De ahí que Lozana pueda parecer superior a la dimensión didáctica impuesta tardíamente por Delicado; lo sostiene Edward H. FRIEDMAN, "La lozana andaluza' como retrato del artista", *Letras Femeninas*, XIV (1988), pp. 52-56, [p. 54].

[19] Roland BARTHES, "La morte dell'autore", [1984], en *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988; Michel FOUCAULT, "Che cos'è un autore", *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 1-21. He utilizado la versión italiana de los dos trabajos.

[20] Para Cristina MOREIRAS ("Realidad, memoria y escritura en *La lozana andaluza*", *Dicenda*, núm. 13 (1995), pp. 219-26), la inclusión del autor como personaje dota al texto de una dimensión autorreferente que lo aleja de cualquier pretensión realista. Friedman (*op. cit.*, p. 53) habla de dimensión metaliteraria. Marcel BATAILLON (*La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, pp. 208-9) había subrayado el efecto de verosimilitud del recurso y su relación con Cervantes.

[21] Edward W. SAID, *Beginnings. Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975, p. 83 y *passim*.

[22] *Ibidem*.

[23] La crítica ha señalado en varias ocasiones los paralelos entre autor y protagonista. Al problema dedica el último capítulo de su libro Tatiana BUBNOVA, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de 'La lozana andaluza'*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 189-214; cfr. también Carla PERUGINI, *I sensi della Lozana andaluza*, Salerno, Ripostes, 2002, p. 32 y ss.

[24] Allegra dice lo contrario y propone un nombre para el destinatario: el príncipe de Orange Filiberto de Chalóns, capitán de los imperiales en 1528; cfr. Giovanni, ALLEGRA, "Breve nota del 'Ilustre señor' de *La Lozana andaluza*", *Boletín de la Real Academia Española*, 53 (1973), pp. 391-7.

[25] Carla PERUGINI ("Contaminaciones ideológicas en *La lozana andaluza*", *Insula*, 635 (nov. 1999), pp. 10-11) revela que el itinerario de Aldonza y Diomedes por el Mediterráneo es el mismo que seguían los peregrinos judíos a Jerusalén. Menos convincentes resultan las analogías que Perugini señala entre *La Lozana andaluza* y la Kábala; sobre el argumento cfr. Simón GUADALAJARA SOLERA, *Historia, arte y estilo de La Lozana andaluza*, Cuenca, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, pp. 188-9.

[26] Uno de los principios semánticos fundamentales de *La Lozana andaluza* es el principio de contradicción, según Valeria SCORPIONI, "Un ritratto a due facce: *La Lozana Andaluza* di F. Delicado", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XXII, 2 (1980), pp. 441-76, [p. 470].

[27] Defienden la impregnación moral tardía del texto Scorpioni, *op. cit.*, p. 442; y Bubnova, *op. cit.*, p. 110 y *passim*.

[28] Bubnova (*op. cit.*, pp. 116-52) plantea diferentes fases de elaboración del libro, a partir de la congruencia semántica de los episodios.

[29] Es la opinión predominante entre la crítica. Explícitamente lo han dicho Hernández Ortiz, *op. cit.*, p. 29; Claude ALLAIGRE, "En torno al *Retrato de la Lozana Andaluza*: tres estudios y dos ediciones", *Criticón*, 46 (1989), pp. 153-59, [p. 158].

[30] Cfr. Michail BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, [Estetika slovesnogo tvorcestva, Moskva, 1979], Torino, Einaudi, 1988, p. 22. He utilizado la versión italiana de la obra.

[31] Louis IMPERIALE, *El contexto dramático de La Lozana Andaluza*, Potomac, Scripta Humanistica, 1991, p. 135.

[32] Menéndez Pelayo (*op. cit.*, p. 49) consideró todo esto errores de Delicado y así lo considera también, aun cuando dedique todo su artículo a la presencia del autor en el texto -la causa de esos fenómenos-, José María DÍEZ BORQUE, "Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana andaluza*", *Prohemio*, 3 (1972), pp. 455-66, [pp. 461-2]; tampoco levanta su voz contra el padre, a pesar de su planteamiento narratológico, Louis IMPERIALE, "El autor ante sus personajes en *La Lozana andaluza*", en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California, 1994, vol. V, pp. 59-67, [p. 64]. Años antes, Alfonso REYES ("Un enigma

de *La Lozana andaluza*", en *Studia Philologica. Homenaje a D. Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, t. III, pp. 151-4) había hablado de "audacia técnica" de Delicado, siguiendo la opinión ya expresada por Wardropper, *op. cit.*, p. 482.

[33] Claude ALLAIGRE, en la "Introducción" a su edición de la obra (cit., pp. 15-157, [pp. 149-50], defiende que el anonimato es genérico y semántico; en cierto sentido, es lo que viene a decir Nicasio SALVADOR MIGUEL ("Huellas de *La Celestina* en *La Lozana andaluza*", en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 431-59, [pp. 451-454]), para quien Delicado quería imitar el modelo de *La Celestina*.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

