Alicia García Ruiz

Johns Hopkins University–Universidad de Barcelona

CIVITAS MERETRIX: PALABRA Y MERCADO EN LA LOZANA ANDALUZA

«Se ve bien claro el íntimo parentesco que hay entre
oficios y cómo la filosofía es en grande y buena parte
lenocinio y cómo el lenocinio es también filosofía.»
Miguel de Unamuno, *Niebla*.

1. Preliminares: el retrato.

No es propósito de este trabajo efectuar una revisión de los avatares de la accidentada historia de la recepción crítica de *La Lozana andaluza*. Sin embargo, es sabido que *La Lozana andaluza* atraviesa hoy día un nuevo período de revalorización en el campo de los estudios literarios del Renacimiento español y este hecho hay que tenerlo en cuenta en un preciso sentido. Decir que una obra está siendo revalorizada se puede entender de dos maneras. En primer lugar, al modo usual, o sea, relacionando este hecho con los vaivenes del juicio estético y sus instituciones autorizadas, que se encargan de evaluar una noción tan resbaladiza como los *méritos* de un producto artístico. Pero ¿Equé significa también «revalorizar» una obra literaria? Esto nos lleva a la segunda manera de enfocar la cuestión.

En un sentido fuerte, revalorizar una obra significa proceder a una nueva fijación de su *valor*, o sea, de su valor como producto cultural en el campo literario. En nuestro caso, *La Lozana andaluza*, ha pasado de una posición marginal y residual a un estatus prestigioso merced a la actividad crítica. Pero ¿Equién es la crítica literaria? La respuesta es: una instancia social que valora, *asigna valor* y, por lo tanto, sanciona *lo que vale* la obra¹.

Esta es, precisamente, la clave en la que el presente trabajo opera: pretendiendo observar los vaivenes de la fijación de valor de ciertos productos en ciertos mercados. Valorar una obra como *La Lozana andaluza* exige efectuar justamente este salto metacrítico que, en nuestro caso, acaba por formar parte de la obra misma. El resultado es la toma de conciencia de que una obra debe ser también *historizada* en el sentido de atender al desarrollo de su historia de recepción, a la sedimentación de sucesivas capas de trabajo crítico sobre ella, a veces incluso contrapuesto. Atenderemos a la historia de la crítica del mérito –como valor– de *Lozana* y a los problemas críticos que tal historia, a su vez, suscita.

Esta investigación no intenta tomar partido en tales conjuntos de posiciones y problemas, sino situarse, más bien, en una *tierra de nadie* entre ellos, intentando hacer emerger precisamente su condición de posibilidad: el espacio teórico, que es un espacio siempre en liza. Nuestro trabajo se concentra en la observación del espacio crítico por antonomasia y que no es sino aquel que da forma a las condiciones de posibilidad teórica donde nace el

¹ Para una detallada discusión del debate desde Menéndez Pelayo, ver Damiani (1974), pp. 21–24. Resulta también de utilidad, Goytisolo, Juan (1977): «Notas sobre la Lozana Andaluza». En: *Disidencias*. Seix Barral: Barcelona, y Checa, Jorge (2002): «Perspectiva y profundidad textual en el *Retrato de la Lozana andaluza*». En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 36.

valor o donde se dice la diferencia misma: donde se construyen los distintos niveles posibles de efectos éticos o donde se debate el supuesto realismo de la obra. Trata de situarse, por tanto, allí donde se ve el juego crítico mismo como juego.

Como es sabido, el juego literario consistente en representar el propio acto de escribir se desarrolla extraordinariamente a partir de la novela sentimental del siglo XV. Un episodio esencial en este desarrollo es la composición de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, una fuente de la que bebe *La Lozana andaluza* y cuyo autor, Francisco Delicado, editó. La influencia de *Cárcel de amor* es evidente en la condición lozanesca de artefacto literario metaficcional y autoconsciente, que inserta al narrador como personaje más de la peripecia. En este juego representacional, tan propio de la modernidad, se hace especialmente importante una consecuencia no siempre evidente a la crítica: el hecho de que se trata de un juego de lectura que se define por una toma de distancia y en el que, por lo tanto, se abre el espacio para una nueva experiencia ética o, mejor aún, para la *eticidad como experiencia*. Lo ético no estaría definido, tanto o no sólo, como *contenido* sino como una experiencia de lectura compleja. Se trataría, en consecuencia, de una moralidad que, en caso de existir, se apuesta y se juega como cualquier otro valor, partiendo de o pidiendo un *crédito* por parte del lector.

En virtud del proceso de escritura, se despliega en *La Lozana andaluza* un juego en el que el contenido moral se gana o se pierde en el seno de un texto en movimiento, esto es, de un *texto-proceso*. Un texto definido como texto-proceso se podría caracterizar como un sistema de posiciones de autor y lector que articulan los discursos como jugadas, tanto diegética como extradiegéticamente, de modo que éstas aparecerían como jugadas-crédito, como desarrollaremos más adelante. El autor (en este caso Francisco Delicado y no el autor-personaje que aparece en el texto) posee un *sentido del juego*, consciente e inconsciente, por el que conoce qué estrategias retóricas, en un campo de posiciones y recursos en liza, pueden llegar a funcionar como mimesis con intención moralizante o qué es lo que la sociedad de la época considera como escandaloso. Su propósito, no obstante, y esta es nuestra tesis principal, es ensanchar ese marco ensanchando las fronteras de la ficción.

El acto mismo de *hacer ver* lo escandaloso a menudo implica su paralelo, es decir, enseñar. Así la función central de la Lozana no parece consistir en una intención moralizante de tipo caracteriológico clásico. Delicado no se limita a la ejemplaridad ofreciendo un antimodelo moral, el personaje de Lozana, para escándalo público –*indocti discant...*– sino que por encima de ello se podría adivinar la presencia de una metafunción con efecto ético dejada al juicio del lector. Esto la convertiría en una operación más sutil del sentido de lo moral: un proceso abierto, como ya se ha dicho, en el que el papel que tiene la experiencia de lectura como configuradora del sentido es decisivo.

Si el contenido de moralidad y la experiencia ética en *La Lozana andaluza* no se efectúa en un espacio donde todo se visualice, esto es, plenamente coherente con el estilo escritural. Lo ético, como en general todo sentido en esta obra, se hace aquí *industria*, se regatea, se oculta a la vista directa y, por ello mismo, se refina adoptando la forma de un juego de significados latentes y manifiestos. Lo que se está buscando, podría decirse, es un nuevo tipo de lector –actor y coautor a la vez– que es, en definitiva, un nuevo sujeto discursivo, capaz de destilar el veneno o la medicina de la escritura, como posteriormente sucederá con la debatida ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* cervantinas². El encanto

² Para un desarrollo de la cuestión que ha inspirado en buena medida este trabajo, véase la introducción de Harry Sieber a las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes en Madrid: Cátedra, 1980.

paradójico de una obra tan cruda y a la vez refinada como *La Lozana andaluza* es el de *no dejar ver* y, a la vez, el de *hacer ver* a voluntad puesto que se muestra así la eticidad misma implícita en leer considerando el acto de lectura como toma de consciencia de la propia operación de representación, de *retrato*. Leer vendría a *mostrar* el acto mismo de la exhibición consistente en hacer aparecer o desaparecer elementos de juicio a voluntad y, por tanto, despertando la cautela del lector que ha de proceder a un trabajo crítico de desciframiento de la intencionalidad que nunca puede ser cerrado. Desde el punto de vista anecdótico de la obra esta es, precisamente, una de las más tempranas y salaces lecciones que aprende la Lozana de su tía, en el Mamotreto III, cuando se les está aproximando Diomedes³:

Porque, como dicen: *amuestra a tu marido el copo, mas no del todo*. Y de esta manera él dará de sí, y veremos qué quiere hacer.

La vieja tía de Lozana sabe, y así lo hace saber a su sobrina, que la palabra y la acción se juegan como estrategia y como seducción en las que mostrar el sentido directo —y el sexo— en su explícita desnudez, es causa segura de un coste de oportunidad, o sea, de dejar de ganar lo que un comportamiento más astuto y taimado podría haber obtenido como beneficio si se hubiera adelantado a la jugada ajena. No es, por tanto, de pornografía —como dijo Menéndez Pidal— de lo que se trata y lo que se juega en la Lozana sino de lascivia, de deseo.

En su primer encuentro con Diomedes, Lozana rehúsa las alambicadas fórmulas del amor cortés. El cortesano y galante cacareo de Diomedes es atajado por Lozana con un salvaje y divertido *me tocó en la teta izquierda* que anuncia su futura agudeza. Para este personaje femenino lo esencial no es retardar retóricamente el placer del negocio e intercambio libidinal, sino más bien *jugar ese juego en casa*, esto es, elevar el rédito del deseo a través de una dilación pero que sea de acuerdo con sus propias reglas. Esta demora no responde a las remilgadas normas del amor cortés porque precisamente lo interesante es que Lozana los realiza desafiando las fórmulas establecidas por clases sociales más elevadas. Lozana no desea imitarlos ni tratar de promocionarse *en un juego que no es el suyo*, o sea, cuyos códigos de clase no controla. Lozana es una buena tahúr, pero lo es sobre todo porque lee muy bien y evalúa sus posibilidades en el terreno de juego. Esta evaluación la determina a acometer una apropiación simbólica distinta, que juega con otro tipo de codificación, sin seguir las fórmulas impuestas por el mercado lingüístico-libidinal a gentes que ocupan en él posiciones económicas y de prestigio muy lejanas a la suya. Sería absurdo que una mujer humilde, pero extremadamente ingeniosa y *savante* del *savoir vivre* como la Lozana, tratara de expresarse como si fuese una doncella de clase alta y estuviera jugándose el mismo capital: la consabida virginidad. Lozana no es virgen, como pronto se encarga de desmentir Rampín en su primer encuentro, en el dinámico Mamotreto XIV: «Anda señora, que no tenés vos ojo de estar virgen». Pero no es ese el capital con el que jugará.

Lozana no inventa, en definitiva, el mercado del deseo ni puede cambiar su capital de partida, pero ensaya nuevas jugadas para abrirse camino en él dentro de sus posibilidades de acción, objetivamente ya dadas. Y así, durante toda la novela, se abre paso en mercados y reglas que ella no ha inventado, pero en las que aprende a navegar para sobre-

³ Cito por la edición de Allaire de *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado, Madrid, Taurus, 1983.

vivir, adaptando sus jugadas a las mejores condiciones que va encontrando. De este modo, genera por su propia acción una modificación paulatina de su posición en el espacio social, a través de su trabajo lingüístico.

Sin embargo, Ese dedica todo el libro sólo a mostrar? Más bien, lo importante no parece ser tanto ver de un golpe de vista como disfrutar del desvelamiento –Eo habría que decir ocultamiento?– progresivo que permite el lenguaje, como ya advierte el mismo autor, en su *argumento*:

Porque solamente gozará de este retrato, quien todo lo leyere⁴. En otras palabras, quien sepa ver el retrato, sin vérselo todo.

Esto nos conduce a un tipo de cuestiones que se relacionan con el problema del realismo de la obra –sobre el que planea siempre la amenaza de cierto tipo de moralidad censuradora–. El acto sexual y el acto textual no pueden ser así más opuestos y a la vez especulares sobre la base de esta estilización moral y representacional. La crudeza del acto sexual se nos deja ver pero también, en realidad, lo que se nos deja ver es más bien un *entrever* a través de un marco, de un retrato, de una ventana. La ventana de una representación. La Lozana es un retrato, con la particularidad de ser un retrato hecho con palabras⁵ que es así un cuadro en constante movimiento⁶ que deambulan por marcos cambiantes, en los que tienen que procurarse su sustento y su placer a cambio de una astucia adaptativa. Al contemplar –al mirar por esa ventana indiscreta– las peripecias de los personajes, el fresco de esa vida hormigueante, el lector está «pecando», en efecto, con el autor, pero no de cualquier manera. Lo hace en una jocunda e irreverente comunión, disfrutando de los pecados más colectivos y a la vez más secretos, más íntimos: los de la lengua.

Con ello, también está, sin embargo, «salvándose» con el autor, en una curiosa y refinada hermandad o modo paradójico de *salvación* mundana: salvarse del tedio y de la vulgaridad gratuita a base de obtener, como ya se ha dicho, un *crédito*. Hay una salvación mundana en trascender la lectura literal, la moralidad chata, la experiencia de adhesión acrítica a un mundo que valora de antemano, que sanciona autoritariamente comportamientos y situaciones sin negociación y sin juego: el lector *se salva a través del pecado mismo*, al acceder a un nuevo tipo de moralidad más elaborada, más introspectiva pero también más públicamente lúdica. En definitiva, una moralidad más comprensiva en el doble sentido hermenéutico y cotidiano del término. La moral del que ha hecho y contempla, actor y observador, viejo pecador, sabe extraer, finalmente, el sentido moral de lo que supone observar al ser humano en la integridad de sus pasiones. Ello no es posible sin la literatura, sin el arte de contar una historia, y esto es justamente lo que hace Delicado.

⁴ Viene a la mente la última línea del Libro I del *Asno de Oro*, de Apuleyo, una de las fuentes de La Lozana, que realiza similar llamada al papel activo de un lector con destreza, que logre así disfrutar del texto: *Lector intende, laetaberis*.

⁵ V. Wardropper, B. W. (1953): «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 475–88.

⁶ En la parte V de su *Historia del Renacimiento Italiano*, titulada *El descubrimiento del mundo y del hombre*, Burckhardt insiste en esta nueva sensibilidad, de marcado carácter urbano, hacia la vida en movimiento, de la que indudablemente participa el dinamismo de la Lozana – como parte de un nuevo proyecto de comprensión integral del hombre en todas sus facetas, las más sublimes y las más abyectas, cuya formulación más elevada vendrá de la mano de la nueva dignidad paradigmática asignada al ser humano, entre otros, por Pico. Burckhardt, J. (1958): *The civilization of the Renaissance in Italy*; Vol. II. New York: Harper and Row, p. 438.

Esta nueva experiencia ética que es posible gracias a su codificación en un universo discursivo abierto por el *uso placentero* de la palabra, es decisiva en la Lozana y en la tradición metaficcional en la que ésta se inserta. Se trata del alumbramiento de *un nuevo tipo de experiencia jugada y hecha realidad en el espacio de un texto*, tanto en sus registros más sublimes como en los más descarnados. Semejante mezcla de lo abyecto y lo elevado, es, como se sabe, un rasgo característico de la sociedad cortesana italiana del Renacimiento. La representación de la sensualidad forma parte misma del proceso de refinamiento espiritual renacentista, así como de la dilatación del universo de experiencias morales. La experiencia de lo moral se ensancha y enriquece merced a las nuevas dimensiones y perspectivas del espacio representativo textual, tal como señala Burckhardt⁷, que debe hacer sitio a un mayor conocimiento del ser humano y *su repertorio de razones*, al que acompaña un reconocimiento paralelo del doble carácter, angélico y carnal, de los impulsos y pasiones humanas, de su condición intermediaria siempre por definir.

El retrato en movimiento es el *medio natural-artificial*, también intermediario, donde realizar esta problematización, un movimiento del texto dentro y fuera de sí mismo. Patricia Simons ha formulado una clave interpretativa del retrato renacentista que nos resulta especialmente útil en este contexto, aunque sus observaciones se refieran al retrato pictórico. Simons señala que el acto interpretativo implicado en el hecho de hacer un retrato es el rasgo central de dicha actividad de retratar, o sea, de *hacer ver y no dejar ver*, que es lo mismo que enmarcar. El hecho social del retrato se vincula con procesos de formación de identidades sociales que no son representaciones transparentes y que no deben ser comprendidas en un modo de referencia clásica (quién fue tal o cual retratado/a), sino en relación con problemas de *agencia* histórica (cómo fue representado/a). Problemas, por tanto, que apuntan no solo al retrato, o al ser humano retratado, sino a la posición desde la cual se realiza el retrato⁸. Tal como se ha sugerido líneas arriba, este hecho abre la puerta a una nueva forma de realismo, que no se moviliza sólo en la obra sino sobre todo en la relación interpretativa entre la obra y su lector o espectador.

La obra hace posible de este modo la articulación de un espacio representacional donde la aparente disyunción entre la referencia externa del texto o su inmanencia queda intermitentemente suspendida. Ambas opciones se presentan como desarrollos parciales del verdadero problema en juego: la realidad del propio artefacto textual como un espacio paradójico del que se entra y se sale⁹. El espacio textual se recorre así, por un lado, en el propio devenir-proceso del acontecimiento de lectura, un proceso del que el texto mismo es autoconsciente. Pero también, por otro lado, se recorre este camino de entrada y salida en el sentido de la condición simultánea de producto y proceso, de mercancía y mercado que tiene el texto.

2. Mercado y ciudad de Dios: castigos ejemplares

La metáfora central de *La lozana andaluza* aparece en el carácter de *fijación de un mercado*. Este mercado es algo que se da dentro y fuera del texto: por un lado está la Roma ficticia y por otro la Roma real de Lozana en el plano de las operaciones de referencia,

⁷ Burckhardt, J. *op. cit.*, pp. 433-434.

⁸ Simons, Patricia (1995): «Portraiture, Portrayal and Idealization». En: *Language and Images of Renaissance Italy*. Oxford: Clarendon Press.

⁹ Checa, Jorge (2002): «Perspectiva y profundidad textual en el *Retrato de la Lozana Andaluza*». En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, 2.

un gran mercado urbano. A estos dos niveles se une uno más: el mercado de la lengua donde la misma se inserta, que en ese preciso momento se está empezando a fijar, pues hace poco Nebrija ha publicado su *Gramática* y Delicado es un alumno de Nebrija.

Como señala Claude Allaire¹⁰ *La lozana andaluza* se basa en una estructura lingüística tramada sobre un constante juego de paronimias y desplazamientos de sentido. Nuestro trabajo crítico intenta ser coherente con tal rasgo medular de la obra, proponiéndose para ello activar el parentesco etimológico entre los términos *mercado* y *meretriz*. Es sabido que ambas palabras comparten en su origen griego el mismo prefijo *mer*, que los emparenta como actividades relacionadas con el hecho de comprar y vender. Comprar y vender, mercantilizar, se vinculan en una situación en la que la flexibilidad del mercado lingüístico es paralela al mercado de los cuerpos y del placer, apareciendo todo ello en el marco de una floreciente vida urbana. La íntima unión que en el plano discursivo vincula mercados y meretrices en esta obra puede leerse así como construcción ficcional de la formación del mercado en tanto metáfora rectora de la cosmopolita vida urbana renacentista y de la ambivalente valoración que ello merecía a ojos de un español del XVI como Delicado.

De acuerdo con lo anterior, en las próximas líneas nos dedicaremos a contemplar en *La lozana andaluza* una función que se propone como nodo explicativo central de la obra: un uso literario de la lengua como transcodificación subversiva de discursos relativos a la moral y al poder. Los dos elementos que se hacen entrar en juego para articular esta transcodificación, la lengua y la prostitución, se insertan en una nueva matriz ideológica que es la realidad del mercado y su eclosión de sistemas simbólicos que vinculan signos, cuerpos y mercancías. Junto a esta nueva realidad de orden secular se va a efectuar una representación de la discusión política entre fuentes de poder de carácter humano o divino que se disputan los beneficios materiales del mercado y que, como se sabe, está en la base del enfrentamiento entre Imperio y Papado en los acontecimientos del Saco de Roma¹¹.

La nueva realidad del mercado va a permitir una modificación en los valores y las sensibilidades hacia los procesos socioeconómicos y hacia los procesos sociosemióticos, en el seno de una nueva conciencia lingüística que une poética e historia en el cauce de una cierta filosofía de la historia y de la acción humana. La realidad de la organización de ambas instancias, prostitución-mercado y lengua-mercado se efectuará precisamente a partir de la integración de un sistema de mercancía en un sistema de signos, con constantes entradas y salidas entre uno y otro. En la obra se desencadena una progresión ilimitada de intercambios corporales y lingüísticos en un régimen de significación que los subsume y los hace obedecer a la nueva lógica mercantil que se halla en germen.

Esta realidad del mercado se efectúa en varios niveles que quedan problematizados en el texto de diversas maneras. En primer lugar, en un plano de análisis de la obra de tipo infraestructural, ésta se revelaría como construcción de relaciones discursivas referidas a una eclosión históricamente datable de relaciones económicas en la Europa de la época. En segundo lugar, en el nivel del signo y los actos de habla, tal eclosión de relaciones económicas sería paralela en *La Lozana* a la conciencia en relación con el fenómeno de

¹⁰ Allaire, Claude (1980): Introducción a la edición de *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado. Madrid: Taurus, 1983. Del mismo autor, *Sémantique et littérature. Le «Retrato de la Lozana Andaluza» de Francisco Delicado*. Grenoble: Ministère des Universités.

¹¹ Delumeau, Jean (1957): *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*. Paris: Boccard, p. 223 y ss.

la polisemia. Finalmente, en tercer lugar, a partir de esas fuerzas dinamizadoras socioculturales cabría hablar de una nueva relación epistemológica con la narrativa histórica y la moral en un contexto de creciente secularización y de conflicto de interpretaciones. Un lugar de especial importancia para ilustrar el conflicto de interpretaciones es, sin duda, como ya se ha dicho, la narrativa historiográfica del Saco de Roma. *La Lozana* hace uso consciente y conspicuo de símbolos bíblicos en lo que podría parecer una narrativa tradicional basada en el esquema agustiniano de culpa y redención, pero en la obra, ciertamente, no se procede a una condena incondicional y absoluta de la ciudad como harían moralistas tales como Alfonso de Valdés. El tratamiento literario de tales acontecimientos que acomete Delicado es mucho más complejo, como veremos, y en buena medida supone una subversión de estas narrativas apocalípticas.

La figura del castigo bíblico está presente así como tópico y como forma narrativa, pero al mismo tiempo se representa una relativización de las causas de la corrupción moral de la ciudad, que no siguen un recorrido unidireccional e inequívocamente moralizante. El autor, sin duda alguna, se encuadra en las narrativas del Saco de Roma realizadas bajo el orbe del poder imperial, pero su tratamiento del tema es muy diferente del de una historiografía providencialista y una narración de corte épico. La historia que *La Lozana* cuenta, en un doble sentido ficcional e historiográfico –como *story* y *history*– es una visión secularizada de la historia como suma de acciones humanas, aunque haga uso, no obstante, de símbolos bíblicos como movilizadores de impulsos de un inconsciente colectivo.

En el seno de esta historia colectiva se intercalan así microhistorias personales, nombres propios, donde los personajes de clase alta y baja se entremezclan en un hormigueante cuadro humano construido en una forma satírica y cuyo resultado dista de ser mero vocero del Emperador Carlos V. Es, desde luego, una *danza de la muerte* –que se lleva a todos al final de la obra, menos a los que se salvan en una barca del diluvio– pero también una *danza de la vida*. De lo que se trataría en la obra es de mostrar algo evidente: para que haya una danza de la muerte también ha debido haber antes una danza de la vida y que eso es, precisamente, parte de la naturaleza humana, es decir, un cúmulo hormigueante de necesidades y pasiones que pueden ser mostradas en toda su riqueza y complejidad. La obra trata de presentar un retrato o cuadro, que tiene una intención realista de «lo que es sin que nadie añada ni quite nada» pero que a la vez tiene conciencia de ser representación el autor dice querer «mezclar natura con bemoles». Se comunica la complejidad de lo real sucedido a través de una representación que ha de comenzar por mostrar su premisa oculta: expresar que tal relato es, de partida, dudoso, aunque se oculte en un retrato que finge ser fiel reproducción de lo natural.

En estas condiciones, la estrategia de subversión consiste ni más ni menos que en contar una historia, pero *contando toda la historia*, es decir, incluyendo los detalles más escabrosos. La historia no es otra que lo que sucedido a gente real, los habitantes de Roma, de los que llegamos a saber por el narrador *quiénes son*, sus nombres y procedencias, ese principio de individuación que se niega a las clases bajas en toda narración épica. El nombre propio no se reserva aquí al héroe o al rey; la propia Lozana anhela hacerse un nombre, individualizarse y ser recordada en ese espacio anónimo de intercambios. Más que la representación de una subjetividad privada el retrato literario es, de este modo, un acto de enunciación en un dispositivo cultural. Un aparato ideológico más que una unidad estética construida sobre una verdad de tipo referencial.

Esta batalla entre anonimato y nombre, entre posición e identidad, esta lucha entre denominaciones se condensa en *La lozana andaluza* en la doble figura de Babel y Babi-

lonia. Hay una Babel lingüística y hay una Babilonia como gran Prostituta. Y, también, hay un mapa geopolítico en la rivalidad entre poderes, terreno y espiritual, corona y papado y un nuevo mapa moral de Roma hecho de material narrativo elaborado a partir de la experiencia personal: una cartografía del deseo. Roma, que puesta al revés, como dice el autor, es Amor.

Delicado procede mediante una argumentación articulada en imágenes, un retrato que va desde lo colectivo a lo individual, problematizando la relación entre esas dos dimensiones, que es justamente lo que problematiza el lenguaje mismo. En esta argumentación por imágenes el retrato acaba por revelarnos un Mercado, que es un juego y unos jugadores. Los jugadores serán un mercader (el autor), una jugadora que se juega a sí misma y a su palabra como mercancía (la Lozana) y una ciudad (Roma). Todos son, a su manera, prostitutas, todos se explican a sí mismos y son el escenario, a la vez, de su explicación.

3. Mercaderes de palabras

La presencia de los mercaderes es un rasgo fundamental en *La Lozana andaluza*. A este respecto, debe recordarse que la figura de Hermes entre los filólogos de la época es un topos cultural con una larga tradición representativa tanto visual como literaria. Hermes es el Dios del comercio y de la Filología. El dios del que la palabra «hermenéutica» se deriva. Hermes, dios de los poetas y los cruces de camino, del comercio y hasta de la misma historia como curso de acontecimientos siempre en tránsito, es el cultivador del trato y de las traducciones, de las interacciones de la palabra, del comercio entre los dioses y los hombres. Resulta esencial tomar en cuenta el nombre romano de esta divinidad, Mercurio, como intermediario, como agente de tercería. Mercurio se relaciona etimológicamente, asimismo, con nuestros términos centrales: mercados y meretrices, formando nuestra tríada conceptual. De la cambiante relación, trato o comercio entre dioses y hombres, entre divino y humano, entre sagrado y profano, entre espiritualidad y carnalidad, entre la letra y el espíritu de la letra, trata, sin duda, la historia contada por Delicado, la historia de seres humanos contada por ellos mismos, que pugnan por adueñarse de la palabra, por tomarla.

Comencemos, pues, por la figura del tratante, del mercader. El texto está lleno de mercaderes. Diomedes, el amado de Lozana es, como no podía ser de otro modo, un mercader. El nombre de Dio-me-des, como señala Allaigre, indica ya un juego de palabras nada casual en la época. Los códigos cortesanos de la enunciación de tópicos amorosos, que ya habían comenzado siglos antes con los trovadores un camino de progresiva sofisticación, eran códigos configurados para la elaboración discursiva de la experiencia sensual en las clases altas. Lo interesante es que en buena medida a través de estos códigos se produce una secularización del mundo mediante una creciente deificación del amor. La sacralización de lo profano aparece como el movimiento polarizador requerido por la satírica representación de la profanidad de lo sagrado. De ahí que se muestren curas y a la curia como pecadores. Se hace ver en el retrato literario la mundanidad que rige la vida de los supuestos ministros de Dios, presentados como mercaderes con una mercancía no fungible: bulas y bulos, promesas y embelecocos. La situación de venalidad de los asuntos eclesiásticos no puede ser mejor satirizada por el *status questionis* que comunica a Lozana la prostituta Salamancaina:

Ellos a joder y nosotras a comer. El despachar de las buldas lo pagará todo, o qualque minuta. Ya sabes, Lozana, cómo vienen los dos mil ducados del abadía, los mil son míos y el resto poco a poco.¹²

El potencial subversivo contenido en la elevación del amor a la categoría de deidad es enorme: se encuentra en directa contraposición al mundo de la cristiandad de la época, que tolera mal este regreso a la antigüedad en el culto profano de sus deidades, sobre todo en la forma de ese neoplatonismo cultivador de la sabiduría hermética, de la lectura de los signos, que tomó en el contexto italiano. El tópico literario del amor como deidad actúa como poderoso subversor de la moral presente en fuentes como Agustín o Boecio, en las que se descarta el amor humano como vía de salvación. Ese amor divinizado se remonta a *La Celestina*, a la que Delicado intenta emular. El amor obsesivo que se profesan Melibebea y en Calisto, también parodia al estilo cortés y a la tradición del *amor hereos*. El amor representado como Dios, desplazando a la representación del amor a Dios o del amor de Dios, *caritas* cristiana, contiene de este modo la semilla sediciosa de una secularización en el mismo triángulo trinitario que une el Deseo, la veneración a Dios y la pertenencia a la Iglesia. Conforme se va desplazando este deseo a una forma de elaboración discursiva secularizada, no sublimada en la erotomanía celestial, no es extraño que acabe por caer en el extremo opuesto y se represente, nada casualmente, a la Iglesia como la Ramera de Babilón, como una madre transformada en prostituta.

Y de los mercaderes pasamos a las meretrices. Donde el monopolio divino de la idea de Dios cae, también lo hace la Sagrada Familia. Un escandaloso rasgo de Lozana, que posiblemente haya desencadenado más de una *dies irae* crítica como la de Menéndez Pelayo, procede del hecho mismo de que nada le importan los hijos que tiene con Diomedes y, si acaso repara en ellos, los contempla *mercantilizados*, esto es, como recurso bancario. Su sexualidad desvinculada de la función reproductora transgrede la *Sagrada Familia* y la concepción transitiva del placer como generador de hijos del Cuerpo Místico de la Iglesia. También resulta un singularísimo adelanto a su tiempo la descarnada presentación de la familia como unidad de producción que se efectúa en *La Lozana*. Aun no siendo consciente el autor de su potencial subversivo en este punto lo cierto es que está realizando aquí la desestratificación del deseo y de la reproducción como ámbitos diferentes, cuando no directamente enfrentados. El amor divino, la *spe unitatis* metafísica, es fragmentado, privatizado, transmutado en amor humano y, a la postre, en deseo sexual.

La condena del placer más allá de su función reproductora sexual y social es brutalmente subvertida así por Lozana, al enunciar que lo que le enloquece, lo que la apremia es su caro amador y el placer que le produce¹³.

Ella señoreaba y pensaba que jamás le había de faltar lo que al presente tenía y, mirando su lozanía, no estimaba a nadie en su ser y pensó que, en tener hijos de su amador Diomedes, había de ser banco perpetuo para no faltar a su fantasía y triunfo, y que aquello no le faltaría en ningún momento.

Unas líneas más adelante, en el mismo Mamotreto IV dice la propia Lozana:

¹² *La Lozana andaluza*, edición citada, Mamotreto XXXIII, pág. 181.

¹³ *La Lozana andaluza*, edición citada, Mamotreto IV, p. 89.

Mi señor, yo iré de muy buena voluntad donde vos, mi señor, me mandáredes; que no pienso en hijos, ni en otra cosa que dé fin a mi esperanza, sino en vos, que sois aquella.

La forma que correspondería a una historia de prostitutas no puede ser, en buena lógica, una forma que trabaje en pos de un orden total, de la esperanza de una unidad, en la cual el *destino* y el *carácter* de un personaje devengan una trama indistinguible –y gracias al cual, así, todo carácter pueda ser juzgado a la luz de una ley inmutable, la moral–. Parece más plausible pensar que ha de tratarse de una forma en cierto modo «prostituta» ella misma. En otras palabras, una forma caracterizada por la libertad y la no fijación definitiva del sentido y en la que la relativización moral se despliegue a partir de la polisemia. El derecho, así como la preceptiva moral y estética clásicas, están basados en la definición y en el desarrollo de tipologías. Ahora bien, las tipologías no podrían mostrar lo vivo más allá de la Vida como concepto moral¹⁴, es decir, aquello que se agita más allá del ideal moral, de la definición. Y el mundo que quiere mostrar y muestra *La Lozana andaluza* es un mundo real, histórico, contingente, azaroso, que está sometido a la contradicción, a la paradoja, al interés. En tal forma prostituta, el juego es la estructura que más corresponde a su relativismo moral y semántico. El acto sexual y el acto comunicativo se entrecruzan lúdicamente y no podía ser sino una forma dialogada el espacio textual que diera tal polifonía a la novela, pues el diálogo es la manera en la que el conflicto de interpretaciones toma una dimensión estructural significativa en su propia forma.

3. El mercado de la Palabra y sus estructuras de trabajo

Una idea clave que nos servirá para terminar de estructurar la figura de un mercado de la palabra se debe al lingüista italiano Ferruccio Rossi Landi. La idea central en las teorías lingüísticas de Rossi Landi resulta decisiva en este contexto: se trata del carácter objetivo –y *objetivable*– del lenguaje, es decir, una consideración del lenguaje como *hecho objetivo*. Las palabras, en tanto unidades de lenguaje, son productos de un trabajo lingüístico; usamos estos productos como materiales y como herramientas en el curso de trabajos lingüísticos con los que producimos mensajes.

El lenguaje tiene así un carácter social puesto que emerge, como la conciencia, de las necesidades, en el seno de una necesaria relación de unos hombres con otros. Esto no equivale a darlas por sentado, sino precisamente a verlas como *algo instituido a través de un proceso*, el proceso de instituir estas relaciones. Un punto esencial señalado por esta perspectiva es así que el lenguaje y los lenguajes tienen lugar dentro de una *dialéctica de satisfacción de necesidades*, es decir, en el interior de un proceso de institución de trabajo y de producción de relaciones. Por lo tanto, las palabras son necesariamente *objetivaciones* de tales necesidades. La palabra entra en estructuras de trabajo cada vez más amplificadas y el valor de cambio de una palabra procede de su entrada en relación con otras palabras.

Las ideas sociológicas de Pierre Bourdieu complementan las tesis lingüísticas de Rossi Landi en el sentido de que los intercambios lingüísticos expresan para Bourdieu también *relaciones de poder*. La teoría que da forma a la aproximación de Bourdieu al

¹⁴ En la ontología e imaginario moral medievales, no toda vida es digna de tal nombre, sino que hay una cadena de cualificación progresiva entre existencia, vida y humanidad: de la mera existencia de la planta o la piedra se asciende a la vida meramente animal, dominada por los impulsos y finalmente aparece la vida humana caracterizada por el deseo de la unidad con Dios a través de la práctica de la virtud.

lenguaje es una *teoría general de las prácticas*. En ella se describen los intercambios lingüísticos cotidianos como *situaciones* en las que se producen encuentros entre agentes dotados de competencias y recursos socialmente estructurados. No importa cuán particulares puedan parecer, en ellos hay huellas de la estructura social que expresan y que ayudan a reproducir.

El mundo social es un espacio multidimensional en el que los discursos reciben su valor y su sentido en relación con un mercado, caracterizado por una específica ley de formación de precios. El valor de un discurso depende de la relación de poder que se establece entre las competencias lingüísticas –entendidas como capacidades de producción– y su capacidad de apropiación y apreciación. Depende, pues, de la capacidad de los agentes para imponer en tales intercambios sus criterios de apreciación, los más favorables a sus propios productos. Una importante dimensión del ejercicio del poder es, por tanto, adquirir capacidad para influir sobre las leyes de formación de precios, tal como vemos hacer constantemente a Lozana, desde su posición ficticia dentro de un mercado ficticio –pero real, a su manera– que es el de la Roma literaria del autor. También es eso mismo lo que vemos hacer a Delicado, dentro de su posición en un mercado real: el de la lengua. La palabra en la Lozana está pues en funcionamiento constante dentro de estructuras complejas de trabajo.

Nebrija, de quien Delicado es discípulo, se jactaba nada menos que de lo que podríamos decir que es ser un mercader o capitalista del mercado lingüístico «que yo fue el primero que *abrió tienda* de la lengua latina...»¹⁵ La filiación con Nebrija es evidente en esta declaración del personaje Sagáeso, así como la posición del autor-prostituta haciéndose cargo de los dominios «inferiores» o infiernos de la lengua:

Esso que está escrito no creo que lo leyese ningún pueta sino vos, que sabéis lo que está en las honduras, y Lebrixa, lo que está en las alturas exçeto lo que estaba escrito en la fuerte Peña de Martos, y no alcanzó a saber el nombre de la çibdad que fue allí edificada por Hércules, sacrificando al dios Marte, y de allí le quedó el nombre de Martos, a Marte fortíssimo. Es esta peña hecha como un huevo, que ni tiene prinçipio ni fin, ni tiene medio, como el planeta, que se le atribuye estar en medio del cielo y señorear la tierra.¹⁶

La dualidad se establece para transgredirla: una cosa son las «cuestiones de alturas» y otras las «pecata minuta» de los seres de carne y hueso que por el mundo vagan. Y, de este modo, la dualidad entre Mercados y meretrices se hace solidaria de la existente entre Babels y babilonias. Que Roma sea a la vez el gran mercado de la palabra y del sexo, así como la lengua es el gran mercado y la palabra la jugada, es una figuración genial lograda por Delicado que desagrega y multiplica constantemente los niveles de lectura del texto. El mercado resulta retratado como un espacio poroso creado por el poder de la palabra, en el que son constantes las entradas y salidas del mismo, las jugadas como actos de habla, que sirven a los individuos para conseguir más capital en el mercado y, progresivamente, transformarlo.

Quien hace la regla, hace la trampa, dice el aforismo. Y con esa trampa es precisamente con lo que Delicado *salva* a Lozana, a sí mismo y al lector. En *La Lozana anda-*

¹⁵ Citado en Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979, p. 99.

¹⁶ Mamotreto LIII.

luza, «hacer la trampa» significa muchas cosas. Significa, por lo pronto, una escritura des-lenguada, una desregulación. Se procede a la puesta en marcha de una *desregulación regulada* del uso de la lengua, o sea, solidaria de la constitución de un mercado que parece funcionar autónomamente y que, de algún modo, para funcionar, como bien advierte Bourdieu en su teoría de las prácticas, *no ha de parecerlo*. Para no parecer un mercado, pero poder funcionar como tal, ha de borrar precisamente las huellas de su condición de mercado y hacerse ideológica, *naturalizarse*. Qué mejor modo, pues, de naturalización que presentar una historia como ficciones que no parecen tales y que encubren así la ficción más radical. La ficción más radical sería simplemente que el mercado sea una ficción.

Se desregula el placer de leer, un placer compartido por el autor y del lector, pero se regula un mercado en formación: el de la lengua. El propio autor que declara des-lenguado, mal-hablado a su personaje, la Lozana, está señalándose, en un mismo gesto, como origen de la norma y la trampa, el paradigma y la desviación. Ese es el movimiento donde se gesta el poder de la palabra. En tales condiciones comunicativas, caracterizadas por la regulación desregulada –la trampa– o de desregulación regulada –la norma–, el salvoconducto para moverse por la vida social empieza a ser, para los diferentes agentes lingüísticos implicados en la obra, el ingenio y la doblez como recurso social, el de la conversión de la palabra en diferentes tipos de capital: simbólico, económico, sexual. Delicado muestra cómo la palabra se va insertando, como ya hemos dicho, en estructuras de trabajo cada vez más amplias y se convierte en un mediador universal, en dinero mismo. El dinero es, a su manera, palabra –un «pagaré», un «crédito»– y la palabra, como se ve en toda la obra, obra la alquimia de convertirse en dinero, cuando se acompaña de un pago en especie, en cuerpo –vender cuerpos, sanar cuerpos–.

4. Jugadores y jugadas

Las estructuras de trabajo de la palabra se disparan en *La Lozana andaluza*: incluyen desde la palabrería curandera hasta la adivinación. Al entrar en tales estructuras de trabajo la palabra tiene que empezar a autonomizarse, como el dinero, y a tomar sus propias formas de conversión, su fijación de valor en el mercado semiótico-social-económico. Esto es lo que sucede justamente en *La Lozana*. Lozana, en el mamotreto XI dice: «Con palabras prestadas me han pagado. Dios les dé mal año». La expresión «prestadas» se usa para designar una palabra adulterada. El término «adulterada» aquí no se entiende como la palabra mal empleada en un mero sentido gramatical, sino una palabra *mal empleada en el mercado de la palabra*, mercado que funciona con ciertos créditos. No se debe adulterar lo más adulterable de todo, pero también lo más sagrado: el dinero, la palabra. La palabra, prostituta ella misma, tiene un código de honor entre prostitutas, entre gentes cuya supervivencia depende, pues, del valor del recurso preciado de su cuerpo y su palabra. Hay, así, una especie de código de honor entre ellas, cuando se niegan a servir a los que no las pagan, a los que abusan de ellas. Las prostitutas rechazan a los maledicentes, a los de «mala lengua» y mal pagar, tal como declara Lozana en el Mamotreto XXIV:

Señor, no busco a vos, ni os he menester, que tenéis mala lengua vos y todos los d'essa casa, que parece que os preçiáis en dezir mal de quantas passan. Pensá que sois tenidos por maldizientes, que ya no se ossa passar por esta calle por vuestras malsinerías, que a todas queréis pasar por la maldita, reprochando quanto llevan ençima, y todos vossotros no sois para servir a una, sino a usança de putería, el dinero en la una mano y en la otra el tú m'entiendes, y oxalá fuese ansí. Cada uno de vosotros piensa tener un duque en el

cuerpo, y por esso no hay puta que os quiera servir ni oír. Pensá cuánta fatiga passo con ellas cuando quiero hazer que os sirvan, que mill vezes soy estada por dar con la carga en tierra y no oso por no venir en vuestras lenguas.

Tal como sucede en los mamotretos VII y VIII, en una situación de mercadeo basado en una absoluta teatralidad picaresca, el valor de la palabra no se puede entender en los códigos altos del honor –dar mi palabra–, sino de un modo muy distinto. El desprestigio sobreviene no por mentir, sino por ser pillado en falta frente a los que mienten, en descubrir el juego –precisamente por jugarlo mal– de la pintoresca cofradía de charlatanes. Se castiga no la mentira sino la falta de habilidad en mentir. Baste a modo de ejemplo la prueba de la verdad a la que, en los mamotretos citados, someten las comadres a una recién llegada Lozana. Las comadres piensan que si Lozana es, como dice, de Córdoba, sabrá preparar unas coceduras al estilo cordobés, pues de Córdoba, al parecer, todo el mundo tenía un pariente, *demasiados para ser verdad*: La mentira, pues, se saca con el mismo principio del que está hecha, el hablar:

Beatriz.– Dexemos hablar a Teresa de Córdoba, que ella es burlona y se lo sacará.
Teresa.– Mirá en qué estáis. Digamos que queremos torcer hormigos o hazer alcuzcuçu, y si los sabe torcer, ahí veremos si es *de nobis*, y si los tuerçe con agua o con azeite.
Beatriz.– Viváis vos, que más sabéis que todas. No hay peor cosa que confesa nesçia [...]
Lozana.– Señoras, Een qué habláis, por mi vida?
Teresa.– En que para mañana querríamos hazer unos hormigos torçidos.
Lozana.– EY tenéis culantro verde? Pues dexá hazer a quien de un puño de buen harina y tanto hazeite, si lo tenéis bueno, os hará una almofía llena, que no los olvidéis aunque muráis.
Beatriz.– Prima, ansí gozáis, que no son de perder. Toda cosa es bueno probar, cuanto más pues que es de tan buena maestra que, como dizen, «la que las sabe las tañe». (Por tu vida, que es *de nostris*.) Señora, sentáos y dezínos vuestra fortuna cómo os ha corrido por allá por Levante.

En esta situación en la que la mercadería de la palabra es, a la vez, la moneda, el proceso y la estructura, en ese pequeño pero infinitesimal mundo de la vida en el que se agita la novela no podía suceder de otro modo: ellos son mercaderes y ellas prostitutas. Recuérdese de nuevo la profesión de Diomedes, el primer amante de Lozana: mercader y que el marido de Teresa es cambiador, cambista:

Dezíme, señoras mías, Esois casadas?
Beatriz.– Señora, sí.
Lozana.– EY vuestros maridos, en qué entienden?
Teresa.– El mío es cambiador, y el de mi prima lençero, y el de esa señora que está cabo vos es borzeguiner.

En esta escena, todos los personajes manipulan mercaderías: unos comercian con dinero, otros con telas y prendas íntimas –lencero–, otros con el calzado típicamente morisco, el borceguí. Profesiones liberales que en la cultura de la época eran también sospechosas de cierto deshonor, en el caso del cambiador por razones evidentes, en el del lencero por el campo semántico a que suelen estar asociadas las labores relacionadas con la ropa –por ejemplo, planchar o lavar como sinónimos de prostitución– y, como muestra la evolución

semántica del término lienzo hacia lencería, tratar con el material del que se hacen prendas íntimas. Finalmente, el borceguinero también sería sospechoso además del origen morisco de la prenda atendiendo a la referencia de una pragmática del término que se hace en el Covarrubias, un dicho que relaciona la reversibilidad de esta prenda con la poca firmeza en la decisión o la excesiva adaptabilidad, cualidad esta que en el consorte de una prostituta no sería extraño encontrar asociado en el pensamiento popular.

Hay, en definitiva, un próspero y variado mercado y eso es lo que desea Lozana que le muestre Rampín, en el mamotreto XIII.

Lozana.— Pues eso quiero yo que me mostréis. En Córdoba se haze los jueves, si bien me recuerdo:

Jueves, era jueves,
día de mercado,
convidó Hernando
los comendadores.

¿Cómo se inserta uno en el mercado?, se pregunta Lozana. Y la respuesta que obtiene precisamente, es de nuevo *por el poder la palabra*, mediante el ensalmo que proclama Lozana en el mamotreto XVI. En este mamotreto, Rampín advierte a Lozana que si el judío Trigo no escucha la palabra «oro» como inicio de parlamento alguno no se parará a prestar atención a Lozana, pues los judíos —«jodíos», como también los apela Delicado, en un grueso juego de palabras sexual— tienen tal palabra, dice, por buen agáero. Lozana toma nota y despliega su estrategia exclamando ante Trigo: «No es oro lo que oro vale», con lo que se despierta el interés de Trigo. El oro llama al oro, pero para ello han de comprarse los medios necesarios para efectuar tal llamada. Dichos medios valen oro, pero no son oro. Sin embargo, pueden serlo más adelante, mostrándose de nuevo la alquimia de la palabra-cuerpo-dinero: el lenguaje es una piedra filosofal en el mercado de la palabra, que convierte en oro lo que toca. Las palabras se convierten en dinero. Al final del mamotreto, el judío Trigo presta su capital inicial a Lozana para su negocio: un catre y una casa.

Y de este modo se va viendo que en tal mercado las prostitutas son, a su vez, también *profesionales liberales* que también quieren «abrir su tienda», como Nebrija quería abrir la suya. A través de la descripción de los medios productivos de las prostitutas se nos abre la descripción de sus diferentes posiciones en un espacio social, en el mercado, en función de que posean o estos medios de producción. El espacio social es representado en un espacio textual como un espacio de poder.

Una cuestión fundamental que descubrimos a través de esta representación es que la prostitución no es esa actividad que la moral engloba en un mismo constructo indiferenciado: hay diferentes tipos de prostitutas y la diferencia se marca precisamente en función de la posesión de los medios de producción: casa y catre. Asimismo, también se marca lingüísticamente en un diferencial semántico relativo a los términos con los que se ha de hablar de prostitutas, tal como explica el Valijero a Lozana. Así, en el mamotreto XX asistimos a una auténtica lección de pragmática del mercado de la prostitución y de sus correspondientes léxicos: el Valijero corrige la torpeza de Lozana de considerar a todas las mujeres que comercian con su cuerpo como putas, sin ejercer distinción. Mediante la perorata que suelta el Valijero a Lozana mientras se encuentran en la cama, descubrimos una genuina *sociología de la profesión*, incluyendo desde la referencia a las prostitutas

más humildes hasta las que, una vez enriquecidas, se hacen pasar por alta cuna. Por un lado «todas son prostitutas», pero por otro, tal como matiza el Valijero, «unas son putas y otras cortesanas». Es un espacio semántico que juega con toda una gama de matices según convenga. En suma, Roma por entero es un burdel, pero hay que saber distinguir las posiciones para no meter la pata y jugar el juego con destreza.

Para empezar, el Valijero no habla de *amancebadas*, como lo hace Lozana, sino de *cortesanas*. Este es el campo de posiciones que ocupan:

Lozana.– Dígame, señor: y todas éstas, ¿cómo viven y de qué?

Valijero.– Yo's diré, señora: tienen sus modos y maneras, que sacan a cada uno lo dulce y lo amargo. Las que son ricas, les falta qué esponder y qué guardar. Y las medianas tienen uno aposta que mantiene la tela, y otras que tienen dos, el uno paga y el otro no escota. Y quien tiene tres, el uno paga la casa y el otro la viste y el otro haze la despensa y ella labra (...) Y esto causan tres extremos que toman cuando son novicias, y es que no quieren casa si no es grande y pintada de fuera, y como vienen, luego se mudan los nombres con cognombres altivos y de grand sonido, como son, la Esquivela, la Cesarina, la Imperia, la Delfina, la Flaminia, la Borbona, la Lutreca, la Franquilana, la Pantasilea, la Mayorina, la Tabordana, la Pandolfá, la Dorotea, la Orificia, la Oropesa, la Semidama y Doña Tal, y Doña Andriana, y así discurren mostrando por sus apellidos el precio de su labor; la tercera, que por no ser sin reputa, no abren público a los que tienen por officio andar a pie.

A través de su ingenio y de la posesión de medios de producción Lozana llega a cumplir, *intertextualmente*, el sueño emancipatorio que expusiera ya la prostituta Areúsa en su famoso parlamento del noveno acto de *La Celestina*, esto es, alcanzar la condición de «profesional liberal» –lo que no podría, tal vez, dejar de verse como uno más de esos arabescos para «superar a la Celestina» que traza Delicado en su obra.

Dentro de ese gran mercado, Lozana se consume como toda una profesional de la más liberal de las artes: la de la palabra. El arte de la palabra que, a partir del vacío, nunca mejor dicho, crea toda una vida, obras y posesiones materiales, una especie de profano *fiat lux*. En el mamotreto XXIV encontramos una descripción de todos los actos de habla que ejerce Lozana a través de su palabra en acción: remediar, prometer, certificar, jurar, pero sin perdonar a nadie el interés. Hablando, con el poder de su palabra tanto como de su cuerpo, Lozana labra en el espacio creado por la palabra su propia ética, su propio *ethos* a partir de la fusión creadora de obras y palabras, de la chispa que prende en la hoguera de un mercado y permite la alquimia de la palabra en obra:

COMPAÑERO.– No, sino que tiene ésta la mejor vida de muger que sea en Roma. Esta Loçana es sagaz y ha bien mirado todo lo que passan las mugeres en esta tierra, que son sujetas a tres cosas: a la pinsión de la casa y a la gola y al mal que después les viene de Nápoles. Por tanto, se ayudan cuando pueden con ingenio, y por esto quiere ésta ser libre. Y no era venida cuando sabía toda Roma y cada cosa por estenso. Sacaba dechados de cada muger y hombre, y quería saber su vivir, y cómo y en qué manera, de modo que agora se va por casas de cortessanas, y tiene tal labia que sabe quién es el tal que viene allí, y cada uno nombra por su nombre, y no hay señor que no desee echarse con ella por una vez. Y ella tiene su cassa por sí, y cuanto le dan lo envía a su casa con un moço que tiene, siempre se le pega a él y a ella lo mal alçado, de modo que se saben remediar. Y ésta haze embaxadas y mete en su cassa mucho almazén, y sábele dar la maña, y siempre

es llamada señora Loçana, y a todos responde y a todos promete y çertifica, y haze que tengan esperançã, aunque no la haya. Pero tien'esto: que quiere ser ella primero referendada, y no perdona su interés a ninguno, y si no queda contenta, luego los moteja de míseros y bien criados, y todo lo echa en burlas.

No hay mayor figura del poder de la palabra que el ensalmo, el poder de la curación por la palabra. Se sabe que la Roma de la época era sumamente receptiva a la aparición de personajes que se decían capaces de curar, en el marco general de este desorbitado poder de la palabra.

La explicación que da en todo momento Delicado de los poderes de Lozana no puede ser de otro orden que la que cabe imaginar en el contexto secular de un mercado: una explicación materialista y desmitificadora. Aquí la única magia que hay es la de los crédulos que *dan crédito*, que se dejan embaucar por la astuta Lozana. Leemos así, en el Mamotreto XVII, cómo Rampín hace propaganda de la efectividad del vademécum oral de su ama:

RAMPÍN.– Ansí me iré hasta casa que me ensalme.

AUTOR.– EQué ensalme te dirá?

RAMPÍN.– El del mal francorum.

Unas páginas más adelante, en el Mamotreto XXVI, lo dice la propia Lozana de sí y del «crédito» que en el doble sentido le rinden sus «medicinas» de lengua:

LOÇANA.– ¿Mirá qué gana tenéis de saber y aprender! ¡Cómo no miraríades como hago yo? Que estas quieren graçia y la melezina ha de estar en la lengua, y aunque no sepáis nada, habéis de fingir que sabéis y conoçéis para que ganéis algo, como hago yo, que en dezir que Avicena fue de mi tierra, dan crédito a mis melezinas.

En síntesis, la alquimia a la que nos estamos refiriendo constantemente, en relación con la conversión de palabras en acciones y viceversa no puede ser mejor resumida que por boca del mismo autor, a través del personaje de un Amigo, en el Mamotreto XXX, al señalar que en Lozana «todo su hecho es palabras»:

AMIGO.– Digo's que no quiero, que bien sabe ella, si pierde, no pagar, y si gana, hazer pagar, que ya me lo han dicho más de cuatro que solían venir allí; y siempre quiere porqueta y berengenas, que un julio le di el otro día para ellas, y nunca me convidó a la pimentada que me dixo. Todo su hecho es palabras y hamamuxerías.

También todo el hecho de los lingüistas son palabras. El programa lingüístico-político-económico superpuesto en el proyecto de Nebrija, de «desarraigar la barbaria de los ombres de nuestra nación» exigía, como se sabe, la necesidad de fijar un canon, de autores recomendables y de autores nefandos, ese canon de bárbaros al que alude el título del libro de Francisco Rico, *Nebrija contra los bárbaros*.

Una de las vertientes de tal proyecto que nos interesa recordar aquí es el proyecto que Nebrija se propone, con inspiración en la obra de Valla, de iniciar la filología bíblica, aprovechando la presencia rabínica en España, a fin de realizar una exégesis que, a la luz del rigor filológico, revelara sentidos latentes en los textos sagrados que habrían sido empolvados por el peso de los hábitos interpretativos oscurantistas y filológicamente mal

orientados, consumando así una auténtica labor de limpiar, fijar y dar esplendor, a fin de restituir la integridad perdida de los textos. Si nos interesa especialmente traerlo a colación es con motivo del tratamiento que realiza del Mamotreto¹⁷. En su trabajo crítico filológico, Nebrija ataca con especial virulencia la forma del *macmotretus* como una de las «fuentes infames» que hay que combatir. No resulta descabellado pensar que la elección de la forma del mamotreto pudiera no ser en absoluto casual en un gramático alumno de Nebrija como Delicado. Podría tratarse de un modo de consignar una historia tan escatológica en el doble sentido del término como *La Lozana andaluza*, o sea, narrar la vida de Lozana en el lugar donde le corresponde frente a las «alturas» de los gramáticos: en el fecundo *estiércol* filológico.

Para un alumno de Nebrija el ejercicio escritural del mamotreto era terreno sembrado de bárbaros frailes medievales, portadores de nula *sutilitas* y peores conocimientos filológicos¹⁸. Lozana, la prostituta, es salvajemente divertida, vulgar pero, a su modo, *sui generis*, es también refinada, una sorprendente flor crecida en el estiércol que sabe cómo extraer todo el valor posible de la palabra y cómo hacerla, en efecto, vivir y dar placer. Un succulento placer contra los *modistae* de todo pelaje habría sido, entonces, para Delicado retorcer, como se dedica a hacer en toda la obra, los significados de los refranes y dichos depositarios de un supuesto «sentido común» moralizante que siempre es puesto en duda, en liza. Una moralidad jugada en una chanza que guarda cierto aire de familia con la que encontraremos, andando el tiempo, en el Sancho quijotesco, personaje cuya fineza moral va desarrollándose precisamente en paralelo al progresivo abandono del uso disparado y disparatado de un enojoso hablar con términos prestados, con toscas morales adheridas y, en definitiva, con ese terco convencimiento en el sentido común que le es propio a la grey.

En definitiva, con el mercado de la palabra y de la lectura se abren economías subversivas del deseo que se revelan, ante todo, contra el anclaje del sentido. El retrato no es ya ni sólo un retrato realista por un sentido imitativo sino sobre todo porque es un *retrato de la realidad del lenguaje*, que se basa en su apariencia de naturalización de la asociación libre como asociación «natural» entre palabras y cosas.

El retrato de una prostituta es el retrato de una prostitución lingüística, de un comprar y vender, comerciar en economías libidinosas. La libido es en *La Lozana andaluza* vivida ante todo como ardor inmoderado, una pasión inmoderada por la lengua, por la asociación, por el tráfico controladamente descontrolado de cuerpos y sentidos, y también por una conversión del deseo en capital, en beneficio. La domesticación se hace así un plegarse de los bemoles a la naturaleza para ponerla en su favor, como el barco que aguarda y escoge el mejor viento para navegar. Hay un cierto conjunto de *realia* que no se da por sentado sino que en una estrategia de asombrosa modernidad, está siempre por definir, por ser elaborado, modelado y manipulado a través de la palabra.

Pero también, finalmente, el retrato de una prostituta es la confesión de un viejo pecador, la confesión de que todo ha sido un juego, de que todo es un juego. El juego no es

¹⁷ Rico, Francisco (1979): *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 66–75.

¹⁸ Dice así Rico, *ibidem*, «El *mammotrectus*, así, no se encamó sólo en un «magíster» estafalario y en un acólito del demonio: Rabelais le pone cuerpo de simio [...] La fantasía aplicada a remedar el sílabo de hipotéticos comentaristas nos depara ahí, con incitante polisemia, una cifra admirable del pliego de cargos humanistas contra los bárbaros, personificados por Rabelais en una barahúnda de *modistae* caprichosos, prolijos, sin tino, fútiles o, sencillamente, estúpidos».

el *opus*, la obra, acabada, perfilada definitivamente en el tiempo, sino el incierto carácter del texto-proceso, del Retrato, de la cadena interpretativa.

Mas no siendo obra sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, segund lo que cada uno mejor verá.

Según el diccionario de la Real Academia, *Retrato* es 1. «Pintura o efigie principalmente de una persona», 2. «Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona», 3. «Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa», 4. Derecho: «retrato». Este último, el «retrato», de modo genérico, se define como el Derecho que compete a ciertas personas para quedarse, por el tanto de su precio, con la cosa vendida a otro.

¿Trata el autor, por medio del sentido encriptado en su tiempo-obra, de comprarnos lo que vendió? ¿o tuvo que vender?

Considerando el verbo latino *retractare*, del cual el español «retractarse» procede, vemos que significa «Revocar expresamente lo que se ha dicho, desdecirse de ello». Cabe preguntarse si este arrepentimiento forma parte de la escenificación de la venta misma, de la obra que Delicado nos ha vendido a cambio de un crédito.

Retrato, retraer, retroyectada, retroceder, retrospección todas son palabras que comparten un mismo campo semántico, omnipresentes en La Lozana. Campo relacionado con el recuerdo y la recuperación, con la pérdida y el encuentro en el tiempo. Dice Delicado en la introducción a su obra:

[...] que quise retraer muchas cosas retraiendo una, y retraxe lo que vi que se debría retraer [...]

Todos los artífices que en este mundo trabajan dessean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuessen. Y véese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque cuando hazen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan, y no solamente se contentan de mirarlo e cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes e çircunstantes, y cada uno dize su parescer, mas ninguno toma el pinzel y emienda, salvo el pintor que oye y vee la razón de cada uno, y assí emienda, cotejando también lo que vee más que lo que oye; lo que muchos artífices no pueden hazer, porque después de haber cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar.

El recuerdo, Delicado lo sabe, no puede, sin pérdida, enmendar. El recuerdo es construcción vulnerable, proceso mutable de sentido, de manera que con cada enmienda hay una pérdida de lo que en realidad sucedió, pero, también, un añadido, un nuevo nivel de verdad. El recuerdo tiene esa «eternidad vulnerable de las fotografías» de la que alguna vez habló Federico García Lorca. Exactamente como la historia. Y ahora, como sentencia Delicado, «Fenezca la historia compuesta en retrato». Es el turno, en el juego, de otro lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Allaigre, Claude (1980): *Sémantique et littérature. Le «Retrato de la Lozana Andaluza» de Francisco Delicado*. Grenoble: Ministère des Universités.
- Allaigre, Claude (1983): Introducción a su edición de Francisco Delicado: *La Lozana andaluza*. Madrid: Taurus.
- Burckhardt, Jakob (1958): *The civilization of the Renaissance in Italy*, vol. II. New York: Harper and Row.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de (ed. Harry Sieber, 1980): *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.
- Checa, Jorge (2002): «Perspectiva y profundidad textual en el Retrato de la Lozana Andaluza». En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, 2.
- Francisco Delicado (ed. Claude Alleigre, 1983): *La Lozana andaluza*. Madrid: Taurus.
- Delumeau, Jean (1957): *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*. Paris: Boccard.
- Goytisolo, Juan (1977): «Notas sobre la Lozana Andaluza». En: *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona.
- Rico, Francisco (1979): *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Simons, Patricia (1995): «Portraiture, Portrayal and Idealization». En: *Language and Images of Renaissance Italy*. Oxford: Clarendon Press.
- Wardropper, Bruce W. (1953): «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7.

CIVITAS MERETRIX: BESEDA IN TRGOVANJE V DELU *LOZANA ANDALUZA*

Članek zastavlja vprašanje o realizmu v delu *Lozana andaluza* v novi smeri. Po avtoričinem mnenju je ta realizem bolj pogojen z resničnostjo kot bralsko izkušnjo kakor z resničnostjo kot referentom. Vsenavzoča značilnost, zaradi katere je to delo presenetljivo sodobno, je samodoločitev kot sredstvo za spodbuditev značilno moderne kritične presoje, ki temelji na problematiziranju najmanjših pogojev možnosti reprezentacije določenega lika in vodi v novo etično izkušnjo. Pogoj možnosti takšnega načina branja je navsezadnje desreguliranje-reguliranje jezika, ki ustvarja značilno merkantilno verigo semiotičnih transformacij. Pod metaforo trgovanja – s telesi, denarjem in besedami –, ki se upripoveduje v delu, delujejo pojavi desregulacije in dislokacije pomena, ki omogočajo samodoločitev dela kot produkta resničnega trga: trga španskega jezika, lepe ali grde govornice, ki se je začela ustaljevati v tistem času.