

Praxis política en y en torno a *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado

María Cecilia Pavón

Universidad Nacional de La Plata -Universidad Nacional de Quilmes

Resumen

Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado presenta una particular relación entre palabra e imagen. Por un lado, mediante la introducción de grabados que acompañan cada Mamotreto. Por otra parte, en la utilización de un procedimiento narrativo que podríamos denominar “técnica audiovisual”. A esta ya compleja relación se suma la transposición de la historia al cine y a la televisión durante el Siglo XX.

Nuestra propuesta consiste en sentar las bases teóricas para analizar la relación entre discurso textual e icónico a la luz de conceptos claves de la teoría de Georges Didi-Huberman como “escritura en el exilio”, “montaje”, “deconstrucción” y “remontaje” y precisar las implicancias de la praxis política en y en torno a *Retrato de la Lozana andaluza*.

Palabras clave

Renacimiento-Representación-Deconstrucción-Montaje-Remontaje

Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que muestre su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos

Judith Butler, *Precarius Life. The Powers of Mourning and Violence*, 2004.

Retrato de la Lozana andaluza, obra escrita en 1524 y publicada entre 1528 y 1530, edición mediante por parte de su autor, escenifica el diálogo entre discurso verbal y discurso icónico. El autor presenta este diálogo como una red intrincada de implicancias mutuas mediante el trabajo desde ambos frentes. Desde el lenguaje, mediante el uso de la llamada “técnica audiovisual”, que por el predominio del diálogo y la manera en que el narrador presenta las escenas, produce la sensación de encontrarse ante un guión cinematográfico. A lo que debe agregarse la postulación explícita de la obra como retrato hablado. Desde la imagen, mediante la introducción de grabados que acompañan cada Mamotreto, algunos de los cuales relacionan a la obra con el Retrato como género pictórico.

Georges Didi-Huberman, guiado por la interrogación del arte en la historia a partir de una teoría de la imagen y el montaje como praxis política en tanto toma de posición, nos provee de un marco teórico novedoso en relación a las perspectivas de análisis a las que se ha sometido la obra de Delicado.

En el contexto del presente trabajo, nuestra propuesta consiste en sentar las bases teóricas para analizar la relación entre discurso textual e icónico a la luz de conceptos claves como “escritura de exilio”, “montaje”, “deconstrucción”, “remontaje” y “dispositivo dialéctico” con el fin de precisar las implicancias de la praxis política en y en torno a *Retrato de la Lozana andaluza*.

Si de tomar posición se trata, la situación histórica y geográfica que asume el exilio de Delicado es de suma relevancia, ya que nos da las coordenadas históricas y geográficas desde donde Delicado realiza una relectura del arte y la política de su tiempo. El clérigo, judío converso, había abandonado España tras el recrudecimiento de las políticas de pureza de sangre oficiadas por los Reyes Católicos y durante su exilio en Italia realiza trabajos como corrector de imprenta en Venecia. Este espacio fronterizo entre la sociedad española y la italiana, entre el trabajo de autor y el de corrector de imprenta, otorgan a Delicado una perspectiva privilegiada de las implicaciones del naciente desarrollo de la industria de la imprenta y del consecuente y paulatino proceso de “escrituralización” (Oesterreicher, 2001: 202) de la cultura, por lo cual el universo de lo oral y el de lo escrito aún no han accedido a espacios totalmente diferenciados. Por otra parte, y de la mano de este proceso, el otro fenómeno del que Delicado participa activamente es la incorporación de imágenes en los textos, que según las directrices culturales dominantes del momento, estaba sujeta a su función didáctico-moral, que se revela como mecanismo de aculturación (Rama, 1985) frente al cual nuestra obra propone un trabajo estético polifónico (Bubnova, 1987).

Debido al estatuto de libro “obsceno”, que ha pesado y pesa sobre la obra, por la manera explícita en que se presenta la vida de la Lozana, personaje que, además de ser mujer, es prostituta, enferma de sífilis, bruja y judía o mora conversa emigrada a Venecia desde Andalucía la intención didáctica es de suma importancia para la justificación de la obra. La anonimidad bajo la cual es publicada primigeniamente nos habla de la conciencia del autor acerca del carácter marginal de sus concepciones

sobre la literatura y el lenguaje. De esta manera, si tenemos en cuenta que Delicado revisa y modifica la versión primitiva antes de su publicación en 1530 e introduce las ilustraciones, quizás con la finalidad de imprimir al texto un carácter didáctico, las imágenes funcionarían como glosa icónica del texto, reflejarían la lectura que el autor hizo de su propia obra y constituirían un intento, junto con los pre y pos-textos, de regular la recepción de la misma.

En el presente trabajo tomaremos en consideración los dos grabados donde se representa a la protagonista: el del *frontis*, que abre la obra, y el que se inserta al comienzo de la tercera parte junto con los pre y pos-textos constituidos por el *Prologo*, el *Argumento*, el *Explicit* y la *Epístola del autor* y trataremos de develar en qué medida las relaciones entre los elementos visuales y verbales modelizan la interpretación y, fundamentalmente, la concepción de la obra que despliega el autor.

En primer término debemos indagar acerca de la multiplicidad de sentidos en torno al término retrato. Delicado explota las virtualidades expresivas de esta palabra para establecer, desde el título, correlaciones semánticas entre varios temas fundamentales a la estructura de la novela. Claude Allaigre distingue cuatro núcleos semánticos que la palabra retrato pone en juego: imagen, reprobación, retiro o retraimiento y sentencia o proverbio, cada uno de los cuales se actualizará en el contexto inmediato (2000: 54). Por otra parte, Tatiana Bubnova analiza la ambigüedad del término retrato en su triple referencia al ámbito de la tradición literaria, como parodia del género de la semblanza historiográfica, el ámbito de la pintura y su capacidad para registrar la realidad y, finalmente, al retrato verbal como escenificación o representación del lenguaje de la plaza pública (1987: 153-188). Si nos concentramos en las implicancias del término en tanto establece una doble referencia al ámbito de las artes visuales y al de la tradición literaria podremos develar en qué medida y forma los elementos visuales inciden en la configuración de su recepción.

En todos los casos los grabados establecerán con el texto relaciones de interpretación, literal en algunos casos y simbólica en otros y, tal como señala Surtz, la funcionalidad de su inclusión estará determinada, por el contenido de los mismos y por el lugar del texto donde se insertan desempeñando la función de puntuación icónica que articula las divisiones formales del texto (1992: 171). Cabe destacar que los grabados donde se halla representada la protagonista marcan la apertura de la obra y de la segunda y tercera parte, reiterándose en el comienzo de la Parte II la imagen de la portada sin los elementos lingüísticos. Estas dos imágenes parecen haber sido encargadas especialmente para *Retrato de la Lozana andaluza*, mientras las demás, siguiendo las pautas de edición de textos en el Siglo XVI, es probable que fueran escogidas de entre los elementos disponibles en el taller del impresor.

La primer indicación de lectura y concepto de obra está dada en el *frontis*, donde se lee el título de la misma: *Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy claríssima, compuesto en Roma, el cual rretrato demuestra lo que en Roma pasava, y contiene munchas más cosas que la Celestina*. Estos elementos lingüísticos establecen un diálogo con la tradición literaria en tanto inversión paródica del género discursivo de la semblanza historiográfica y el efecto cómico surge de la mezcla de un

contenido vulgar como la vida de Lozana y su ambiente a una forma destinada tradicionalmente a propósitos y personajes más elevados.

Por otra parte, la promesa contenida en la portada constituye un hábil movimiento de inclusión en el campo editorial del momento apelando al conocimiento del lector de la época acerca del éxito comercial de *La Celestina* de Fernando de Rojas y funciona, al mismo tiempo, como una suerte de aviso publicitario que remite por su tono y estilo al “grito” o “pregón” del ámbito de la plaza pública. Se trata de la misma técnica que juglares y actores ambulantes empleaban antes de la representación para atraer al público. Estos pregones, propios de la cultura oral, poseían un vocabulario, melodía y entonación particular (Bajtín 1994: 151) y delinean en su convivencia con elementos de la tradición literaria que es esencialmente escrita, diferentes niveles de lectura para un público conformado, según palabras del autor, por “letores” y “audientes” (Delicado 2000: 492) y para el cual “lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable se entrelazan indefinidamente” (Foucault 1984: 50).

En cuanto al plano visual, en la portada vemos representada una góndola conducida por Rampín, amante de Lozana, que lleva a la protagonista y a siete cortesanas de Roma a Venecia. En el centro de la imagen, sobre el manto que cubre el camarote de la nave, se halla representada la muerte coronada y se lee Divitia y Celidonia, nombres de cortesanas que aparecen en el transcurso de la historia. La imagen representa alegóricamente el recorrido de la obra y su autor desde Roma hasta Venecia (Surtz 1992: 172) y actualiza visualmente el tópico literario y pictórico que en la cultura clásica y medieval constituye la metáfora de la composición literaria como viaje y de la obra literaria como nave (Curtius 1963: 128-130). De esta manera la ilustración establece una equivalencia entre representación verbal y visual, retrato lingüístico e icónico, que el autor refuerza desde el *Prólogo* y el *Argumento* tejiendo una serie de analogías entre el trabajo y recursos artísticos del pintor y del escritor. Reza el *Prólogo* en la dedicatoria: “Y pues todo retrato tiene necesidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad” (Delicado 2000: 170). Continúa esta idea en el *Argumento*:

(...) quise retraer muchas cosas retrayendo una, y retraje lo que vi que se debería retraer, y por esta comparación que se sigue verán que tengo razón. Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuesen. Y vese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque cuando hacen un retrato procuran sacallo del natural.

El propósito de Delicado consiste en, emulando el trabajo del pintor, realizar un retrato que sea la transposición verbal tanto de lo oído como de lo visto (Delicado 2000: 169)

El retrato se había convertido para las clases cortesanas en una forma de conjurar la muerte e inmortalizarse en la posteridad con una imagen que se pretendía

que reflejase las virtudes y logros alcanzados en vida. En este sentido, si observamos con cuidado los dos grabados comprobaremos que Lozana no es representada como resultado de un estado sino en pleno trabajo, con una pinza en la mano en actitud de depilar a la cortesana Clarina, quien en su mano sostiene un espejo, símbolo de la vanidad ampliamente retomado por la pintura renacentista. Por otra parte, estas dos imágenes son muy similares y se encuentran colocadas casi en posición de espejo.

Finalmente, las instrucciones de lectura que Delicado da desde los pre y postextos instalan un juego de proposiciones contrarias que, al resolverse en la suma de cada uno de sus términos, nos dan la medida y forma en que Delicado concibe su obra. De esta manera, mientras en el *Argumento* se muestra reticente a que se modifique en manera alguna su obra: “Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra, ni razón, ni lenguaje (Delicado 2000: 171) (...)” e insiste un poco más adelante: “(...) no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin (...)” (Delicado 2000: 172), en el apartado final de la *Epístola del autor* hallamos la actitud contraria: “Mas no siendo obra sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, según lo que cada uno mejor verá (...)” (Delicado 2000: 491). La particularidad del *Retrato de la Lozana andaluza* reside entonces, por un lado, en construirse mediante el montaje de los elementos que tanto el retrato literario como el pictórico dejaban fuera de su representación y, por el otro, en no ser obra, entendiendo el término como producto terminado que da una visión única y monológica de la realidad. Delicado, en cambio, propone un concepto de retrato como glosa verbal y pictórica de Lozana y su entorno, no finalizado sino como boceto en pleno proceso de realización.

Frente a la cerrazón ideológica que había empezado a regir el Imperio español y la construcción paralela de un monologüismo (Derrida, 1984) estatal de unicidad étnica, religiosa y lingüística *Retrato de la Lozana andaluza* se coloca en las antípodas de los discursos oficiales y construye mediante su política de representación sexual, que es también política de género, de etnias, de religión y de convenciones literarias, lingüísticas y de representación pictórica, una obra híbrida cuyo principio constructivo es la paradoja y su materia prima la diversidad de discursos y registros puestos en diálogo (Bubnova, 1987).

En este sentido, Delicado representaría un ejemplo de aquello que Benjamin veía en Brecht, una “escritura de exilio capaz de mantener sus exigencias formales mientras interviene directamente en el terreno de los análisis y las tomas de posición políticas” (Didí-Huberman, 2008:15-16) y el valor político de esta escritura residiría, según Didí-Huberman, en “(...) tomar posición sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (2008: 128).

En este sentido, exponer los mecanismos de la lógica del monolingüismo significa en Delicado deconstruir los elementos que provee la tradición literaria y pictórica y reorganizarlos, articular elementos antiguos con las más recientes técnicas del lenguaje visual y literario, remontarlos desde una posición tomada, construir

grabados como “dispositivos dialécticos” desde donde dialogar con el arte y la cultura de su tiempo.

Didí-Huberman, que concebía el montaje como una forma de conocimiento que “vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia” y nos “permite acceder a las singularidades del tiempo” (Didí-Huberman, 2004:180) concedía como propiedad inherente de las imágenes dialécticas ser a un mismo tiempo críticas. Es decir, ser imágenes que “(...) nos “miran” desde un lugar susceptible de llevar nuestro “ver” a un retorno a las condiciones fundadoras de su propia fenomenología” (2011: 111). De esta manera, ese “ver” que se refiere al sentido sensorial de la vista, también alcanza al sentido semiótico, y las reflexiones metaliterarias del autor acerca de cómo debe construirse e interpretarse su obra cobran nuevo sentido desde donde considerar la ambigüedad, la heterogeneidad, la hibridez, la difuminación de los límites semánticos entre palabras y entre palabras e imágenes, la contaminación de expresiones y motivos como el aspecto visible de una poética de la dialéctica.

Una imagen crítica, afirma Didí-Huberman, es “una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen-capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para “transcribirla” sino ciertamente para construirla” (2011: 113). Sin embargo, la imagen devuelta al lector-espectador, que cobra valor metafórico en el espejo que Lozana sostiene en su mano, es también la devolución de un problema: cómo representar lo real, cómo hacer que la representación comunique lo humano.

La teoría de Didí-Huberman nos provee de un marco teórico que nos permite ubicar el análisis de nuestra obra en el contexto de debates vitales como la relación entre arte y política, la capacidad de significación de una imagen y su relación con la palabra, así como su reubicación de en un lugar diferente en el que lo ha colocado la tradición literaria española.

Atrás han quedado los días en que Marcelino Menéndez Pelayo afirmaba que *Retrato de la Lozana andaluza* era un libro “inmundo y feo” cuyo análisis no era “tarea para ningún crítico decente” (1946: 300) y continúan abriéndose nuevas perspectivas de análisis para nuestra obra. Sin embargo, ni Menéndez Pelayo podía negar la modernidad y novedad que representa la obra, constituida indisolublemente en la conjunción de palabras e imágenes, ya que la piensa en términos de un “cinematógrafo de figurillas obscenas, que pasan haciendo muecas y cabriolas” (1946: 300).

Bibliografía

Allaigre, Claude (2000). “La Lozana a la luz de su Explicit”. Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra.

Bajtín, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza.

Bubnova, Tatiana (1987). *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Butler, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós. (1ra edición: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London & New York, 2004, p. 144).

Curtius, Ernst Robert (1963). *European literatura and the latin Middle Ages*, New Cork, Harper.

Da Vinci, Leonardo (2006). *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Distal.

Delicado, Francisco (2000). *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, I, Madrid, Antonio Machado Libros.

Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós. (1ra. Edición 2003).

Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. (1ra edición 2000).

Didi-Huberman, Georges (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Didi-Huberman, Georges (2008). "La emoción no dice "yo", *Diez fragmentos sobre la libertad estética*" en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados. pp. 39-57.

Foucault, Michael (1984). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta-Agostini.

Menendez Pelayo, Marcelino (1946). *Orígenes de la novela*. Tomo III. Espasa Calpe, Buenos Aires,

Oesterreicher, Wolf (2001). "La 'recontextualización' de los géneros medievales como tarea hermenéutica", en D. Jacob y J. Kabated (eds.). *Lengua Medieval y Tradiciones Discursivas en la Península Ibérica*. Descripción Gramatical – Pragmática – Histórica – Metodología, Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana. pp. 199-231.

Surtz, Ronald E. (1992). "Texto e Imagen en el Retrato de la Lozana andaluza", *Nueva Revista*

de Filología Hispánica, XL, Nº I, Madrid, pp.169-185.