

RETRATO Y RELATO EN *LA LOZANA ANDALUZA*: REALIDAD Y FICCIÓN EN LA OBRA DE FRANCISCO DELICADO

Portrait and story in *La lozana andaluza*:
reality and fiction in the work of Francisco Delicado

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA
IES Valle del Cidacos, Calahorra (La Rioja)
casedateresa@yahoo.es

RESUMEN: En este estudio se contraponen dos términos: *retrato* y *relato*, vertebradores de la estructura literaria e histórica de la obra. Indico quién fue Aldonza o Lozana, probablemente una bisnieta del poeta cordobés Antón de Montoro y sitúo el origen de algunos personajes. Analizo la importancia del autobiografismo. Se estudia la obra como un relato anticaballeresco: presencia de la magia, rito iniciático, la isla como espacio narrativo, presencia de los sueños proféticos, amor cortés, anagnórisis, corte recuperada, dicotomía masculino / femenino, estructura abierta, multiplicación de personajes, etc.

PALABRAS CLAVE: *Lozana andaluza*, Francisco Delicado, Antón de Montoro, siglo XVI, novela de caballerías.

ABSTRACT: In this study two terms are opposed: *portrait* and *story*, vertebrators of the literary and historical structure of the work. I indicate who Aldonza or Lozana was, probably a great-granddaughter of the Cordovan poet Antón de Montoro and I situate the origin of some characters. I analyse the importance of autobiography. The work is studied from the following themes that explain its literary genesis: presence of magic, initiatory rite, the island as a narrative space, presence of prophetic dreams, courteous love, anagnorysis, recovered court, male / female dichotomy, open structure, multiplication of characters, and so on.

KEYWORDS: *Lozana andaluza*, Francisco Delicado, Antón de Montoro, XVI century, chivalry novels.

«FENEZCA LA HISTORIA COMPUESTA EN RETRATO, EL MÁS NATURAL QUE EL AUTOR PUDO»¹

CON las palabras que encabezan este apartado del estudio (Val, 1980: 199) acaba Francisco Delicado su *Lozana andaluza*. Para su autor, la obra es un retrato al natural. Frente al clásico *pictura ut poesis*, Delicado plantea la forma simétrica: el arte de la letra equivale al arte del pincel. El concepto de *natural* que maneja Delicado, eminentemente renacentista, parte de la dicotomía entre el arte y la *natura* en su doble forma —*natura naturans* o *natura naturata*—; de manera que Delicado nos está diciendo que su obra, *La Lozana andaluza*, es un retrato muy fiel de lo que habla, sin ocultamiento, sin arte que encubra la verdad: pura mimesis.² ¿Y hasta qué punto ello es cierto? Este es el objeto que plantea este artículo: mostrar si lo que afirma su autor es cierto o, si por el contrario, la idea de crónica o retrato que nos anuncia es una falacia.

Al comienzo de la obra, señala que: «Y pues todo retrato tiene necesidad de barniz, suplico a Vuestra Señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad» (Val, 1980: 35). El término *barniz* lo emplea Delicado como sinónimo de embellecimiento. Se trata de un elemento de artificio que rompe con el trazo natural de la pintura: un postizo que se coloca entre quien mira la pintura y el retrato. En principio, el barniz protege y fija la pintura, a la par que, como elemento transparente, no oculta ni disimula lo que se encuentra bajo el mismo.

En el prólogo a la obra, dice Delicado, refiriéndose a ella como *retrato*, que este es tan natural,

que no hay persona que haya conocido la señora Lozana en Roma, o fuera de Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras, y asimismo porque yo he trabajado de no escribir cosa, que primero no sacase en mi dechado la labor mirando en ella o a ella (Val, 1980: 36).

Lo que nos está diciendo es que su protagonista es una persona real, conocida por muchos en Roma y en España.

¹ Cito de ahora en adelante por la edición de Val (1980).

² Ya Menéndez Pelayo (1943: 55) mostró que obra, como retrato, tiene mucho de «realismo fotográfico». El término «retrato» aplicado a la literatura lo aplicó, antes que Delicado, Maquiavelo en sus *Ritratti delle cose di Francia* (1510). La crítica ha subrayado la importancia del concepto *retrato* en la obra, por ejemplo Torres Salinas. Y, también, Checa (2005). Circunstancia que matiza, sin embargo, Imperiale (1992).

Al comienzo del «Mamotreto primero», indica que «comienza la historia o retrato sacado del Jure cevil natural» (Val, 1980: 39). El concepto del *iusnaturalismo* que aparece al principio de la obra, escrita según el autor en 1524, es de una gran modernidad y no se ha puesto de relieve en su verdadera dimensión por parte de la crítica. Dicho concepto no es nuevo para el pensamiento cristiano, pues ya lo encontramos en Santo Tomás (Rhonheimer, 2006). De hecho, el pensamiento medieval parte de la base de que las leyes de la naturaleza han sido creadas por Dios y, por tanto, su fundamento es bueno. Las leyes humanas han de estar en armonía con dicha naturaleza (Sancho, 1980). Sin embargo, poco a poco, y especialmente a partir del Renacimiento, el concepto de *iusnaturalismo* se irá asimilando al racionalismo imperante, cuando un planteamiento antropocentrista sustituya a la idea medieval del teocentrismo. Y en este exacto momento hemos de situar el texto de Francisco Delicado.

Más adelante, Lozana interpela a Delicado, a través de Silvano, en un interesante juego metaliterario. Se ve retratada y se dirige al pintor o autor de su obra, preguntándole por algo que ella conoce —que Delicado es su coterráneo o paisano—. El efecto es el mismo que cuando Andrés Hurtado se dirige a Unamuno en *Niebla* o cuando los seis personajes de Pirandello buscan un autor:

LOZANA: Señor Silvano, ¿qué quiere decir que el Auctor de mi retrato no se llama cordobés, pues su padre lo fue y él nació en la diócesis? (Val, 1980: 155)

No es nada nuevo, sin embargo, en la época en que nace la novela moderna europea. De hecho, Diego de San Pedro aparece como personaje con el nombre de «El Autor» en *Cárcel de amor* y también en el *Tratado de Arnalte y Lucenda*. No olvidemos que Delicado conoció muy bien sus obras, pues publicó la *Cárcel de amor* en Venecia (1531). Sin embargo, el efecto que consigue en la *Lozana andaluza* es el de reafirmar con su presencia la realidad de lo que se cuenta. El retrato queda así corroborado por el testimonio de una suerte de narrador-personaje que puede dar fe de lo narrado. La obra es, por tanto, retrato, también, por la participación directa de Delicado en la narración.³

³ Wardropper (1953) analizó la idea de retrato de Delicado en su *Lozana*. Sobre la presencia del «Auctor» en la obra, escribió un interesante artículo Imperiale (1992). También es valioso el estudio de este aspecto de la novela de Díez Borque (1972).

Pero en su novela no solo encontramos *retrato* o documento, sino también *relato*; esto es: materia literaria que bebe en las fuentes de la ficción, de la literatura, hundiendo sus raíces en las influencias que el propio autor confiesa: *Celestina*, *Carajicomedia*, Torres Naharro, Diego de San Pedro, etc. Hay, a este respecto, toda una rica tradición literaria —clásica y nacional contemporánea— en *La Lozana andaluza*. Pero también hallamos un contramodelo que sirve para establecer y darle una estructura de relato novelesco, el de las novelas de caballerías. Francisco Delicado creará una obra que tiene mucho de *contrafactum* de la novela caballeresca, sin cuya referencia no podemos entender cuestiones tan importantes como el cambio de nombres de la protagonista, la presencia de Rampín, la existencia de la isla de Lípári, la magia en la obra, el mundo de los sueños, etc.⁴ De ahí que este estudio busque una doble referencia en la obra: la parte de *retrato* —fiel documento de un momento histórico y de una realidad que conoció Delicado en España y en Roma— y la de *relato*, cuando compone un mundo literario lleno de referencias literarias, de elementos ficticios y de historias inventadas por él.

¿QUIÉN FUE ALDONZA, LA PROTAGONISTA DE LA OBRA?

El autor señala, en el texto anteriormente transcrito, que Lozana fue real y que lo que de ella se cuenta en la obra está tomado de su propia vida. Da algunos detalles que nos pueden servir para identificarla. En Sevilla, y ante su tía, hermana de su padre, señala lo siguiente:

LOZANA: ¿Yo, señora? Pues, más parezco a mi agüela que a mi señora madre, y por amor de mi agüela me llamaron a mi Aldonza. Y si esta mi agüela vivía sabía yo más que no sé, que ella me mostró guisar, que en su poder aprendí hacer fideos, empanadillas, alcuscuzu con garbanzos, arroz entero, seco, graso, albondiguillas redondas y apretadas con culantro verde que se conocían las que yo hacía entre ciento (Val, 1980: 40).

Desde el primer momento se identifica como cordobesa. Pero no es hasta el mamotreto xxxvi cuando se dice algo más concreto de su progenie:

⁴ Sobre la relación de la obra con la novela picaresca, tenemos diversos trabajos: Sierra Matute (2011). En su relación con *La Celestina*, han trabajado Salvador Miguel (1984) y Damiani (1944).

CABALLERO: Es parienta del Ropero, conterránea de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena: la tierra lo lleva, está in agilibibus, no hay su par, y tiene otra excelencia, que lustravit provincias (Val, 1980: 128)

Podemos pensar que el concepto de «pariente» es demasiado amplio e impreciso. Y que, siendo judeoconversa, no era difícil que muchos de los situados en Córdoba fueran, en definitiva, parientes, pues muchos se casaron entre sí. Pero si algo queda reflejado en la obra respecto al carácter de la protagonista es su agudeza e ingenio, la rapidez en sus reflejos verbales y su inteligencia a la hora de «platicar», virtud que, a lo que parece, impresionó en la vida real a Delicado. ¿Tal vez porque, como nos quiere hacer creer, era descendiente del *Ropero*, esto es, el poeta cordobés Antón de Montoro, a quien dice Delicado se asemejaba?⁵

En la declaración anteriormente transcrita, Aldonza revela que se llama Aldonza por su abuela, emulando su nombre. Por la fecha de la obra y por las circunstancias personales de su protagonista —Lozana—, debería de ser una mujer nacida muy a finales del xv o quizás a primeros del siglo xvi. Su madre debió de nacer hacia 1470 y su abuela por tanto alrededor de 1450.

Por otra parte, sabemos que Antón de Montoro falleció entre 1477 y 1483. Conservamos su testamento de 31 de marzo de 1477, y en él se alude, además de a sus hijos, Leonor, Catalina, Martín y Gonzalo, a una hija legítima de su mujer, Teresa Rodríguez, de nombre Aldonza, casada ya en 1477, fecha del documento testamentario:

[...] con Diego Rodríguez, corredor, su marido, que le dieron en el dicho casamiento veinte e cinco mil maravedís en ajuar e cosas que los valieron; como quiera que al tiempo e sazón que él casó con la dicha Teresa Rodríguez, su mujer, trajo consigo a su poder más de trece mil maravedís, poco más o menos, así que lo demás de los dichos trece mil maravedís dio el dicho Antón de Montoro a la dicha Aldonza de los bienes propios de él, lo cual juró en forma (Ciceri, 1990: 31).

Parece claro que, pese a no ser hija natural de Montoro, este la reconoció en su testamento y también en el momento de su boda, pagando su dote. De tal modo, dicha Aldonza pudo decir en Córdoba que tenía como padre a Antón de Montoro. Y este, de tal manera, la hizo hija suya, otorgándole dote y haciéndola aparecer en su testamento con tal condición.

⁵ Sobre este poeta, véase Ciceri y Rodríguez Puértolas (1990), también Costa (1990). Y la edición de sus obras de Cantera Burgos y Carrete Parrondo (1984).

La pregunta que debemos hacernos a continuación es la siguiente: ¿es esta hija de Antón de Montoro, Aldonza, la abuela de la protagonista a que se refiere en la obra y causa de que le pusieran su nombre? Por fechas, todo cuadra perfectamente, pues si en 1477 ya está casada, pudo haber nacido de 1450 a 1455, años que manejamos para la abuela de nombre Aldonza de la protagonista de la obra. ¿Sabía Delicado que era dicha abuela hijastra y no hija natural de Antón de Montoro? Probablemente no, puesto que por Córdoba todo el mundo la reconocería como hija del Roperero. El documento notarial prueba, en todo caso, que hubo una buena relación entre ellos, el escritor cordobés y la Aldonza a que me refiero.

PERSONAS Y PERSONAJES DE LA OBRA

Los ciento veinticinco personajes, según números del propio autor, lo convierten en un texto denso, lleno de movimiento, con continuas idas y venidas de personajes, expresión del gusto por la *variatio* renacentista.⁶ No olvidemos un no pequeño detalle: las novelas de caballerías —en menor medida las sentimentales, pero también las novelas pastoriles— se llenaron de personajes, al punto de que no es extraño que aparezcan cientos de ellos en una serie. De manera que Delicado no hace otra cosa que seguir la moda de las novelas de caballerías, como en tantos aspectos hará, emulando, directamente o por vía del *contrafactum*, esta clase de textos.

Son varios los estudiosos que han analizado dichos personajes, con trabajos de Patrizia Botta (2000) sobre la onomástica, y últimamente Rosa Navarro Durán (2018) interpretando la obra como un *roman à clef*. En este último caso, dicha investigadora, tiempo antes de la publicación de su libro, ya nos había anticipado algunos interesantes descubrimientos en un atractivo artículo (Navarro Durán, 2017). Recordemos, por otra parte, el caso de la *Carajicomedia*, texto no muy anterior a *La Lozana andaluza*, donde su anónimo autor encubre al rey Fernando, a Germana de Foix o a algunos relevantes individuos de la corte bajo la máscara de personajes literarios.⁷ Algo que, por otra parte, llevará a cabo también Jorge

⁶ «Son por todas las personas que hablan en todos los mamotretos o capítulos ciento y veinte y cinco, va dividido en mamotretos sesenta e seis [...]» (Val, 1980: 203). Véase, a este respecto, Allaigre (2004).

⁷ Véase Domínguez (2008).

de Montemayor en *Los siete libros de la Diana*.⁸ Los ejemplos que podría traer son muchos, tanto en el siglo XVI como en el XVII.

Sin embargo, en el caso de *La Lozana andaluza* nos hallamos ante un *retrato*, además de ante un *relato*, y no es de extrañar que encontremos personas apenas disimuladas bajo la finísima corteza del personaje. Tomemos, por ejemplo, este interesante diálogo del principio de la obra:

SEVILLANA: ¿De Córdoba, por vuestra vida? Ahí tenemos todas parientes. Y ¿a qué parte morábadés?

LOZANA: Señora, a la cortiduría.

SEVILLANA: Por vida vuestra, que una mi prima casó ahí con un cortidor rico, así goce de vos, que quiero llamar a mi prima Teresa de Córdoba que os vea: Mencia, hija, va, llama a tu tía, y a Beatriz de Baeza y Marina Hernández, que traigan sus costuras y se vengan acá. Decime, señora, ¿cuánto ha que venistes? (Val, 1980: 47)

Delicado nos ofrece el nombre y apellido de tres mujeres, Teresa de Córdoba, Beatriz de Baeza y Marina Hernández. Se da la circunstancia de que las tres son andaluzas, con familia en Córdoba. Delicado nos está situando ante seres de carne y hueso que vivieron en Roma, probablemente algunas nacidas en el exilio romano, a partir de 1492, miembros en algunos casos de una primera generación de sefardíes que no habían visto nunca Sefarad y hablaban de oídas.

No es el caso de Beatriz de Baeza, pues, según señala, está en Roma desde «el año que se puso la Inquisición», lo cual nos lleva hasta 1481, fecha del primer proceso de fe en Sevilla. Sabemos que la Inquisición no persiguió judíos, sino judeoconversos o cristianos nuevos.

Según Marciano de Hervás, Delicado es muy preciso en su retrato de las oleadas de perseguidos por la inquisición española que arribaron a Roma:

Buena parte de los cinco o seis mil españoles que vivían en Roma eran de linaje judío. El papa Alejandro VI les acogió a todos sin excepción en sus Estados Pontificios. A judíos, conversos y cristianos. La lavandera, cuya identidad cultural desconocemos, y la prostituta Divicia se instalaron en Roma cuando acaeció el mal de Francia, en 1488 (M. XII y LIII). Delicado

⁸ Dice Jorge de Montemayor al principio de su obra *Los siete libros de la Diana*: «Y de aquí comienza el primero libro, y en los demás hallarán muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril» (Moreno Báez, 1981: 8).

retrató tres movimientos migratorios españoles: la expatriación voluntaria de los cristianos nuevos andaluces en 1481, pincelados en el colectivo social de la viuda Sevillana; la expulsión de los judíos de Castilla en 1492, representados por el grupo de Mira, la judía de Murcia; y el contingente cristiano afincado a caballo de las centurias xv y xvi, como la lavandera y la ramera Divicia. (Hervás, 2009: s. p.)

Sin embargo, la historia de Lozana y Diomedes carece de cualquier clase de credibilidad. Se trata de una fabulación elaborada por Delicado siguiendo el modelo de las novelas de caballerías que incluían los habituales viajes al Levante —Grecia y Turquía—, además de a la Berbería. De hecho, Diomedes es el nombre del hijo de Tideo de la mitología clásica (Grimal, 1981: 48). Viejas leyendas andaluzas dicen que los naturales de aquellas tierras consiguieron expulsarlo y este determinó continuar su viaje, estableciéndose en Portugal, donde fundó la ciudad de Tuy. Tal personaje está vinculado a una leyenda de odio y a la par de valentía de los andaluces. Aunque, en nuestro caso, quien se hace odioso, en *La Lozana*, es en realidad el padre de Diomedes. En la obra de Delicado, por tanto, coexisten individuos reales, con sus nombres y apellidos, con otros que proceden de la fabulación e incluso del mundo de la leyenda y del mito.

En otros momentos de la novela, se da una interesante alusión metaliteraria. Es el caso del personaje de Garza Montesina, la cual protagoniza un romance de su contemporáneo Juan del Enzina.⁹ Dicha composición, impecable en cuanto a su factura, se refiere a la imposibilidad de alcanzar a la bella y huidiza Garza Montesina, suerte de Galatea desdeñosa. Sin embargo, el texto original de Enzina tiene un claro trasunto satírico, contra el poderoso fray Ambrosio Montesino, confesor de la reina Isabel (González Chueca, 2004: 159). De ello no hay ningún rastro en *La Lozana andaluza*, y la bella mujer desdeñosa, cual Galatea, actúa como tal en la obra de Delicado.

Otros personajes aparecen, sin embargo, innombrados, por la sencilla razón de que el propio Delicado o bien olvidó su nombre o simplemente nunca lo supo. Es el caso de la Sevillana, de la Mallorquina, de la Napolitana, de Jumilla, etcétera. Son, con gran probabilidad, personajes reales que Delicado conoció en Roma.

A este respecto, y pese a mostrarnos a un clero entregado a la lujuria y a toda clase de placeres, en ocasiones bajo formas depravadas, Delicado se cuida mucho

⁹ Comienza así este bellissimo romance: «Montesina era la garza / y de muy alto volar / no hay quien la pueda tomar [...]» (Enzina, 1928: xcv).

de nombrar a personas concretas, encubriéndolas bajo su dignidad (cardenales, obispos, párrocos, protonotarios, etc.). Se muestra asimismo exquisito al explicar por qué no llama cada parte de su obra *capítulo*, sino *mamotreto*: «Y, como había de ser partido en capítulos, va por mamotretos porque en semejante obra mejor conviene» (Val, 1980: 39). Parece entender que el nombre de *capítulo*, que con *versículo* encontramos en las *Sagradas Escrituras*, es más apropiado para aquellas que para su historia o *retrato*.

También hallamos personajes citados en su obra que pertenecen al folklore o a la tradición oral (Pedro de Urdemalas, Coridón, Marica, Maricastaña, Aguiloch, Lazarillo, etc.). Es también, en este sentido, muy abundante la presencia de refranes o de frases hechas, pues llenan la totalidad de la obra. Y, junto a este mundo de personajes o referencias folklóricas y en ocasiones vulgares, encontramos también otras a la literatura: a Celestina, a Melibea, a la doncella Teodor; así como a escritores, la mayor parte contemporáneos de Delicado: el citado Juan del Enzina, Hernando del Pulgar, Montoro, Diego de San Pedro, Bartolomé de Torres Naharro, Nebrija o la *Carajicomedia*. Muchos de ellos, como los propios personajes de la obra, judeoconversos, y exponentes de una clase de literatura próxima a sus gustos.

La obra, por tanto, trae una interesante mezcla de personajes reales y de ficción, de tradiciones cultas y populares y también un elemento fundamental: la autobiografía, a que me he de referir a continuación.

EL ELEMENTO AUTOBIOGRÁFICO

Delicado es, en la obra, autor, narrador y personaje, formando una curiosa *trinidad*, como en las obras de Diego de San Pedro. Es la forma más primitiva de la novela, cuando el narrador cervantino todavía no ha nacido, origen de la novela moderna. Se parece de algún modo a la pintura románica, ausente todavía la técnica de la perspectiva y de las tres dimensiones espaciales. Sin embargo, el hecho de que el autor aparezca como un personaje más nos permite vislumbrar la intención realista del autor, que certifica con su experiencia personal lo contado en la obra (Henk de Vries, 1994).

¿Por qué Delicado da tantas pistas sobre sí mismo si la *Lozana andaluza* estaba proyectada y saldría como anónima? Hay una presencia constante de Córdoba, de la Peña de Martos, de esta última localidad –donde vivió el autor– y de las enfermedades que Delicado padeció en Roma, la ciudad del amor. Los añadidos, tras el final de la obra propiamente dicha, son todavía más explícitos a este

respecto. E incluso podemos adivinar que el autor, pese a indicar que la obra se escribió en 1524, fue modificándola y haciendo añadidos y citas de lo ocurrido en el saco de Roma de 1527. La obra finalmente se publicaría en 1528.

Delicado fue testigo privilegiado de la vida romana a lo largo del pontificado de cuatro papas. La razón de su llegada a la «alma ciudad» parece clara: el cardenal extremeño Bernardino López de Carvajal se convirtió en su patrocinador y quien le consiguió algunas regalías, entre otras el vicariato del Valle de Cabezuela en Cáceres, y también el sobrino de este. Dicho cardenal fue asimismo protector en Roma de Bartolomé de Torres Naharro (Westerveld, 2013: LXXI). Es muy probable que por ello salga a relucir en la obra el comentario de la muerte de los hermanos Carvajal por el rey Fernando IV de Castilla en Martos:

SILVANO: Finalmente es una felice patria, donde siendo el rey personalmente mandó despeñar los dos hermanos Carvajales, hombres animosísimos, acusados falsamente de tiranos, la cuya sepultura o mausoleo permanece en la capilla de Todos Santos, que antiguamente se decía la Santa Santorum y son en la dicha capilla los huesos de fortísimos reyes y animosos maestros de la dicha orden de Calatrava (Val, 1980: 15₅).

Inmediatamente después del texto transcrito, Delicado alude a su patria en estos términos:

LOZANA: Señor Silvano, ¿qué quiere decir que el auctor de mi retrato no se llama cordobés, pues su padre lo fue y él nació en la diócesis?

SILVANO: Porque su castísima madre y su cuna fue en Martos, y, como dicen: no donde naces sino con quien paces. Señora Lozana, veo que viene gente, y si estoy aquí os daré empacho: dadme licencia y mira cuándo mandáis que venga a serviros.

LOZANA: Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que tené prisa, pero sea el domingo a cená y todo el lunes, porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las *Coplas de Fajardo* y la *Comedia Tinalaria* y a *Celestina*, que huelgo de oír leer estas cosas mucho (Val, 1980: 155-156).

En un momento central de la obra, Delicado hace un elogio —tal vez exagerado— de su patria, glosando una historia que tiene mucho de fábula y que se sale en buena medida del hilo novelesco. Se ha dicho que la excusa vino de unos grabados que de su tierra trajo Andrea Navagero, con quien estuvo en Venecia

meses antes de la muerte del italiano.¹⁰ Había visitado su pueblo y parece que ello provocó una reacción afectiva del desterrado —aunque desterrado de forma voluntaria, a la búsqueda de beneficios— de Andalucía. Añadió por ello el grabado conocido en la edición de Venecia.

Por otra parte, alude a la sífilis y a su libro sobre el palo de las Indias occidentales que le curó de su enfermedad y señala, entre otras cosas, que no tiene estudios, ni siquiera de Bachiller, que no fue a la Universidad y que compuso buena parte de la obra estando convaleciente del *mal gálico*:

Si me dicen que por qué no fui más elegante, digo que soy ñorante y no bachiller. Si me dicen cómo alcancé a saber tantas particularidades buenas o malas, digo que no es mucho escribir una vez lo que vi hacer y decir tantas veces; y si alguno quisiere decir que hay palabras maliciosas, digo que no quiera nadie glosar malicias imputándolas a mí, porque yo no pensé poner nada que no fuese claro y a ojos vistas, y si alguna palabra hobiere, digo que no es maliciosa, sino malencónica como mi pasión antes que sanase; y si dixeren que por qué perdí el tiempo retrayendo a la Lozana y a sus secaces, respondo que, siendo atormentado de una grande y prolija enfermedad, parecía que me espaciaba con estas vanidades; y si por ventura os veniere por las manos un otro tratado, *De consolatione infirmorum*, podéis ver en él mis pasiones para consolar a los que la fortuna hizo apasionados como a mí; y en el tra[ta]do que hice del *Leño del India*, sabréis el remedio mediante el cual me fue contribuida la sanidad, y conoceréis el Auctor no haber perdido todo el tiempo (Val, 1980: 202).

Delicado basa el valor de su obra en ser testigo de lo que cuenta y, por tanto, en la verdad de su retrato. Desconocemos si, como afirma, no alcanzó tan siquiera el grado de Bachiller o si, por el contrario, se trata de una forma de disculpar sus errores, bajo el conocido tópico de la falsa modestia. En cualquier caso, el autor quiere que su obra se aprecie por lo que tiene de testimonio real. ¿Y es en tal punto tan real? En cuanto al asunto biográfico, parece que mucho de lo que dice tiene visos de verdad. De hecho, y pese a ocultar su nombre, da datos con los que cualquiera en su momento lo hubiera identificado, simplemente consultando sus tratados citados en *La Lozana*. Sin embargo, el autor demuestra un gran dominio de la lengua, parece muy leído para su tiempo, tanto en cultura clásica, como de autores contemporáneos. No tenemos más que leer los prólogos a las ediciones

¹⁰ Véase Bubnova (2010).

de textos publicados en Venecia en los años treinta para darnos cuenta de que no es tan «ignorante» como se describe en el texto anteriormente transcrito.

La razón que da para ocultar su nombre está bastante clara, si leemos lo que dice en la obra:

Si me decís por qué en todo este Retrato no puse mi nombre, digo que mi oficio me hizo noble siendo de los mínimos de mis contreráneos, y por esto callé el nombre, por no vituperar el oficio escribiendo vanidades, con menos culpa que otros que compusieron y no vieron como yo. Por tanto ruego al prudente lector, juntamente con quien este retrato viere, no me culpe, máxime que sin venir a Roma verá lo que el vicio d'ella causa (Val, 1980: 202).

Es evidente que Delicado calló su autoría debido a su condición de clérigo. ¿Por qué, sin embargo, luego la reconocerá como suya, una vez situado en Venecia? Sabemos que no fue porque abandonara su condición clerical, puesto que lo situamos en España unos años más tarde de clérigo en su vicariato, cuando se ordenó que quienes gozaran de beneficios debían ocuparlos, bajo amenaza de perderlos. Esa fue, por tanto, la causa real de su regreso a España, de él y de tantos otros clérigos, muchos situados en Italia, especialmente en Roma, a la búsqueda de regalías.¹¹

Es curioso, a este respecto, cómo el carácter de retrato de la obra sirve a Delicado para justificar su estructura abierta: «Más, no siendo obra sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo según lo que cada uno mejor verá» (Val, 1980: 205). Opone el *retrato* a lo que hoy llamaríamos *relato*. Aunque, en puridad, en la obra no hay una *historia* propiamente dicha. Se trata de un conjunto de pequeñas situaciones o historias unidas en una sucesión un tanto caótica. A este respecto, se asemeja a una suerte de caleidoscopio. Además, su autor puede, pese a haber escrito y situado la mayor parte de lo contado en la obra en el año 1524, añadir luego referencias a los hechos del saco de Roma de 1527, anunciándolo como algo que ocurrirá en el futuro próximo. E incluso justificando tales usos a través de sueños proféticos.

Sin embargo, y pese a que la obra es básicamente un retrato, tiene algunos elementos que caracterizan a una clase de relatos novelescos de su época, la novela de caballerías, y ese es el objetivo de análisis del siguiente capítulo: cómo *La*

¹¹ Según Perugini (2010): «En el archivo de la iglesia de Cabezuela existió, hasta hace poco, una lista de los párrocos del lugar, redactada en 1883 por el sacerdote Antonio Álamo Izquierdo, según la cual el escritor marteño ejerció de vicario en el período comprendido entre 1533 y 1550, lo que encaja muy bien con la fecha de su desaparición de Italia».

Lozana andaluza se sirve de la estructura de este tipo de obras para elaborar la suya propia.

LA LOZANA ANDALUZA COMO UN RELATO ANTICABALLERESCO

Sabemos que, pese a ser conocido fundamentalmente como autor de *La Lozana andaluza*, Delicado actuó como corrector, amén de prologuista de obras novelescas tan importantes como el *Amadís* o el *Primaleón*, además de la novela sentimental de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, y la *Celestina*.¹² Sus adaptaciones textuales, así como sus apreciaciones, tienen un cierto valor. Para la estudiosa de su obra, Tatiana Bubnova,

Más allá de su postura de bufón, que esconde la identidad de Delicado ante la carencia de un prestigio y de un estatus social, que son los que convierten un discurso en válido, convincente y aun legible, el olvidado c1érido andaluz radicado en Italia alcanza a mostrar un juicio “político” independiente, una capacidad notable para la observación lingüística y ciertas cualidades de un teórico de literatura. Sin embargo, si bien en el prólogo al *Primaleón* la máscara de bufón del autor de *La Lozana* prevalece, la cronotopía distinta de esta nueva escritura –Venecia, y no Roma; después del Saco de Roma, no antes–, permite ver nuevos matices en su postura analítica ante el lenguaje literario (Bubnova, 2000: 251).

La Lozana andaluza, tan alejada de las novelas de caballerías, al menos en apariencia, sigue sin embargo algunas de las formas y estructuras de este tipo de composiciones, como hemos de ver en los siguientes subapartados, aunque en forma de *contrafactum*, como hará el *Lazarillo* años después.

a) Los diferentes nombres de la protagonista: Aldonza, Lozana y Vellida. La influencia de los relatos caballerescos

La crítica no ha entendido bien el porqué de los cambios de nombre de la protagonista de la obra. Y quizás tampoco la justificación de Delicado, pese a es-

¹² Sobre las actividades editoriales desarrolladas en Venecia, donde su publicaron muchas obras españolas contemporáneas, véase el trabajo de Bognolo (2014).

forzarse en ello, resulta convincente. Señala que el nombre de *Lozana* está incluido en el de *Aldonza*. Y, efectivamente, así es: coinciden todas las letras en ambos nombres excepto la z y la d, que hallamos solo en el de *Aldonza*. Por tanto, dice verdad. Justifica asimismo que *Lozana* es nombre mucho más culto que *Aldonza* —recordemos a este respecto a la Aldonza Lorenzo cervantina— y solo torna el nombre tras su aventura viajera con Diomedes hasta el Levante. La evolución de su personaje, mucho más refinado tras su aprendizaje, implica la adopción de un nombre en consonancia con su nuevo *estatus*.

Según él, *Vellida* significa lo mismo que los otros dos; pero, sin embargo, no nos cuenta la causa de tal cambio: *vellida* significa ‘vieja’ —*vetulam* en latín o *vella* en catalán—. Y tal nombre lo asume cuando se retira, como si fuera una anciana, a la isla de Lípari. En cualquier caso, Delicado imita a este respecto a los autores de las novelas de caballerías.

Amadís cambiará a lo largo de la novela su nombre, como también D. Quijote hasta que, por fin, recupere el de *Alonso Quijano*. La evolución del caballero se ve en su aprendizaje; y su progreso se plasma en los diversos nombres que va asumiendo a lo largo de su vida. En ocasiones, dichos nombres guardan relación con el estado de ánimo del personaje y muestran su evolución desde *Doncel del Mar a Beltenebrós*, *Caballero de la Verde Espada* o *Amadís*.¹³

En el encabezamiento de este artículo, he transcrito unos versos de D. Dionís que refleja Patricia Botta en su trabajo sobre onomástica lozanesca, que parecen muy significativos en relación a los nombres de la protagonista de la obra. Dicen así:

Levantous’a velida... Levantous’a louçana
vai lavar camisas... vai lavar delgadas [...].¹⁴

¿Tenía en su cabeza dichos versos donde aparecen *Vellida*, *Lozana* y, además, su propio apellido —*Delgado*—? Quizás se trate de una casualidad, pero no deja de ser curioso.

Además, existe una relación onomástica entre su forma rehecha o italianizada de su nombre, *Delicado*, y el mal gálico que se convierte, durante su convalecencia, en la causa de la escritura de la obra. En realidad, nuestro Delicado se llamaba Delgado, cuyo linaje situamos en Andalucía y también en Extremadura.

¹³ Sobre la onomástica en la novela de caballerías, remito a los estudios de Coduras (2013 y 2015).

¹⁴ Cita según Botta (2000: 296).

b) *Rampín o el escudero de Lozana*

Habitualmente, los caballeros eran acompañados por su escudero u otro personaje que le servía de confidente y ello, a efectos narrativos, permitía el desarrollo de diálogos en la obra. En el ejemplo de *Amadís*, se trata de Gandalín.¹⁵ Obsérvese la no casual coincidencia en el sufijo (-ín) de los nombres *Gandalín* y *Rampín*. Es una norma no escrita que todo caballero precisa su escudero. Cervantes así lo entendió y creó el personaje de Sancho Panza. En el caso de la obra de Delicado, Rampín cumple tal función. Acompaña y enseña a Lozana, desde su llegada a Roma, los barrios de la ciudad, especialmente aquellos frecuentados por las prostitutas de toda condición. Pero, a diferencia del escudero de las novelas de caballerías, este se entiende carnalmente con su amiga.

Es curioso el hecho de que el propio Rampín sirvió, como último amo antes que a Lozana, a un escudero, con el que pasó diversas estrecheces: «Pensá que yo he servido dos amos en tres meses; que estos zapatos de seda me dio el postrero, que era escudero y tinié una puta» (Val, 1980: 73).

c) *El protagonismo femenino*

En las novelas de caballerías, las mujeres, objeto de veneración caballeresca, no dejan de ser personajes pasivos y sin ningún protagonismo real.¹⁶ Son adoradas, defendidas, anheladas e incluso idolatradas; pero novelísticamente apenas actúan. El mejor ejemplo lo tenemos en el *Quijote*, donde Dulcinea del Toboso no deja de ser la gran ausente en la obra. Oriana, Ginebra o la princesa Elisena apenas tienen participación activa frente a Amadís, Arturo o Perión. Sin embargo, *La Lozana andaluza* concede el máximo protagonismo novelístico a su personaje femenino, más incluso que *La Celestina*. Se trata, sin duda, de una novedad muy importante en la literatura de su época. Y no deja de ser, a este respecto, una subversión del modelo del amor cortés, perfectamente ejemplificado este último en las novelas de caballerías.

El valor subversivo del mundo femenino en *La Lozana* es todavía más evidente, con respecto a las novelas de caballerías, puesto que, tradicionalmente, en ellas

¹⁵Según Coduras (2015), “el origen del nombre de Gandalín (o Gaudalín) se encontraría en las *Sumas de historia troyana de Leomarte* (siglo xiv)”.

¹⁶ Véase Trujillo (2007).

la mujer es una figura divinizada y el caballero se convierte en una suerte de *miles christianus*, servidor de una dama que se asemeja a la imagen de la Virgen María. En *La Lozana*, en cambio, las mujeres que presenta Delicado son prostitutas, autosuficientes, y desenmascaran la falsedad de los clérigos y de altas dignidades que frecuentan los barrios marginales de Roma.

d) *La subversión del rito iniciático*

Un momento muy importante en el mundo caballeresco es el de la iniciación del caballero. El nombramiento de caballero, el inicio sexual, y en general todos los ritos iniciáticos del joven héroe están muy marcados por formas rituales.¹⁷ En el caso de *Amadís*, prototipo caballeresco, el rito iniciático de la investidura, según Juan Manuel Cacho Blecua, le lleva a “pasar de la clase de los adolescentes a la de los adultos por la colocación de las armas” (Cacho: 75). En el caso de *Lozana*, su investidura tiene que ver con el momento en que se acaba su virginidad y su estado de niña. Lo cuenta así Delicado, sin el ritualismo de la investidura caballeresca: «Aquí conversó con personas que la amaban por su hermosura y gracia. Asimismo, saltando una pared sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía» (Val, 1980: 39).

La alusión a la primera sangre o rotura del himen y la ironía que refiere en el anterior texto, cuando señala que la amaban por su «hermosura y gracia», muestran una situación de tránsito brusco de la infancia a la adultez, sin paso intermedio y sin ninguna clase de ritual iniciático.

e) *La anagnórisis y el reconocimiento de los orígenes*¹⁸

En el *Amadís*, su protagonista, desconocedor de su noble origen, encuentra justicia poética a lo largo de la obra. Su condición le es revelada y no solo se le reconoce, sino que se consigue con mérito y esfuerzo: es la deseable confluencia del mérito —*fortitudo y sapientia*— con la sangre y el origen noble de Amadís.

En *La Lozana andaluza*, por el contrario, su protagonista es conocedora desde un principio de sus orígenes, del nombre de sus padres, de su abuela y tíos, a

¹⁷ Véase Porro Girardi (1998).

¹⁸ Sobre el tema de la anagnórisis en la literatura del xvi, véase Garrido Camacho (1999).

los que visita a lo largo de toda la geografía andaluza antes de marchar a Roma. No hay necesidad de búsqueda de unos orígenes que son públicos y notorios. Porque Lozana es una prostituta conocida y reconocida en toda Roma y también en España. Algo que subraya Delicado constantemente y, también, su natural inteligencia, sus grandes facultades para expresarse y para no ser engañada.

Queda claro, desde el primer momento, que se trata de una judeoconversa pariente de Antón de Montoro, que situamos en el barrio judío de Roma y que se relaciona con muchos personajes de dicha religión en la «alma ciudad». Y esta es, precisamente, otra diferencia fundamental con respecto a las novelas de caballerías, donde los caballeros encarnan el ideal del *miles christianus*.

f) La ínsula de Lípari y las ínsulas de los caballeros

¿Por qué Vellido se retira a la isla de Lípari al final de la obra? Las ínsulas en las novelas de caballerías son espacios que aparecen repetidamente.¹⁹ Recordemos, en el caso de *Amadís*, la ínsula del Endriago, un espacio de prueba, demoniaco, donde ha de dar cuenta de su valor. En la tradición clásica, los héroes griegos se enfrentan a mil peligros en las mismas. O la Ínsula Firme, isla encantada, convertida en espacio de dominio por Amadís. Cervantes, sin embargo, subvertirá el significado de la isla con Barataria —así llamada por lo barata que le salió a su escudero—, convirtiéndose en un lugar amable donde Sancho da muestras de su inteligencia natural.

En su obra, Delicado lo justifica del siguiente modo:

[...] ítem ¿por qué más se fue la Lozana a vivir a la ínsula de Lipari que a otra parte? Porque antiguamente aquella ínsula fue poblada de personas que no había sus pares, d'adonde se dijeron Lipari, los pares, y dicen en italiano: «Li parí loro non si trovano», que quiere decir: «No se hallan sus pares». Y era que, cuando un hombre hacía un insigne delito, no le daban la muerte, mas condenábanlo a la ínsula de Lipari (Val, 1980: 203).

Según Carla Perugini, en realidad el nombre de Lípari alude a la ninfa que «restituye la sanidad al pastor Sifilo contagiado por el morbo, en el poemita de Fracastoro, sumergiéndole tres veces en el río de «liquido argento» (Perugini, 2004 : xxxi). Opinión que me parece plausible, además de que en la época era

¹⁹ Véase Lucía Megías (2003).

un lugar de reclusión y condena para delincuentes. En cualquier caso, es evidente que la elección de una isla, como lugar en que se sitúa el personaje tan anticaballeresco como Lozana, nos trae a la memoria el caso de *Amadís* y tantos otros.

g) *Magia, hechicería y el mundo de lo demoníaco*

Habitualmente, en las novelas de caballerías encontramos al mago o hechicero que actúa como coadyuvante del protagonista —Merlín en el ciclo artúrico, Urganda en *Amadís*— y su contrario, el malvado mago que actúa como oponente del caballero —Morgana o Arcaláus respectivamente en las dos novelas—. ²⁰

En *La Lozana*, no aparece tal forma de magia —encarnada en algún sujeto con poderes extraordinarios—, sino, al modo de *Celestina*, las nigromantes, echadoras de cartas y especialmente hechiceras. Sobre estas, la protagonista expresa su falsedad y engaños:

LOZANA: ¡Ándate ahí, puta de Tesalia, con tus palabras y hechizos, que más sé yo que no tú ni cuantas nacieron! Porque he visto moras, judías, zíngaras, griegas y cecilianas, que éstas son las que más se perdieron en estas cosas, y vi yo hacer muchas cosas de palabras y hechizos y nunca vi cosa ninguna salir verdad sino todo mentiras fingidas y yo he querido saber y ver y probar como Apuleyo y en fin hallé que todo era vanidad y cogí poco fruto. Y así hacen todas las que se pierden en semejantes fantasías (Val, 1980: 169).

No hay, por tanto, margen de ninguna clase para la magia dentro de la obra. Delicado cierra cualquier posibilidad a la magia dentro de su *Retrato*.

h) *El amor cortés y la corte restablecida*

Las novelas de caballerías no dejan de ser novelas cortesanas que siguen el dictado medieval del amor cortés y los códigos de la servidumbre del amor. La novela pastoril y la novela sentimental seguirán los mismos códigos del amante y del servicio amoroso. Y todo ello en el ámbito cortesano. En las novelas de caballerías, la corte del rey Arturo es un espacio que ha de ser ganado o recupe-

²⁰ Véase Esteban Erlés (2007).

rado por su legítimo rey. Y Amadís, tras un largo proceso de recuperación de su identidad —anagnórisis— y tras dar pruebas de fortaleza —*fortitudo*— y sabiduría —*sapientia*— consigue alcanzar su espacio cortesano o recuperar su condición de rey, como hijo de Perión.

Sin embargo, en *La Lozana* se subvierten los códigos del amor cortés y no hay corte que restablecer. Roma, en la obra de Delicado, no es una corte caballeresca, sino un enorme prostíbulo lleno de vicio y de pecado. Y el amor cortés ha sido sustituido por unas relaciones de carácter sexual entre las putas romanas y dignidades eclesiásticas, en un puro intercambio económico o mercantil, donde los únicos valores importantes son, en un caso, el dinero, y en el otro el placer. Rampín alecciona a Lozana diciéndole que «pues, por eso es la mayor parte de Roma burdel, y le dicen Roma putana» (Val, 1980: 59).

i) *La presencia de los sueños en las novelas de caballerías y en La Lozana*

En las novelas de caballerías, aparecen sueños de carácter profético, siguiendo una vieja tradición clásica. En estas, el caballero es alertado de un peligro, o avisado de un éxito y, en cualquier caso, se le proyecta el futuro para tomar la mejor decisión para él y para su reino. Los encontramos en el *Amadís de Gaula*. Cervantes toma esta tradición del sueño profético en el episodio quijotesco de la cueva de Montesinos. También Palmerín tiene esta clase de sueño. Y es raro el caso del caballero novelesco de la época que no tenga un sueño de estas características.²¹

En *La Lozana andaluza* situamos, en el mamotreto LXVI, un sueño profético, casi al final de la obra. El mismo tiene un carácter absolutamente disparatado, donde aparecen, sin ningún orden o concierto, Sierra Morena, Italia, Mercurio, Plutón y Marte. Evidentemente, Delicado se está riendo de esta clase de sueños premonitorios, tan habituales en las novelas de caballerías. El texto que da razón del sueño es tan absurdo que parece prefigurar la literatura surrealista del xx. Veamos alguna parte del mismo:

Considerando consideraba cómo las cosas que han de estar en el profundo como Plutón, que está sobre la Sierra Morena, y las altas se abaten al bajo, como milano que tantas veces se abate hasta que no deja pollo ni polla, el cual diablo de milano ya no teme espantajos, que cierto las gallinas

²¹ Véase Cátedra (2007).

ya no pueden hacer tantos pollos como él consuma. En conclusión, me recordé haber visto un árbol grandísimo sobre el cual era uno asentado riendo siempre y guardando el fruto, el cual ninguno seg[u]ía, debajo del cual árbol vi una gran compañía [...]. (Val, 1980: 198)

Según Julián Acebrón, que ha estudiado la presencia de los sueños proféticos en *La Lozana*, Delicado se burla del procedimiento de este modo:

En este episodio exagerado, en el que apenas insinuada la desgracia acaba siendo abultadamente cómica, caricatura de cuadro trágico, Delicado, para quien los sueños son un recurso con el que juega su ingenio, hace burla de una ciencia que se ha convertido en dominio de charlatanes y que más adelante es refutada por boca del Autor (Acebrón, 1999: 195).

Delicado ridiculiza a los astrólogos y su disparatada «aritmética» para interpretar sueños o el movimiento de los planetas. Bien es cierto que, con anterioridad, Lozana se arroga la calidad de intérprete de sueños; pero en verdad ello formaba parte de la marginalidad en que situamos el mundo de Lozana. El sueño final de la obra es, a este respecto, claro exponente de la sátira de Delicado.

j) *Lozana y el mundo de los judíos, frente al soldado cristiano*

La presencia del mundo judío en *La Lozana andaluza* es apabullante. En el *Amadís*, su protagonista se convierte en un determinado momento en una suerte de Jesucristo, cuando transmuta su nombre por el de *Beltenebrós*. Su particular descenso a los infiernos recuerda el relato bíblico de Jesús en el monte de los olivos, retirado y en lucha frente a sus propios miedos y tentaciones. Amadís llega a morir y, como Jesucristo, resucita de entre los muertos. También Quijote en la cueva de Montesinos, se desvanece en un sueño —*imago mortis*—, volviendo o resucitando luego a la realidad.

Sin embargo, Lozana convive con los judíos de Roma, habla de los judíos de España, come y cocina guisos judíos y se relaciona con los expulsados de su tierra. A este respecto, Marisa Verdugo realizó un detallado estudio sobre la geografía del exilio sefardí en la obra, y concluye así:

Las referencias a lo sefardí en el libro son tan abundantes que por sí solas

justificarían el anonimato del escritor en unos tiempos revueltos para los hebreos no solo en España sino en Italia. Las costumbres judías españolas son uno de los componentes más obvios desde el principio. En el mamotreto II, durante la conversación que tienen Aldonza y su tía mencionan una serie de platos que excluyen ingredientes prohibidos, “zahínas y nabos sin tocino”, por ejemplo. Si a los diecisiete años fue testigo de la purga étnica de la sociedad andaluza que siguió a la expulsión de los judíos españoles, el hecho afectó a Delicado en los fundamentos de su vida (García, 2009: 9).

La subversión del modelo caballeresco, a través de la presencia apabullante de la cultura judía en la obra es muestra, una vez más, de la estructura anticaballeresca de *La Lozana andaluza*.

k) La multiplicación de personajes y la estructura abierta de la obra

Coincide la estructura de *La Lozana andaluza* con la habitual de las novelas de caballerías en dos aspectos. El primero es la multiplicación de personajes, como ya he señalado con anterioridad. De tal manera, los ciento veinticinco de la obra de Delicado muestran un deliberado deseo de su autor de crear un universo muy poblado de individuos, especialmente mujeres. El autor era consciente de ello y tal circunstancia formó parte de un plan establecido con carácter previo a la elaboración de la obra. Así parece derivarse de sus palabras al comienzo de la misma: «Son por todas las personas que hablan en todos los mamotretos o capítulos ciento y veinte y cinco».

¿Por qué este deseo? En primer lugar, para mostrar, en su condición de retrato, una perfecta composición real del mundo de la Roma que conoció su autor. El concepto de retrato o documento real tiene mucho que ver en esa idea de presentar un mundo muy descrito, abordado desde diversos puntos de vista y muy diverso. Y, en segundo lugar, por seguir el modelo de las novelas de caballerías, pobladas por cientos de personajes. La anticaballeresca *Lozana andaluza* sigue por tanto un modelo literario donde abundan los personajes. Y se asemeja en ello a su contramodelo.

Otro aspecto que copia *La Lozana* de las novelas de caballerías, en cuanto a la estructura novelesca, es la idea de *obra abierta*. Pero no en la forma habitual de aquella clase literaria: no se trata de que otros continúen la obra creando una saga de Lozana. No olvidemos que, a este respecto, *La Celestina* tuvo una continua-

ción, o el *Lazarillo de Tormes*, e incluso otras novelas como el *Guzmán de Alfarache* o el *Quijote*. Se trata de la idea de que el mismo autor puede ir ampliando su obra sin que sea necesario que se trate de una segunda o ulteriores partes. Esto es lo que hace Delicado, incluyendo en diferentes momentos de su obra comentarios sobre los hechos ocurridos, por ejemplo, en el saco de Roma en 1527, algo que no aparecía en la primera composición del texto. Y, también *a posteriori*, va incluyendo diversas notas y cartas a modo de complementos del texto original.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio ha desarrollado diversas ideas que, resumidamente, son las que indico a continuación:

- 1º.—El concepto de *retrato* y de *relato* son fundamentales en la conformación literaria de *La Lozana andaluza*. He analizado, a este respecto, el significado de *retrato* en la obra, y contrapuesto al término *relato*. Este último atiende a la estructura en su parte más literaria, fabuladora y novelística. La parte retratística de *La Lozana* nos muestra la presencia de personas —no personajes—, lugares y hechos reales de que fue testigo el propio Francisco Delicado.
- 2º.—He establecido quién fue Aldonza o Lozana, probablemente una bisnieta del poeta cordobés Antón de Montoro. A este respecto, he documentado un testamento de dicho escritor de 1477 en el que aparece el nombre de su hijastra, Aldonza, cuyo nombre coincide con el de la abuela de Lozana. Por fechas y lugar, además de por la circunstancia reconocida por Lozana de que era «pariente del Roperero», podemos deducir la progenie real de la protagonista. Se trataría, por tanto, de una persona que pudo conocer Delicado —Aldonza o Lozana— personalmente en Córdoba y luego reencontrar en Roma durante el periodo en que se estableció como clérigo en la «alma ciudad».
- 3º.—He situado el origen de algunos personajes de la obra. En un caso se trataría de personas reales, en muchos casos judíos expulsados de España. En otros, personas cuyo nombre desconocía u olvidó su autor. Encontramos personajes de raíz folklórica y por tanto

de la literatura oral y popular. Y algunos de ellos —Garza Montesina— sacados de obras literarias de algunos contemporáneos o de viejas tradiciones y mitos clásicos —Diomedes—. La obra así, una vez más, suma, en feliz amalgama, el *relato* y el *retrato*.

- 4°.—He subrayado la importancia del elemento autobiográfico en la obra y he remarcado el carácter que, a este respecto, tiene la obra como retrato o documento. Algunos datos de los que se recogen en la obra podemos darlos por ciertos. Una técnica que emplea para dar mayor carácter retratístico a lo que dice es la aparición del autor como un personaje más.
- 5°.—He analizado, dejando al margen la condición de retrato que aparece en los anteriores apartados, la obra como un relato anticaballeresco desarrollando el tema a través de diversos apartados: presencia de la magia, rito iniciático, diversidad de nombres de la protagonista, Rampín como contrapunto del escudero, la isla en la narración, el conflicto entre lo judío y lo cristiano, la presencia de los sueños proféticos, amor cortés, anagnórisis y corte recuperada, dicotomía masculino / femenino, y otros aspectos como la estructura abierta y la multiplicación de personajes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acebrón Ruiz, Julián (1994): «A propósito de los sueños en La Lozana andaluza», en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas/University of California, vol. 3, pp. 191-199.
- Allaigre, Claude (2004): «Las “ciento e veinte e cinco personas que hablan” del Retrato de la Lozana Andaluza», en Pierre Civil (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, pp. 15-31.
- Apraiz, Javier (1874): *Apuntes para una historia de los estudios helénicos en España*, Madrid, Imprenta de J. Noguera.
- Bognolo, Anna (2014): «Entre Celestinas, novela sentimental y libros de caballerías. La empresa editorial de los Nicolini da Sabbio y Juan Bautista Pederzano en Venecia alrededor de 1530», en Anna Bognolo, Florencio del Barrio, María del Valle Ojeda y Andrea Zinato (eds.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, Biblioteca di Rassegna iberistica, 5, pp. 727-737.
- Botta, Patrizia (2000): «Onomástica lozanesca (Antropónimos, 1)», en Florencio Sevilla Arroyo (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 289-300.
- Bubnova, Tatiana (2000): «Delicado en Venecia, de “corregidor” a alcalde “d’estas” letras», *Acta Poética*, 21, pp. 229-253.
- Bubnova, Tatiana (2010): «Delicado, Fracastoro, Navagero y otros», en Pierre Civil y François Crémoux (eds.), *Actas del XVI del Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Veruert Verlag, vol. 2, pp. 55-65.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (1979): *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa.
- Cantera Burgos, Francisco y Carrete Parrondo, Carlos (eds.) (1984): *Antón de Montoro, Cancionero*, Madrid, Editora Nacional.
- Cátedra, Pedro M. (2007): *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada.
- Ciceri, Marcella y Rodríguez Puértolas, Julio (eds.) (1990): *Antón de Montoro, Cancionero*, Salamanca, Universidad.
- Checa, Jorge (2005): «La Lozana Andaluza (o cómo se hace un retrato)», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII, pp. 1-18.
- Coduras Bruna, María (2013): *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, tesis doctoral, dir. María Carmen Marín Pina, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, <http://zaguan.unizar.es/record/12557?ln=es>.
- Coduras Bruna, María (2015): «Reminiscencias griegas y bizantinas en la onomástica de los libros de caballerías», *Atalaya*, 15, <https://journals.openedition.org/atalaya/1654>.
- Costa, Marithelma (1990): *Antón de Montoro*, Cleveland, Cleveland State University.
- Damiani, Bruno Mario (1944): «La Lozana andaluza as precursor to the Spanish Picaresque», en Carmen Benito Vessels y Michael Zappala (eds.), *The Picaresque. A Symposium to the Rogue's Tale*, Newark / Londres / Toronto, University of Delaware Press / Associated University Presses, pp. 57-68.
- Díez Borque, José María (1972): «Francisco Delicado, autor y personaje de La Lozana Andaluza», *Prohemio*, III, pp. 455-466.

- Domínguez, Frank A. (2008): «Carajicome-dia” and Fernando el Católico’s Body: The identities of Diego Fajardo and María de Vellasco», *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 85, n.º 3, pp. 397-416.
- Enzina, Juan del (1928): *Cancionero General* (edic. facsimilar), Madrid, Real Academia Española.
- Esteban Erlés, Patricia (2007): «Aproximación al estudio de la magia en los primeros libros del ciclo amadisiano», en Juan Manuel Cacho Bleca, Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 185-199.
- García Verdugo, Mariano (2009): «Geografía del exilio sefardí en La lozana andaluza», *Tejuelo*, 6, pp. 7-15.
- Garrido Camacho, Patricia (1999): *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, Madrid, Támesis.
- González Chueca, Joaquín (2004): «¿Lira infima? ¿Lira infame?», en Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*: (Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001), pp. 145-162.
- Grimal, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Hervás, Marciano de (2009): «El linaje judío de la Vellida andaluza», *Clarín*. Recuperado de: <https://www.revistaclarin.com/1161/el-linaje-judio-de-la-vellida-andaluza/>. Consultado el 15/03/2019.
- Imperiale, Louis (1992): «Una realidad disfrazada en La Lozana andaluza», *Revista de Filología Española*, 72, pp. 159-166.
- Imperiale, Louis (1994): «El Auctor ante sus personajes en *La Lozana andaluza*», en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5, pp. 59-67.
- Lucía Megías, José Manuel (2002): «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*», *Artífara*, 2, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2960/2839>.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1943): «Primeras imitaciones de la Celestina», en Enrique Sánchez Reyes (ed.), *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 16, pp. 45-65 [ed. digital de Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: cervantesvirtual.com].
- Moreno Báez, Enrique (ed.) (1981): Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Editora Nacional.
- Navarro Durán, Rosa (2017): «El Retrato de la Lozana andaluza, una novela en clave», *Beoiberística*, vol. I, n.º 1, pp. 65-80.
- Navarro Durán, Rosa (2018): «*La Lozana andaluza*», *un retrato en clave*, Madrid, Renacimiento.
- Perugini, Carla (ed.) (2004): Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, Sevilla, Clásicos Andaluces.
- Perugini, Carla (2010): «Francisco Delicado», *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/5822/francisco-delicado>.
- Porro Girardi, Nelly Raquel (1998): *La investidura de armas en la Castilla del Rey Sabio a los Católicos*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura.
- Rhonheimer, Martín (2006): *Ley natural y razón práctica una visión tomista de la autonomía moral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

- Salvador Miguel, Nicasio (1984): «Huellas de La Celestina en La Lozana andaluza», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 429-459.
- Sancho Izquierdo, Miguel (1980): *Compendio de Derecho Natural*, Pamplona, Eunsu.
- Sierra Matute, Víctor (2011): «La Lozana andaluza y el género picaresco: panorama crítico y algunos matices», *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 21, <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-28-andaluza.htm>.
- Torres Salinas, Ginés (s. f.): «Algunas notas sobre *La Lozana Andaluza* y el retrato renacentista de ciudad», https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/torres-salinas.htm.
- Trujillo Martínez, José Ramón (2007): «Mujer y violencia en los libros de caballerías», *Edad de Oro*, 26, pp. 249-314.
- Val, Joaquín del (ed.) (1980): Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, Madrid, Taurus.
- Vries, Henk de (1994): «¿Quién es la Lozana?», *Celestinesca*, 18-1, pp. 51-74.
- Wardropper, Bruce W. (1953): «La novela como retrato: El arte de Francisco Delicado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 67, n.º 1, pp. 475-488.
- Westerveld, Govert (2013): Juan del Encina (alias Francisco Delicado), *Retrato de «La Lozana andaluza»*, Madrid, Lulu.com.