

IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE POSGRADO EN HUMANIDADES

Dos recursos de apoyo para la difusión en voz alta de *El Retrato de la Lozana Andaluza*: la deixis y el aparte. Un recorrido dinámico y un pensamiento caracterizado.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

Maestra en Humanidades-Literatura

PRESENTA

Alejandra González Martínez

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Gustavo Illades Aguiar

LECTORES

Dra. María José Rodilla León

Dr. Marcelo Serafín González

G. Illades
M. J. Rodilla
M. Serafín

Esta tesis recibió financiamiento del PNCP del CONACYT

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por permitirme realizar mis estudios de maestría.

A la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa por abrirme nuevamente sus puertas para continuar con mi preparación profesional.

Al Dr. Gustavo Illades Aguiar por iniciarme en la lectura de *La Celestina* y después estimular mi interés en *La Lozana Andaluza* y al mismo tiempo en su perspectiva sobre la oralidad. Por darme un sí cuando la posibilidad de realizar este proyecto se veía vedada, por la paciencia ante una inseguridad, por el apoyo ante grandes pruebas de resistencia. Por ser, más que un maestro, una gran persona a la que siempre tendré en un lugar especial de mi vida.

A la Dra. María José Rodilla León por haber leído mi trabajo más de una vez y ser la persona que de manera minuciosa y reflexiva me indujo a culminar este trabajo. Su conocimiento y sus palabras en clase son motivo contundente para comprometerse con el estudio de la literatura.

Al Dr. Marcelo Serafín González por ser, en una segunda ocasión, el lector de mi trabajo final. Por todo el conocimiento que desde la licenciatura me ha venido proporcionando y, sobre todo, por la confianza y serenidad con la que permite a los estudiantes desarrollar su análisis.

Al Dr. Alejandro Higashi Díaz por su manera enérgica de enseñar pero indiscutiblemente enriquecedora. Al Dr. Alberto Pérez Amador Adam por mostrarme lo cruel de un juicio, pero al mismo tiempo el conocimiento integral de la literatura. A la Dra. Lillian von der Walde Moheno por el acercamiento a la retórica y a su apacible forma de enseñanza. A la Mtra. Alma Mejía González por transmitirme la manera meticulosa que se requiere en el análisis de las obras.

A mi madre que siempre me acompaña y sé está contenta por la realización de mis sueños.

A mis hermanas Dany, Karen y Montse por estar, aún en la distancia, conmigo.

A Laurel por todo el apoyo y consejo.

A mi querida Frida por su infinito amor. A Charly y Luna por su cariño y paciencia.

A ti Janvito, por acompañarme en esta etapa de mi vida y levantarme cada vez que la exigencia de esta formación me derrumbó. Gracias, Dr. Uriel Rosas Valencia.

*Siendo andaluz y no letrado,
y escribiendo para darme solacio y passar mi fortuna
que en este tiempo el Señor me havía dado, conformava
mi hablar al sonido de mis orejas, que es la lengua materna
y su común hablar entre mujeres... (Cómo se escusa el autor).*

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	11
1.1. Objetivo e Hipótesis.....	13
1.2. El autor.....	15
1.2.1. Su conciencia lingüística.....	16
1.3. Edición utilizada.....	18
2. Estado de la cuestión.....	30
3. Marco teórico.....	45
3.1. Difusión en lugar de Transmisión.....	45
3.2. Difusión en voz alta, condición normal en los Siglos de Oro.....	45
3.3. Difusión de la obra: nula o difusa.....	46
3.4. La deixis.....	48
3.4.1. La deixis y su base lingüística.....	48
3.4.2. Expresiones deícticas.....	49
3.4.2. a. Pronombres (demostrativos).....	50
3.4.2. b. Adverbios.....	51
3.4.2. c. Conjugación de las expresiones deícticas para la referencia espacial.....	52
3.4.2. d. Verbos.....	52
3.4.3. Forma señalizante.....	55
3.4.4. Deícticos en la redacción de <i>La Lozana Andaluza</i>	56

3.5. El aparte.....	57
3.5.1. El aparte en <i>El Retrato de la Lozana Andaluza</i>	60
3.6. El diálogo y la mimesis conversacional.....	61
4. Análisis de la función de la deixis en <i>El Retrato de la Lozana Andaluza</i>	66
4.1. Estructura de la obra.....	66
4.2. Un ‘recorrido’ dinámico de la protagonista.....	66
Selección de cuatro mamotretos:	
Mamotreto III, <i>Prosigue la Lozana y pregunta a la tía</i>	
4.2.1. a. Señalización de personajes e indicación gestual y corporal.....	68
4.2.1. b. Desplazamientos de lugares.....	70
Mamotreto XI, <i>Cómo llamo a la Lozana la Napolitana que ella buscaba, y dice a su marido que la llame</i>	
4.2.2. a. Señalización de personajes.....	77
4.2.2. b. Señalización de espacios.....	81
Mamotreto XII, <i>Cómo Rampín le va mostrando la ciudad y le da ella un ducado que busque donde cenar y duerman, y lo que pasaron con una lavandera</i>	
4.2.3. a. Desplazamiento de personajes.....	82
Mamotreto XIII (así en la obra, XIV), <i>Cómo torna su tía y demanda dónde ha de dormir Rampín, y lo que pasaron la Lozana y su futuro criado en la cama</i>	
4.2.4. Señalizaciones corporales.....	86

4.2.5. Una expresión más: la interjección.....	87
4.3. Recapitulación del resto de la obra.....	92
4.3.1. Segunda parte.....	92
4.3.3. Tercera parte.....	98
5. Análisis del recurso del aparte.....	103
5.1. Digresión y ruptura en el aparte.....	109
Conclusiones.....	116
Referencias Bibliográficas.....	120

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. La Peña de Martos.....	16
Ilustración 2. Preliminar en la edición facsímil.....	21
Ilustración 3. Preliminar en la edición de Bruno Damiani (1969).....	22
Ilustración 4. Preliminar en la edición de Tatiana Bubnova (2008).....	23
Ilustración 5. Mamotreto II en el preliminar en la edición facsímil.....	28
Ilustración 6. Preliminares en la edición facsímil.....	70
Ilustración 7. Mamotreto III en la edición facsímil.....	81

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Distinción propuesta por Koch y Oesterreicher.....	17
Cuadro 2. Adaptación de Rocío Díaz Bravo del esquema de Koch y Oesterreicher.....	18
Cuadro 3. Comparativo de las variantes identificadas en tres ediciones de <i>El Retrato dela Lozana Andaluza</i>	25
Cuadro 4. Grados de distancia que implican los pronombres deícticos.....	50
Cuadro 5. Clasificación y función de los adverbios deícticos.....	52
Cuadro 6. Conjugación de expresiones deícticas.....	52
Cuadro 7. Selección de verbos.....	53
Cuadro 8. Características de la mimesis conversacional ubicada por medio de técnicas y procedimientos.....	64

Cuadro 9. Desplazamiento de tres lugares diferentes por los personajes en el Mamotreto III.....	72
Cuadro 10. Representación del desplazamiento de la pareja protagonista en el Mamotreto XII.....	84
Cuadro 11. Representación del recorrido geográfico y espacial que realiza Lozana en la primera parte de la obra.....	91
Cuadro 12. Comparativo de número de personajes que intervienen en la primera y segunda parte de la obra.....	97
Cuadro 13. Lista de personajes que intervienen en la tercera parte de la obra.....	100

1. Introducción

La idea de realizar un trabajo de investigación de las obras pertenecientes a una tradición literaria del Medioevo y los Siglos de Oro, como lo es *La Celestina*, primera obra que se ha analizado y que promovió la continuación en este estudio sobre *El Retrato de la Lozana Andaluza*, surge, primeramente, del gusto por la peculiar historia de una prostituta, misma que inicia y se vuelve referente en la obra de Fernando de Rojas para después ser llevada a una originalidad sobresaliente por Francisco Delicado.

Seguida de esta complacencia se encuentra la intención de proponer una perspectiva más profunda, basada directamente en el acercamiento minucioso a las enunciaciones que ha conformado el autor para sus personajes. Conformación que responde a la manera en que en su momento se dio a conocer la obra, es decir, por medio de una difusión en voz alta. Por lo tanto, la búsqueda de recursos para una eficaz comprensión implicó, inicialmente, un planteamiento de la conciencia lingüística de Delicado y su intención de dar a conocer su obra a unos “lectores-audientes”, valiéndose de expresiones gráficas que debían ser vocalizadas por el lector de la obra.

Para conocer la forma original de dichas expresiones gráficas se realiza una recapitulación acerca del ejemplar único encontrado hasta 1845 por Ferdinand Wolf en la Biblioteca Imperial de Viena. Asimismo, se menciona la participación de Pascual de Gayangos, quien, además de revelar la identidad del autor, hizo sacar del ejemplar veneciano dos copias. Se determina que en el proceso de edición crítica *El Retrato de la Lozana* se halla un solo testimonio o *codex único*, que, evidentemente, no permite integrar las fases del método crítico (la filiación entre testimonios).

Por lo tanto, se hace una elección de tres ediciones modernas: la de Bruno M. Damiani (1969) y las más actuales de Jacques Joset y Folke Gernet (2007) y de Tatiana Bubnova (2008), para presentar la hipótesis de cada una y, más adelante, se realiza una compulsión de las mismas para destacar sus variantes. Las cuales se presentan de la siguiente forma: en la edición de Damiani las variantes son sobre todo de puntuación (intercambio de comas por puntos); en el caso de Joset y Gernet, se presentan

actualizados los términos, además, agrega signos aclarando en notas su interpretación. En la edición de Bubnova se respeta fielmente la grafía y fonética de los términos, cumpliendo con el propósito de realizar la misma transcripción del texto antiguo, sin modernización para familiarizar al lector con el español antiguo. Se concluye entonces que las ediciones no presentan variantes que modifiquen, en gran medida, el sentido de las enunciaciones de los personajes, lo cual coincide con el concepto de ‘conservadurismo’ en la edición de textos propuesto por Miguel Ángel Pérez Priego, es decir, un alejamiento apenas perceptible del único ejemplar. Por lo tanto, se decide recurrir directamente a la edición de Jacques Joset y Folke Gernert (de la que provienen las citas en el análisis) por convenir al objetivo de especificidad en los dichos y refranes y en las acciones que llevan a cabo los personajes. Asimismo, se atiende a la edición más cercana, temporalmente hablando, de Tatiana Bubnova como una segunda fuente para guiarnos en esta investigación de la obra.

Enseguida, se realiza un estado de la cuestión de la obra que integra un panorama muy diverso de enfoques y perspectivas críticas, las cuales van desde la concepción de la obra como “inmunda y fea”, la atribuida intención moral o asunto teológico, la innegable presencia erótica, las etapas editoriales, sus erróneas lecturas y la propuesta más reciente acerca de la diferente autoría. Hasta el estudio de su estructura dialogada y los signos indicativos que permiten visualizar las escenas de la obra, perspectiva que proporciona sustento al objetivo de este análisis. Este variado panorama justamente motiva el ejercicio de la crítica y la investigación.

Posteriormente, se desarrolla un marco teórico que parte de la aclaración de la preferencia del término difusión en lugar del de transmisión, planteado por Pedro Sánchez Prieto-Borja, que integra el hecho mismo de la lectura y las circunstancias en que se llevó a cabo frente a un lector oral. Se justifica la difusión en voz alta mediante una contextualización de la época a la que pertenece *El Retrato de la Lozana*, como una condición normal de la época, a partir de la propuesta de Margit Frenk. No obstante, se menciona la opinión de Jaques Joset, directamente con respecto al tema y directamente para la obra; este crítico menciona que de acuerdo a los indicios la obra gozó de una escasa difusión en la época en que se creó, así como en etapas posteriores hasta llegar al

siglo XIX cuando hubo una revaloración del “retrato” de Delicado. Tatiana Bubnova, por su parte, plantea que la posibilidad de una difusión un tanto escasa por tratarse del conjunto de obras que se publicaban de manera anónima. Por otro lado, se integra la periodización que propone Rocío Díaz Bravo respecto a la recepción de la obra. En suma, se establece que si bien la obra no tuvo una gran difusión, o difusión siquiera, la propuesta de este análisis vale entonces para una idea hipotética como se debió dar a conocer por el lector oral, pero sobre todo, permite el ejercicio de la investigación de esta gran obra.

De esta manera, se plantea un *corpus* lingüístico con las expresiones deícticas (pronombres demostrativos, adverbios locativos y de modo, así como algunos verbos) y su forma señalizante. Asimismo, se recurre a la definición del recurso del aparte como una caracterización del pensamiento de los personajes durante el diálogo. Precisamente, en torno a la forma dialogada que, esencialmente, integra la función deíctica, se mencionan estudios críticos dedicados al tema y a la obra en cuestión. Finalmente, se incluye la propuesta de Vian Herrero sobre las técnicas y procedimientos de la mimesis conversacional, para completar la perspectiva del recurso del aparte, específicamente, con la técnica de la digresión, la cual se encuentra de manera sobresaliente en momentos de *El Retrato de la Lozana Andaluza*.

1.1. Objetivo e Hipótesis

La obra *El Retrato de la Lozana andaluza*, que fue clasificada en el s. XIX como rara y curiosa, además de original para su época (principios del s. XIV), presenta, sin embargo, una relación directa hecha por el propio autor desde su portada con *La Celestina*: <<contiene muchas más cosas que la Celestina>>. Además de la correspondencia con la forma dialogada y, específicamente, la descripción de la vida de una prostituta. Hecho que posibilita un panorama desde el origen celestinesco hasta culminar con un peculiar ‘retrato’ del género.

Precisamente, ante tal relación se origina este análisis con el objetivo de continuar un trabajo realizado con anterioridad de la obra *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en el

que se estudió la función de la deixis¹ como elemento importante en su transmisión, y se estableció su carácter cuantitativo y cualitativo, sobresaliendo el primero. Las expresiones deícticas (pronombres, adverbios y algunos verbos) se localizaron en mayor cantidad. Cabe resaltar que el marco teórico utilizado en el primer trabajo es retomado en este análisis; sin embargo, ahora se ha omitido la perspectiva teatral de la deixis y se ha ampliado en el ámbito lingüístico.

El resultado del análisis de *La Celestina* a partir de la deixis, desde la perspectiva lingüística, con su tipología y respectivas expresiones, permitió ubicar de forma progresiva una distinta línea de investigación. A través de la indicación específica se definió que el acercamiento más formal y apegado al lenguaje es el medio para dar a conocer el texto a un lector moderno que no cuenta con técnica alguna para observar la acción de los personajes y, mucho menos, el espacio donde la realicen, sino que más bien estará atento a lo dicho por cada emisor.

De manera interesante el aspecto cuantitativo en la obra de Delicado presenta una importante variación (disminución progresiva de expresiones deícticas) y el cualitativo permite ubicar una serie de aspectos novedosos que se presentan en esta investigación, la cual tiene como primera hipótesis que Francisco Delicado privilegió la primera de las tres partes de su obra con la función deíctica, acorde a la conciencia lingüística que poseía y que ya la crítica ha fundamentado. Es una forma de preparación para el lector oral que se valdrá de este recurso para la comprensión específica de la llegada a Roma de la protagonista, la cual se presenta ávida de conocimiento del lugar y de los personajes que lo habitan; para después, en las dos partes siguientes, presentar a Lozana totalmente apropiada del espacio y, sobre todo, del oficio que constituye el bajo mundo de esta Roma que retrata el autor.

Por otro lado, esta investigación atiende a la perspectiva crítica que manifiesta que se ha llevado a cabo una lectura errónea o inadvertida de los momentos en que se revela el pensamiento íntimo de un personaje frente a otro, es decir, el aparte. Asimismo, se muestra el funcionamiento de este recurso y se establece como objetivo ahondar y ejemplificar, en específico, los momentos que implique la caracterización de la

¹ Véase mi Tesis de licenciatura “La deixis en *La Celestina*”, UAM-Iztapalapa, 2012.

conversación entre los personajes y la fluidez de su pensamiento. El cual es uno más de elementos de originalidad de la obra.

1.2. El autor

Compleja como su obra es la biografía de Francisco Delicado, ya que lo poco que se conoce es a través de sus propios textos. Nació entre 1475 y 1489 (la crítica ha debatido respecto a la exactitud de su nacimiento), en la provincia de Córdoba. Aunque también se le atribuye que durante su juventud vivió en la Peña de Martos (Jaén). Se ha sostenido su condición de converso por su apellido asociado al judío español y debido, en gran medida, a su conocimiento del mundo judaico. Su llegada a Italia de igual manera se muestra incierta, es posible la idea de su arribo como soldado, con las tropas del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, para convertirse después en sacerdote.²

Un dato aceptado de su biografía es la enfermedad de la sífilis que padeció por más de veinte años, y por la cual ingresó al Hospital de San Giacomo in Agone, donde se ha propuesto que escribió *El Retrato de la Lozana Andaluza* y cuyo personaje principal padecerá el mismo mal que le aqueja.

En cuanto a su profesión, es sabido que trabajó en Venecia, a donde se traslada después del Saco de Roma, como corrector de libros españoles publicados en su lengua original. En esta labor resalta su revisión de las ediciones de las obras *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, *Amadís de Gaula* y *Primaleón*.³ Finalmente, la fecha y condiciones de

² Tatiana Bubnova anota que en el privilegio papal al *Legno*, fechado en 4 de diciembre de 1526, Delicado figura como <<Franciscus Delgado presbyter Giennensidoiceis>>, es decir, como cura de la diócesis de Jaén”, por lo cual fue posible que se ordenara antes de partir a Italia. En Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Tatiana Bubnova, Doral (Florida): Stockero, 2008, p. xxii.

³ Para un mejor entendimiento de la labor de F. Delicado de corregir los libros españoles, se presenta la información de J. Joset, integrada en el prólogo de su edición de *La Lozana Andaluza* (la cual se especifica más adelante):

Las tareas de un oficial de aquella época no se reducían a corregir la ortografía y la puntuación; el *revisore*, como se denomina también al corrector, era quien solía establecer el *best text* sobre la base de un cotejo de los distintos testimonios [...] En las ediciones de *Celestina* y *Primaleón* que Delicado revisa, y en consonancia con la amplia variedad de sus funciones en el proceso de edición, inserta una *Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua* española. Se trata de un breve y sintético opúsculo destinado a la enseñanza de unos mínimos rudimentos de español para italianos”.

su muerte siguen siendo datos ambiguos que suscitan el interés para completar el propio retrato del autor.



Ilustración 1. La Peña de Martos. En el primer mamotreto en el que se menciona el origen de la protagonista.

1.2.1. Su conciencia lingüística

La propuesta de Rocío Díaz Bravo en torno a la conciencia lingüística de Francisco Delicado origina este tema, precisamente, por ser base crítica y argumentativa para el análisis que se pretende. La autora asegura que en la obra: “existen rasgos lingüísticos como las grafías contextuales o la unión de palabras que sólo se pueden explicar teniendo en cuenta una consciente transposición medial del código gráfico al fónico: su lectura en voz alta”.⁴ Por lo que plantea una conciencia lingüística interna y externa:

Entendemos por conciencia lingüística interna ‘la que tiene que ver de una manera directa con el mismo funcionamiento del lenguaje’ (por ejemplo, la noción de la palabra, el fonema, la polisemia, etc.); mientras que la conciencia lingüística externa está relacionada con las actitudes o valoraciones sobre una determinada

⁴ Rocío Díaz Bravo, *Estudio de la oralidad en El Retrato de La Lozana Andaluza, (Roma 1524)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp.83-84.

lengua o variedad lingüística, así como el problema de la estandarización de una lengua frente a sus dialectos.⁵

Asimismo, promueve un requisito indispensable para realizar el estudio en *El Retrato de la Lozana*: contar con una edición con criterios filológicos, fiel al texto original. Más adelante, realiza una valiosa distinción entre oralidad medial y oralidad concepcional:

- Oralidad medial, que atañe al medio de la realización: algunos fenómenos gráficos del texto para la realización medial fónica.
- Oralidad concepcional, vinculada a la inmediatez comunicativa o concepción hablada.

Clasificación sujeta a la teoría lingüística contemporánea, específicamente, a la propuesta de Peter Koch y Wulf Oesterreicher,⁶ basada en dos ideas fundamentales: la distinción entre medio y concepción formulada por Ludwig Söll⁷ y la concepción del lenguaje de Eugenio Coseriu⁸ como una actividad humana universal que se realiza individualmente, pero siempre según técnicas históricamente determinadas, es decir, lenguas y tradiciones discursivas:

Medio	Fónico/Gráfico
Concepción	Hablada/Escrita

Cuadro 1. Distinción propuesta por Koch y Oesterreicher

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ Peter Koch y Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, versión española de Araceli López Serena (versión española revisada, actualizada y ampliada por los autores), Madrid, Gredos, (1ª. Ed. 1990: *Gesprochene Sprache in der Romania, Französisch, Italienisch, Spanisch*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen), 2007, p. 87.

⁷ Ludwig Söll citado por Peter Koch y Wulf Oesterreicher, *Ibid.*

⁸ Eugenio Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1981, p. 34.

Y sugiere que los diálogos de la obra son concebidos para su lectura en voz alta y que de forma intencionada reflejan elementos del plano fónico, como se representa enseguida:

		Concepción	
		Hablada	Escrita
Medio	Código gráfico	¡decirme la verdá!	¡decidme la verdad!
	Código fónico	[deθirmelaβerðá]	[deθirmelaβerðád]

Cuadro 2. Adaptación de Rocío Díaz Bravo del esquema de Koch y Oesterreicher

De esta manera, la idea de Díaz Bravo, sustentada en el panorama lingüístico, es que Francisco Delicado elaboró *El Retrato de la Lozana andaluza* consciente de que su obra sería transmitida en voz alta ante unos “lectores-audientes.

1.3. La edición utilizada

La obra *El Retrato de la Lozana andaluza* fechada en 1528-1530 se conoce a partir del ejemplar único encontrado en 1845 por Ferdinand Wolf en la Biblioteca Imperial de Viena. Es precisamente a mediados del siglo XIX donde se presenta una actividad editorial notable en torno a esta obra; sin embargo, su publicación siguió siendo controvertida al incluir el libro entre los considerados como “raros y curiosos”. *El Retrato* realizado por Francisco Delicado fue dado a conocer por Pascual de Gayangos, quien, además de revelar la identidad del autor, hizo sacar del ejemplar veneciano dos copias, mismas que, en palabras de Bruno M. Damiani, son erróneas.⁹

⁹ Los errores de las copias de Gayangos hasta la falsa portada que en ellas se encuentra se han perpetuado en casi todas las ediciones subsiguientes de *El Retrato de la Lozana Andaluza*. En Francisco Delicado, *La*

Por lo cual, *El Retrato de la Lozana* se identifica en el proceso de edición crítica como un solo testimonio o *codex único*¹⁰. En este sentido, el análisis que nos ocupa considera algunas ediciones que de este único testimonio se han hecho y la manera en que los editores han intervenido para su difusión.

La cuestión inicial a tratar es la separación entre ediciones anotadas y ediciones críticas,¹¹ para poder discernir acerca de las características que presentan las ediciones de la obra de Delicado. Patrizia Botta identifica las etapas por las que ha atravesado *El Retrato de la Lozana Andaluza*, a partir de la aparición del facsímil de 1950:

Se puede hablar, pues, de dos etapas en la labor editorial en la época moderna, una en el siglo XIX, tras el descubrimiento del ejemplar, que ha dado pocos frutos y, en general, poco fiables (por basarse los más en la transcripción sumaria y fragmentaria de Gayangos, salvo la ed. 1871, completa y más cuidada), y luego una segunda etapa a partir de los años '50 de este siglo, que dura hasta la fecha, y que ha dado por resultado un gran número de ediciones comerciales encargadas [...] Pese a tan gran difusión, o a cierta verdadera moda (paralela al auge de los estudios sobre el erotismo áureo), creemos que las ediciones modernas de *La Lozana* aparecidas hasta la fecha no son fiables en cuanto a exactitud y precisión textual, ni satisfactorias en el plano de la interpretación, ya sea de detalle, ya sea de la obra en su conjunto.¹²

Una vez considerada esta afirmación se realizó la compulsas de las ediciones de Bruno M. Damiani (1969) y las más actuales de Jacques Joset y Folke Gernet (2007) y de

Lozana Andaluza, ed. Bruno M. Damiani, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 13), 1969; reimpr. 2001, p. 213.

¹⁰ Edición digital basada en la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1950. Edición original: *Retrato de la Lozana Andaluza*, Venecia, 1528, la cual es obtenida de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantes-virtual.com].

¹¹ Proceso que me ha implicado una disyuntiva por contener cada una información relevante para la comprensión de la obra. Sin embargo, atiendo lo propuesto por Alejandro Higashi acerca de la confusión entre estos tipos de ediciones: “apuesto que muy seguido ha de confundir [un estudiante] la edición crítica con la edición anotada, pues habrán rendido más fruto para su calificación las notas léxicas que un minucioso aparato de variantes”. En *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*, México, UNAM-UAM, 2013, pp. 35-36.

¹² Patrizia Botta, “Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana Andaluza*”, AISO. Actas IV (1996), pp. 285-286.

Tatiana Bubnova (2008) para presentar la hipótesis de cada una y, más adelante, sus variantes. En el caso de Damiani su intención es aclarar:

Una gran parte de las dificultades intrínsecas de la obra, con la esperanza de poner su lectura al alcance de todo estudiante de literatura española. Como esta versión de la obra de Delicado va destinada también a extranjeros que desean conocer nuestra literatura, se han aclarado pasajes y vocablos cuyo sentido les podría ser difícil entender.¹³

Esta edición cumple su objetivo de poner al alcance este tipo de análisis de la literatura¹⁴ y, sobre todo, en la aclaración de vocablos, pues es la variedad lingüística y la paremiología características esenciales de la obra (aunque sigue prevaleciendo el sentido interpretativo de los pasajes y sus vocablos, sobre todo, respecto al sentido erótico y sexual). Sin embargo, son evidentes sólo sus variantes en la cuestión de puntuación, y su cambio en la fonética en relación al *codex único*; se presentan más adelante algunos ejemplos en una compulsa con las otras ediciones.

Para ir perfilando una compulsa de las ediciones consideradas, cabe recordar el error señalado por Botta de suponer una dedicatoria en la obra. Ahora bien, es preciso retomar la crítica a las ediciones por parte de Botta, quien especifica su aseveración de la poca confianza editorial en sólo dos ejemplos:

El primer caso, en los Preliminares, el texto que encabeza *La Lozana* (mudado en «Vuestra Señoría» pocos renglones más abajo), ha hecho pensar que la obra se dedicara a un personaje histórico concreto, y a suponer una galería de nombres posibles incluso entre los venecianos. De ahí también que esa parte inicial haya sido titulada hasta aquí con etiquetas relacionadas con el acto de 'dedicar', o de 'anteponer' como [Dedicatoria] y [Prólogo] (y no siempre entre corchetes, en señal de integración) [...] En segundo lugar, siguiendo con la lectura, queda patente que

¹³ Bruno M. Damiani, Madrid, Castalia, *Op cit.*, p. 213.

¹⁴ El hecho de que haya sido publicada en 2001 en la Colección Biblioteca Clásica Castalia, cuyas obras se adquieren a un muy bajo costo coincide con lo mencionado por Alejandro Higashi: "Una edición crítica no es necesariamente la más útil por estar editada en papel caro y con una encuadernación lujosa". *Op. cit.*

no se trata de una 'Dedicatoria', sino de una 'Carta de petición' que pide al destinatario concretamente que se publique el libro.¹⁵

Con el fin de tener una idea clara de la información que señala Botta, se integra la imagen del preliminar de la obra en la edición facsímil:

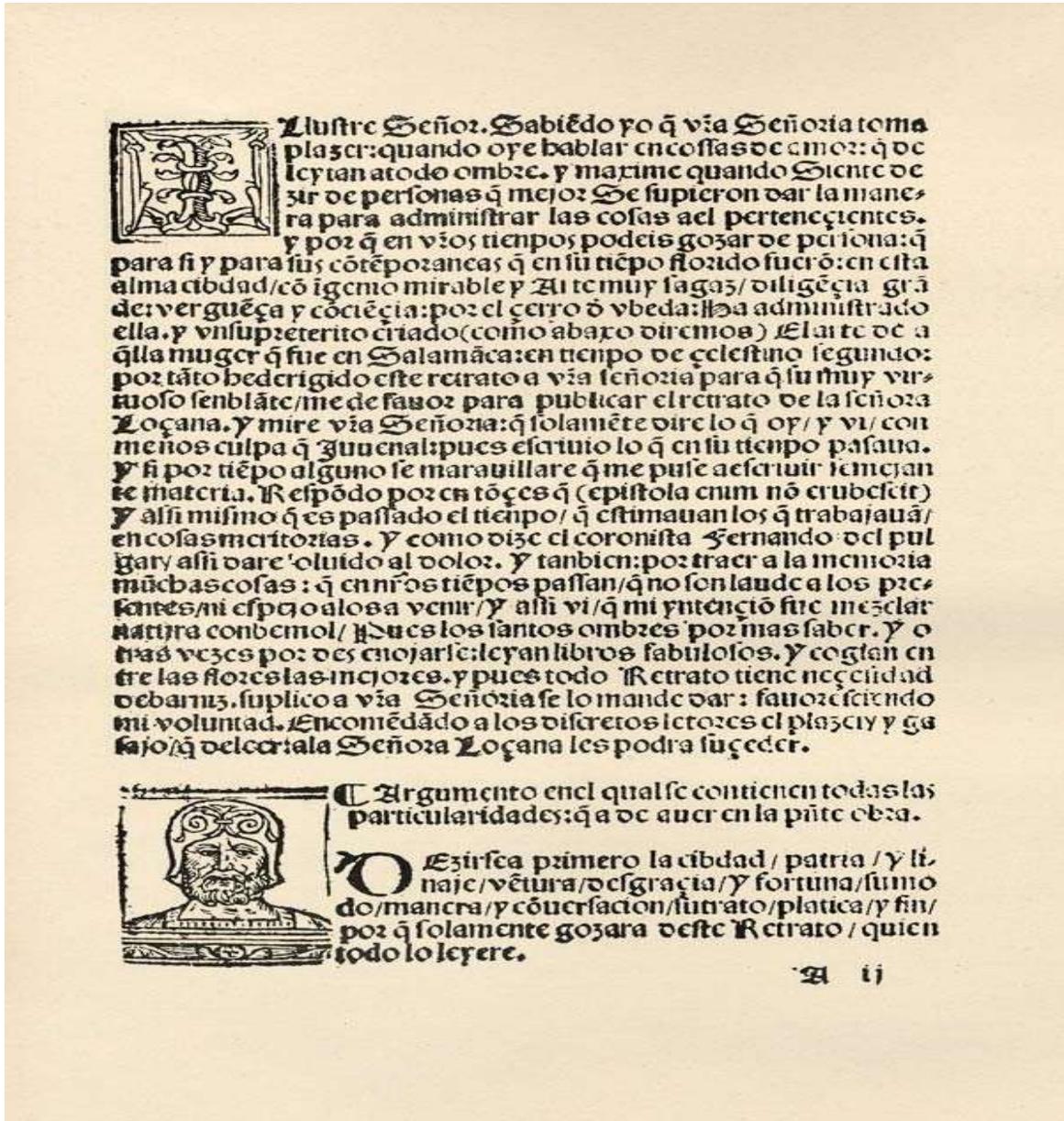


Ilustración 2. Preliminar en la edición facsímil

¹⁵ Patrizia Botta, *Op. cit.*, pp. 286-287.

Se muestra evidente la falta de etiqueta de ‘Dedicatoria’, sin embargo, la supuesta atribución está presente en la edición de Damiani, como se muestra enseguida:

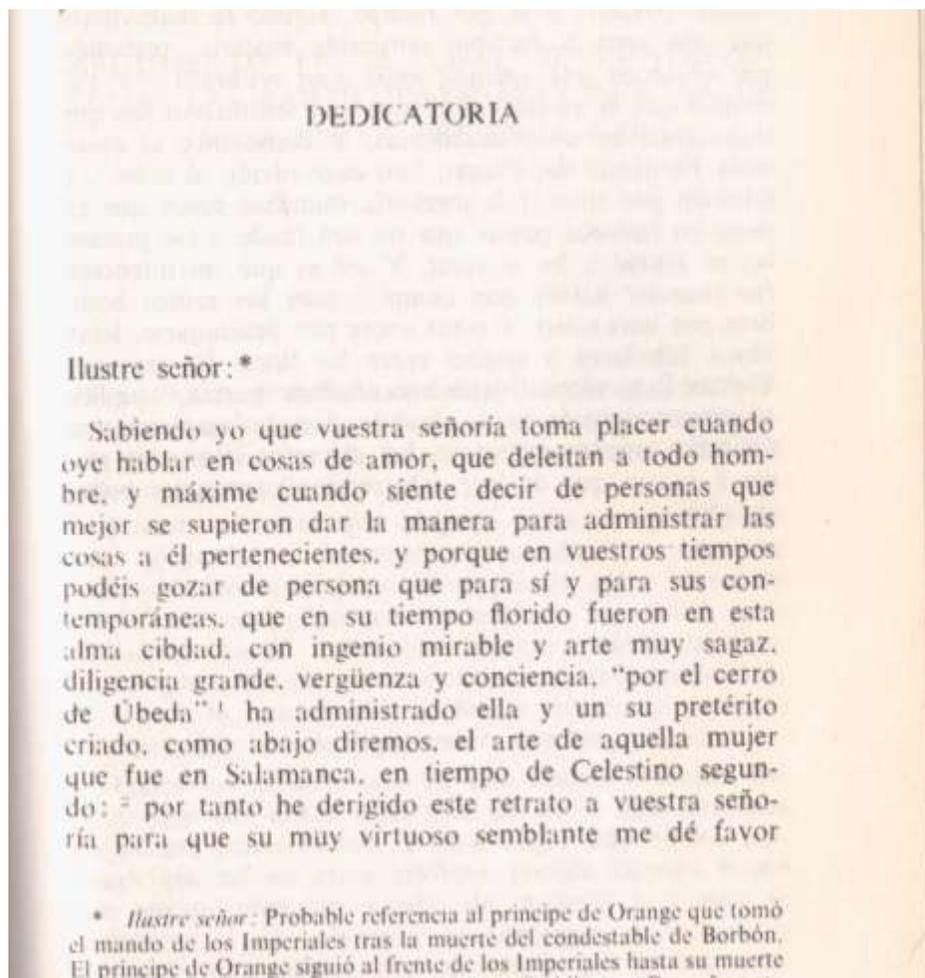


Ilustración 3. Preliminar en la edición de Bruno Damiani (1969)

En la edición de Bubnova, se encuentra entre corchetes:

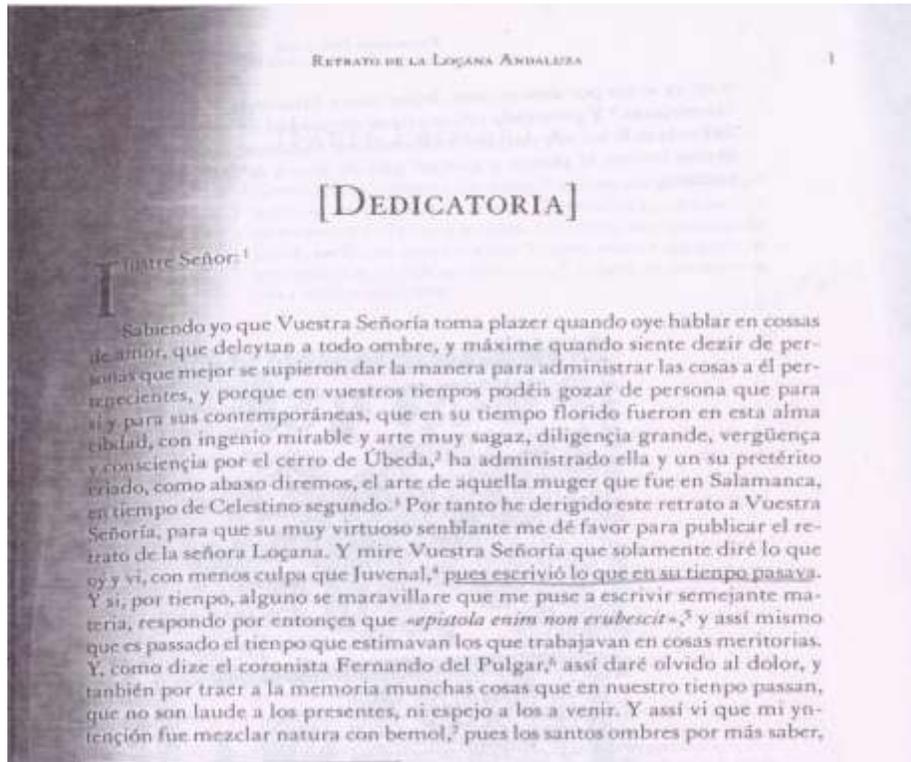


Ilustración 4. Preliminar en la edición de Tatiana Bubnova (2008)

En el caso de Jacques Joset y Folke Gernet¹⁶ esta suposición no se presenta. Retomando el objetivo de las ediciones consideradas, la de J. Joset tiene como hipótesis esencial de trabajo: “La anotación sistemática del texto, basada en la convicción de que

¹⁶ Francisco, Delicado, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernet, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores; (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Biblioteca Clásica), 2007, p. CXXXV.

Sobre esta edición, Alejandro Higashi realiza una reseña en la que, para los fines de esta presentación, resalta lo siguiente: “El texto crítico que presentan Gernert y Joset puede considerarse un texto correcto y consensuado. *Correcto* en un sentido literal, porque las operaciones ecdóticas se limitan en casi todos los casos a corregir erratas de imprenta, a menudo inducidas por su circunstancia: la impresión de un texto castellano en Venecia; y *consensuado* porque, al tratarse de un *codex unicus*, los editores han recurrido a las principales ediciones en busca de mejores lecturas, conjeturas y enmiendas”. En *Medievalia*, 39 (2007), p. 137.

gran parte de la supuesta modernidad y del carácter experimental de la *Lozana*, proclamada por la crítica, es el resultado de cierta laxitud a la hora de restablecer sus coordenadas históricas y culturales”.¹⁷ Y culmina con la idea de que son las notas a pie de página las que proporcionan información necesaria para la comprensión del texto, es decir, la cuestión interpretativa de su edición. Precisamente, esta propuesta convino al objetivo de nuestro trabajo, el cual pretende una interpretación específica en la elaboración muchas veces ambigua y compleja de la obra. Por lo tanto, las notas de estos dos editores han sido la guía para comprender el sentido (o los diversos sentidos) que presenta la obra.

En el caso de la edición crítica con un aparato de variantes identificado se revisó la edición más actual de Tatiana Bubnova. Es evidente la manera en que conserva las grafías del original, como parte de su hipótesis de trabajo, la cual menciono en su totalidad por la relevancia que presenta su absoluta fidelidad al *codex único*:

La intención es ofrecer un texto que conserve la mayor parte de las características del original (Venecia, ¿1530?), conservando las contradicciones e inconsecuencias, cuando, por ejemplo, la misma palabra aparece en la misma página e incluso en la misma frase viene escrita de dos maneras diferentes (por ejemplo, *so* y *soy*, con el mismo valor, o bien *conozco* y *conosco*; el último uso representa probablemente una emergencia del seseo). Se han respetado las características fonéticas de la lengua del primer tercio del siglo XVI que preserva el original. Al mismo tiempo, se ha procurado proporcionar un texto legible. Se resuelven todas las abreviaturas: la tilde nasal se interpreta siempre como *n*, máxime que en el original las palabras como *sienpre*, *tiempo*, aparecen normalmente en esta forma, si no están abreviadas. Se regulariza el uso de la *u* consonántica: *uer-ver*. La *R* mayúscula que representa *rr*, se transcribe siempre de acuerdo con la ortografía actual, con la excepción de *honra*, que se conserva como viene en la edición original. La *s* larga se sustituye por la corta. La *ss* se

¹⁷ Hipótesis que valida A. Higashi en la reseña que realiza de esta edición “creo que el juego de palabras en el título del apartado 3 del Prólogo, “Un «retrato» en busca de su marco”, expresa formalmente las intenciones de los editores en este trabajo: recontextualizar y dar sentido histórico a una obra que fácilmente puede escapar a estas coordenadas por su tema, su factura y, por supuesto, su originalidad”. *Ibid.*

conserva como tal, puesto que representa una consonante sorda, frente a la sonora. Se preserva como en el original la concurrencia consonántica *nb*, en vez del moderno *mb* (membrillo), lo mismo *nb* por *nv* (*enbiar*). La única excepción es la palabra *ombre* ('hombre'), que el editor original, probablemente el mismo Delicado, siempre escribe con *m*, por lo tanto la tilde nasal se interpreta también como *m*. Se deja tal cual la *b* en las palabras como *bivir*, bevo, etc., mientras que aparece *lavia* por 'labia'. Se preserva el característico uso *cibdad* por 'ciudad'. El lector encontrará la africada *z* sonora en las palabras *dezir* y *hazer*, así como en otras. La *g* que representa la *j* actual asimismo se conserva (*ageno*, mujer). Se conserva la *x* con el valor de la *j* actual (*dexar*), y que en su tiempo representaba la sibilante sorda, ya desaparecida. La africada sorda *ç* ('*coraçon*') se conserva de acuerdo con el uso del siglo XVI, pero a veces la cedilla se omite en el texto original. Los grupos aglomerados como *del*, *della*, *deste*, *dél*, *estotro*, etc., se mantienen, mientras que las formas menos usuales, que aparecen en el original contraídas, se separan con apóstrofe (*qu'el*, *no's sabré dezir*, *yo's diré*, *viendo's*, *d' aquí*, *hago's*, etc). El uso de la *h* en las formas de los verbos auxiliares, o su ausencia, se conserva de acuerdo con la escritura del original. Las evidentes erratas del texto se corrigen a veces en una nota al pie de página, y a veces por la introducción de corchetes en la palabra, dependiendo del caso. En cambio, se regulariza el uso de las mayúsculas de acuerdo con los criterios actuales; lo mismo se refiere a la puntuación y la acentuación y la división en párrafos, en su caso.¹⁸

Para ir perfilando una compulsa de las ediciones consideradas se presenta enseguida una comparación de variantes en las ediciones con respecto al 'original':

Mamotreto	Edición facsímil	Bruno M. Damiani (1969)	Jacques Joset y Folke Gernet (2007)	Tatiana Bubnova (2008)
I	Loçana	Lozana	Lozana	Loçana

¹⁸ *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. Tatiana Bubnova, *Op. cit.*, p. xxxvii.

	bivez	vivez	vivez	bivez
	de España	d'España	de España	d' España
	pleyteava	pleiteaba	pleiteaba	pleyteava
	Xerez	Jerez	Jerez	Xerez
	guisava	guisaba	guisaba	guisava
II	Aldronça- Aldonça	Aldonza	Aldonza	Ald[r]onça- Aldonça
	alcuzcuçu	alcuzcuzu	alcuzcuzú	alcuzcuçu
III	Veislo viene acá	en las ediciones colocan signos de interrogación ¿veislo? Viene acá		
	¿Aldonça? ¿Sobrina?	en las ediciones colocan signos de exclamación		
III (IV)	. e por esta caufa	.E por esta causa	.E por esta causa	, e por esta causa (coma por punto)
V		puntuación (comas por puntos)		
VII	sin coma en el título	con coma	sin coma	con coma
	en pregunta del personaje Teresa existen signos interrogativos	no se coloca signos interrogativos	el editor coloca signos interrogativos	el editor no coloca signos interrogativos
			en algunas expresiones coloca signos de exclamación, pero el editor aclara que son formas de maldición	el editor coloca signos de exclamación

Cuadro 3. Comparativo de las variantes identificadas en tres ediciones de *El Retrato de la Lozana Andaluza*. Elaboración propia.

En suma, las variantes que se ubicaron en la edición de Damiani son sobre todo de puntuación (intercambio de comas por puntos); en el caso de Joset y Gernet, se presentan actualizados los términos, además, agrega signos aclarando en notas su interpretación.

En la edición de Bubnova se respeta fielmente la grafía y fonética de los términos, cumpliendo con el propósito de realizar una transcripción del texto antiguo, sin modernización para familiarizar al lector con el español antiguo. Incluso, como referencia peculiar, atiende al dibujo que se encuentra en el ‘original’ en el mamotreto I (primera hoja) al lado de la palabra Granada y sugiere en nota a pie de página una posible alusión erótica por parecer una granada rajada. Observación que ningún otro editor advierte. Aunque también pasa por alto en su anotación la imagen de una estrella que se encuentra en el ‘original,’ mamotreto VI, al lado de la mención de la cicatriz de la protagonista; en este caso J. Joset sí alude a la cicatriz.

Se puede concluir que la transcripción de *El Retrato de la Lozana andaluza* no presenta variantes que modifiquen, en gran medida, el sentido de las enunciaciones de los personajes, lo cual coincide con lo propuesto por Miguel Ángel Pérez Priego en su apartado sobre la edición de una obra con un solo testimonio: “Frente a lo que en apariencia pudiera creerse, en estos casos, no es nada fácil la tarea del editor. Ciertamente puede moverse en un amplio espectro de posibilidades: desde un prudente conservadurismo que apenas lo aparte de la edición diplomática a intervenciones más decididas y arriesgadas”.¹⁹

En efecto, se presenta un conservadurismo en las tres ediciones a partir de un análisis correspondiente a la edición crítica. No obstante, para mostrar el resultado de la interpretación a través de un signo de puntuación o la falta de éste, así como la acentuación correcta se explica un único ejemplo de una variante que condicionaría la lectura minuciosa de un pasaje en el mamotreto II, en el que la interpretación de acentuación en la palabra *sabía* o el cambio por una adjetivación *sabia*, mencionada por

¹⁹ Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997, p. 45.

Lozana, puede cambiar el sentido de manera relevante (introduzco la imagen del facsímil para revisar directamente):

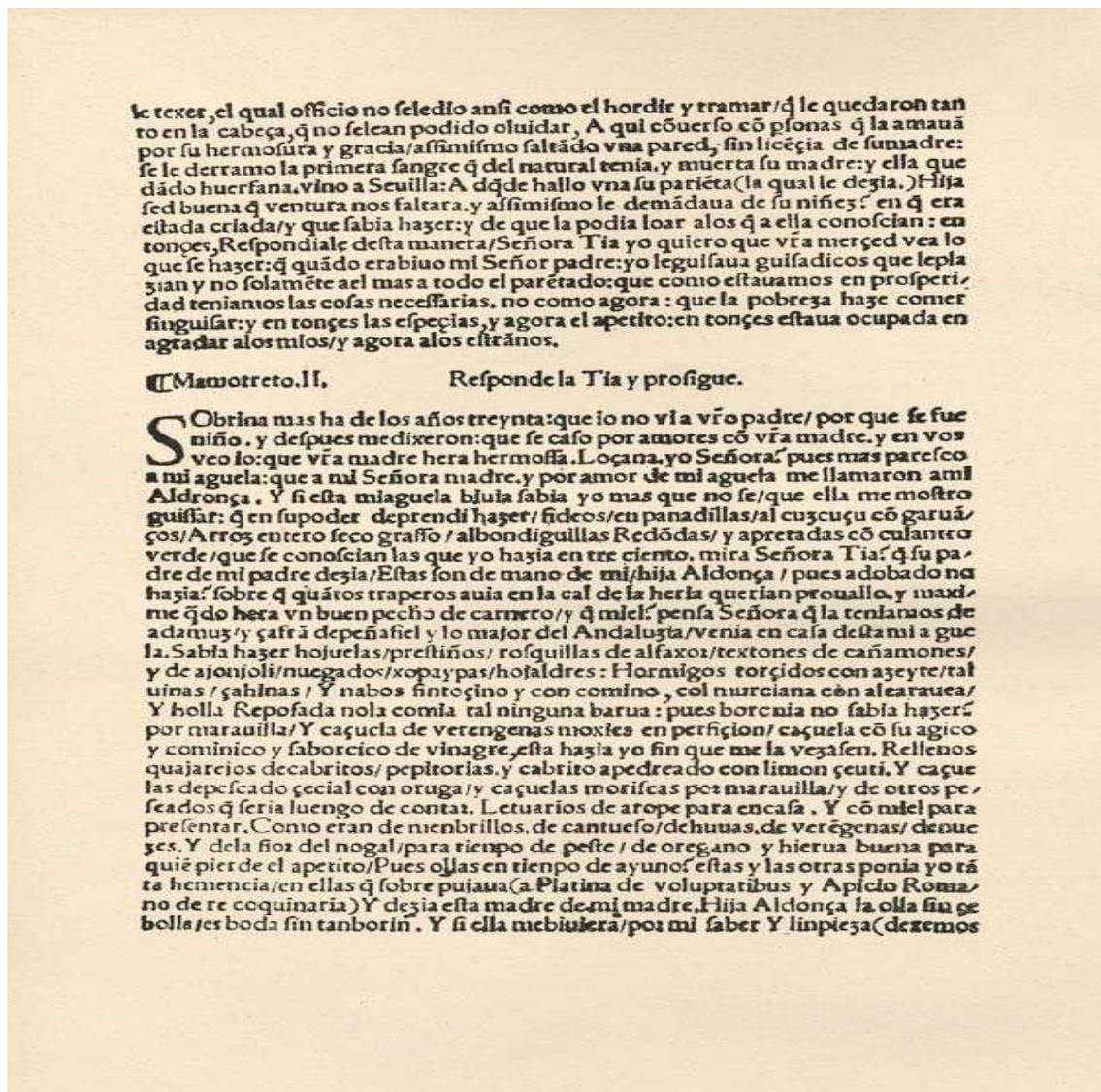


Ilustración 5. Mamotreto II en el preliminar en la edición facsímil

En las ediciones consultadas en este trabajo se lee a Lozana refiriéndose a su abuela y a sus enseñanzas de la siguiente manera:

Y si esta mi agüela vivía, sabía yo más que no sé, que ella me mostró guisar...

Sin embargo, en el facsímil (línea 5) se hace evidente que las palabras *bivia* y *sabia* no mantienen una separación considerable a través de una coma, en cambio entre la palabra *sabia* y el pronombre *yo* es visible un espacio más abierto, por lo que se propone que la enunciación pueda ser interpretada de la siguiente manera para darle coherencia a lo que la protagonista informa:

Y si esta mi agüela vivía sabia, yo más que no sé, que ella me mostro guisar...

En definitiva, aun con la esencial distinción entre ediciones críticas y ediciones anotadas —y quizá siguiendo la costumbre de creer que obtendré más de una nota, que de un aparato de variantes— me parece que la importancia que le otorgan los editores a su propia interpretación de los pasajes, los refranes que los conforman y las alusiones de erotismo y sexo en sus notas a pie de página es más relevante y superior que la información que proporcionó un aparato de variantes que dio como resultado sólo diferencias de puntuación que, salvo el ejemplo anterior y con la reserva de no ser el estudio de la puntuación nuestro tema, no cambian el sentido de las enunciaciones.

Se decidió recurrir directamente a la edición de Jacques Joset y Folke Gernert (de la que provienen las citas en el análisis) por convenir al objetivo de especificidad en los dichos y refranes y en las acciones que llevan a cabo los personajes, beneficio que permite identificar los recursos que se estudian en este trabajo: la deixis y el aparte. Así mismo, se atiende la conservación de inconsecuencias de la edición más cercana, temporalmente hablando, de Tatiana Bubnova como una segunda fuente para guiarnos en esta investigación de la obra.

2. Estado de la cuestión en torno al *Retrato de La Lozana Andaluza*

La crítica en torno a *El Retrato de la Lozana Andaluza*, de Francisco Delicado, presenta variados e interesantes enfoques. Sin embargo, la fuente a la que la gran mayoría ha recurrido, y no es para menos, aunque la obra no tenga mucho beneficio, es la concepción de Marcelino Menéndez Pelayo contenida en sus *Orígenes de la Novela*. Desde un inicio advierte que el análisis de la obra “no es tarea para ningún crítico decente”. Para después describirla de la siguiente manera:

La Lozana, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundo y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de realismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico.²⁰

De ahí para adelante continúa la cuestión en torno a la veracidad o la exageración al calificar de tal manera esta obra, como es el caso de Bruce Wardropper, quien dice: “la crítica de Menéndez Pelayo es, a su vez, escandalosa por su exagerado puritanismo: se concreta a juicios morales y a una expresión de alivio porque, al fin y al cabo, la *Lozana andaluza* es un fenómeno aislado en las letras españolas”.²¹

Existe la coincidencia en cuanto que Delicado retrata la realidad, no así en cuanto a la falta de ingenio artístico. Es posible que, a causa de los comentarios de Menéndez Pelayo, la obra haya quedado en el olvido. En tal sentido, Bruno Damiani opina que “Don Marcelino, como la gran mayoría de los que sólo han hojeado esta obra de

²⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Los Orígenes de la Novela*, en NBAE, XIV, tomo III, 1961, p. 54.

²¹ Bruce Wardropper, “La Novela como Retrato: El arte de Francisco Delicado”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), p. 484.

Delicado, no echó de ver la posibilidad de una tesis, de una intención moral debajo de las apariencias”.²²

Precisamente, para atender esta perspectiva de la intención moral es necesario regresar un tiempo atrás, con una idea previa a la de Menéndez Pelayo, la de Gómez de la Serna, a quien le interesa resaltar el fondo moral en la relación de los personajes, cuando menciona que:

El fondo moral de este libro es principalmente el de exhibir a las prostitutas sin ropaje simbólico, añadiendo todos los peligros materiales y morales que acechan al que tiene tratos con ellas... así como... el retratar a lo vivo la pobre vida de estas mujeres que tienen que compartir su vida y caricias íntimas con seres desagradables y repugnantes.²³

Bruno Damiani, por su parte, retoma a Gómez de la Serna y añade:

Viendo la ruina del saco [de Roma] retrospectivamente, el autor pone fin a su libro con la descripción del caos, de la destrucción y de la pestilencia que sobrevino a la Ciudad Eterna [...] el saco y los sufrimientos que le acompañaron fueron un castigo providencial contra los pecados de los habitantes de Roma.²⁴

La crítica ha prolongado el debate sobre la cuestión moral en *La Lozana* relacionándola con una de las obras de mayor influencia en la tradición literaria española como *La Celestina* y considerando la obra de Delicado como una renovación propia del Renacimiento, así como una continuidad del género de aquella. Damiani opina al respecto: “En la tradición literaria de España, *la Lozana* no es una creación aislada, como asegura Menéndez Pelayo, sino que tiene sus raíces en el género celestinesco [...] La

²² Bruno Damiani, “*La Lozana Andaluza: Tradición literaria y sentido moral*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1968), p. 247.

²³ *La Lozana andaluza*, ed. Gómez de la Serna, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1942, p. 8.

²⁴ Bruno Damiani, *Op. cit.*, pp. 247-248.

Lozana está llena de vitalidad renacentista que ya se entrevé en la obra de Fernando de Rojas”.²⁵

Así también, Damiani se ha basado en la igualdad de estructura entre ambas obras, “En completa armonía con la intención de Delicado de retratar, de reproducir fielmente la naturaleza que le rodea, la estructura de la *Lozana* está basada en el diálogo vital que caracteriza la *Celestina*”.²⁶ El tema del diálogo también ha sido abordado por Alfonso Reyes, quien comenta: “Delicado hace parlamentos del autor, diálogos de los personajes entre sí y diálogos del autor con los personajes”.²⁷ Más adelante, se retomará la función y los tipos de diálogo.

Damiani continúa con la idea de que la obra cumple con una función didáctica que unido a lo anterior es más bien moral-didáctica.²⁸ Por otro lado, Claude Allaigre estudia la estructura lógica de la obra y la relaciona con la de “esas coplas de disparates que tuvieron tanto éxito en los Siglos de Oro y que sostenían una idea o una postura y la inversa al mismo tiempo”.²⁹

Lo anterior Bubnova lo resalta en su trabajo “Sobre una edición reciente de *La Lozana Andaluza*”, donde menciona que Allaigre “corroborar también el registro ‘escolástico’ del texto (en clave jocosa) mediante las interpretaciones de pasajes tan difíciles como por ejemplo al explicitar el campo semántico de la estrella que lleva en la frente la heroína”.³⁰

De este primer estudio que se menciona de Bubnova, habrá que destacar diversos elementos que son de utilidad considerable para este estado de la cuestión. En primer lugar, su amplio razonamiento sobre el vocablo retrato:

²⁵ *Ibid.*, p. 241.

²⁶ *Ibid.*, p. 242.

²⁷ Alfonso Reyes, “Un enigma de *La Lozana Andaluza*”, *Homenaje a Dámaso Alonso*, 1960, tomo III, p.153.

²⁸ A decir de Tatiana Bubnova este tema dominó por un tiempo los estudios lozanescos. En “Sobre una edición reciente del *Retrato de La Lozana Andaluza*”, *Criticón*, 39 (1987), p. 117.

²⁹ Claude Allaigre, *Sémantique et littérature: Le “Retrato de la Lozana Andaluza” de Francisco Delicado*, (Grenoble, 1980) citado por Tatiana Bubnova, *Ibid.*, p. 116.

³⁰ Bubnova, “Sobre una edición...”, *Op cit.*, p. 117.

El vocablo **retrato** con su ambivalente familia de retraer-retractar, etc., da pie, a partir de una extensa indagación etimológica, a otra ambivalencia fundamental [...] la contaminación del retrato como ‘imagen’ por el sema de ‘retractarse’, de modo que el título del libro significa las siguientes cosas a la vez: 1) la protagonista es retratada y condenada al mismo tiempo; 2) se retira o se retrae (se retira a Lipari y se retrae de sus actividades); 3) hay que retraerse de ella, echándose atrás. Así mismo, la frase: ‘no siendo obra sino retrato’, significa que ‘no es obra en el ambiguo sentido de compilaciones ayuntadas [es decir, mamotreto con todo su cazurrismo semántico], sino el retrato de ellas’.³¹

Bubnova plantea, también en este estudio, su crítica a Allaire en cuanto al deseo de abarcar la mayoría de las características de la obra.

El deseo de inscribir en un mismo marco todos los elementos del libro lleva a veces a C. Allaire a incluir en su interpretación algunos detalles que definitivamente se le resisten. Es el caso de la significación de algunos grabados incluidos en la edición original. El aspecto es ciertamente muy importante, porque pone de manifiesto el papel de Delicado como probable editor de su propio libro.³²

Una vez proporcionados algunos ejemplos como el del mamotreto 47, la estudiosa afirma: “Cuáles de los grabados son originales y cuáles no lo son es una cuestión aparte. Los problemas surgen cuando a un grabado de procedencia incierta se le atribuyen referencias demasiado directas al texto o, más aún, cuando esto da pie para hacer extensiones semánticas extratextuales”.³³

Y extiende ampliamente su opinión acerca de la atribución alegórica de Allaire acerca del grabado que esta última rebautiza como “Fuente de Santa Marta y Peña de Martos”. Menciona: “La explicación que se le destina es exageradamente complicada” (p. 121). Además de que “los cimientos de la versión de C. Allaire resultan en este caso

³¹ *Ibid.*, p. 119.

³² *Ibid.*, p. 120.

³³ *Ibid.*, p. 121.

demasiado frágiles. Es imposible trasponer sentidos alegóricos de alcance tan largo desde un grabado malinterpretado hacia la totalidad del texto de *La Lozana*".³⁴

Es preciso introducir en este momento la respuesta de Allaire a lo anterior. Inicialmente, menciona la habilidad de Bubnova para la clave esencialmente semiológica, "Semiología es pues en este caso un hondo bucear en la relación que, a través del signo, el hombre mantiene con el mundo y, para ello, Tatiana Bubnova maneja con maestría una excelente baraja que son las teorías filosófico-lingüísticas y literarias de Bajtín".³⁵ Después expresa su desacuerdo con la crítica a su alegoría del grabado 47, pero sobre todo, se opone al concepto de retrato de Bubnova:

Bubnova, atenta también a la polisemia del término, pone de relieve algunas disonancias que se introducen en un retrato que, sin dejar de ser conscientemente 'pintura', es sobre todo una extraordinaria creación verbal, 'una enciclopedia del habla popular de su tiempo y lugar,... a la vez el *retrato*, la *imagen*, la representación de la variedad y creatividad verbal en su registro no oficial, no serio, situado al margen de las corrientes oficiales y cultas.³⁶

Y agrega que Bubnova "es consciente de que el perfil que propone del autor sea quizá 'demasiado especulativo'".³⁷

Ahora bien, sobre el grabado observa lo siguiente:

no entiendo por qué Bubnova se niega a aceptar la polisemia del grabado de frontis, en lo que se refiere al león de la bandera (que bien podría ser *además* una esfinge), y no acepta para la M más explicación que Marcos: tal actitud, que me parece reductora, me sorprende de parte de quien muestra a menudo en su estudio la pluralidad de posibles que ofrece el *Retrato*.³⁸

³⁴ *Ibid.*, p. 122.

³⁵ Claude Allaire, "En torno al *Retrato de la Lozana Andaluza*: Tres estudios y dos ediciones", *Criticón*, 46 (1989), p. 155.

³⁶ *Ibid.*, p. 157.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

Allaigre manifiesta su sorpresa de que Bubnova “acepte buena y llanamente la confianza que tiene Lozana en su habilidad para tratar incluso con Dios”, manifestada en el último mamotreto:

No quiero refutar esta última opinión sobre las convicciones de Delicado, que, expresadas así, no son sino confianza en la misericordia divina; pero sí insistiré en que la declaración de Lozana me parece más bien ilustrar en son de burla lo de “genio y figura hasta la sepultura”. En conclusión, el sistema de contradicciones y ambigüedades en el *Retrato* me parece más denso de lo que imagina Tatiana Bubnova.³⁹

Ya antes, Allaigre también había diferido con otra autora, Pamela S. Brakhage, acerca de su trabajo *The theology of “La Lozana Andaluza”*, donde se propone la teología humanística de Delicado o lo que él creía acerca del mundo como obra de Dios y de la relación con Dios. Allaigre la refuta de la siguiente manera: “la demostración de P.S. Brakhage de que tan depurado sentimiento religioso animara a Delicado, cuando escribió su *Lozana*, resulta muy poco convincente por dos razones fundamentales. En primer lugar, ella aduce poquísimas citas del libro de Delicado. En segundo lugar, varias conclusiones del texto de Delicado parecen abusivas o forzadas”.⁴⁰

Ahora bien, volviendo a Bubnova, sobresalen distintos temas a los que se enfoca, como el que atiende en su trabajo extenso *Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de <<La Lozana Andaluza>>*, y que continúa el debate, que se mencionó ya desde Damiani: el tema moral en esta obra, y que se relaciona con la propuesta de Allaigre, en cuanto a teología. La investigadora afirma la presencia de la cuestión moral, pero hasta cierto punto:

En un tema ya mencionado con anterioridad Bubnova afirma por supuesto, hay un mensaje moral en la obra; es más, se encuentra un poco en la superficie textual y es fácil de detectar. Pero es igualmente cierto que tal mensaje se halla en una grave contradicción con otros elementos: en el texto de Delicado hay unidad de sentido,

³⁹ Allaigre, *Op. cit.*, 158-159.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 153.

pero ésta no está encerrada en una intención didáctica, y demasiados aspectos no pueden interpretarse como moralizantes. A mi modo de ver, los que insisten en el valor de la enseñanza moral que supuestamente deriva del sentido global de la obra, actualizan un retroceso hacia valores literarios y ético-morales decimonónicos; esto, además, en cierta medida, bloquea la búsqueda de otro sentido y otros valores en una obra muy rica.⁴¹

Después de presentar el prolongado desacuerdo entre estos dos estudiosos de la obra, es necesario retomar el primer trabajo citado de Bubnova en el que se integran diversos elementos interesantes para nuestro análisis, como la identificación de una función de deixis en Delicado. Esta mención la hace con respecto a las fechas de redacción de la obra que se sabe había sido en 1524, el *incipit* y el *finis*, pero ciertos anexos fueron escritos en 1527 y 1528 (o incluso en 1529) y que revelan el momento de la enunciación, en este caso, del autor.

En otro tema se involucra Patrizia Botta en su conocido trabajo “Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana Andaluza*”, donde retoma aquél descrédito de Menéndez Pelayo hacia la obra, para después considerar una general revaluación del texto y de la abundante bibliografía en torno a ella para “otorgarle, ya para siempre, el título de ‘clásico’ de la literatura española de todos los tiempos”. Además, identifica las etapas por las que ha atravesado la obra a partir de la aparición del facsímil de 1950.⁴² Y menciona que de la obra se han realizado:

malas lecturas de voces extranjeras (italianas, catalanas y otras), errores de interpretación (en este caso, del lenguaje bi- y poli-sémico), y, para acabar, y lo que nos parece más grave aún, errores en el reconocimiento mismo del material a editarse, como ocurre, verbigracia, en la atribución de los parlamentos y de los apartes (con frases que no se entiende quien las dice y apartes no indicados como apartes), o bien errores en los mismos títulos (por ej., de todas aquellas partes que

⁴¹ Tatiana Bubnova, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de <<La Lozana Andaluza>>*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 78-79.

⁴² Patrizia Botta, *Op. cit.*, 285. En el apartado anterior dedicado a la edición utilizada se mencionan las dos etapas editoriales.

enmarcan a los Mamotretos, como Preliminares y Finales, no siempre rubricadas en el original, y que había que encasillar de alguna forma, lo cual ha llevado a soluciones a veces redundantes, otras fuera de lugar, y otras inadmisibles en el plano de la interpretación y que proporcionan al lector significados muy distintos de esas partes).⁴³

Afirmaciones valiosas las que hace esta estudiosa, que abarcan diversos temas y perspectivas, sobre todo, “aquellas veces en las que no se entiende quien las dice y apartes no indicados como apartes”, que interesan para nuestro propio análisis. Sin embargo, sólo menciona dos ejemplos de estas particularidades en su artículo.⁴⁴

Por otro lado, Botta menciona al inicio de este trabajo que comparte el cometido de realizar una nueva edición con Jacques Joret, cada uno desde su propia perspectiva “con competencias distintas, con subdivisión de quehaceres, pero con un enfoque concordemente unitario”.⁴⁵ Sin embargo, la edición de Joret es posterior (2007) —por lo menos así lo muestra el ejemplar con el que se trabaja para nuestro análisis—, misma que será mencionada más adelante.

En otro orden de ideas, ya con anterioridad se ha presentado la obra de Delicado como parte de los juegos de “disparates”, propios del Siglo de Oro —en específico, lo comenta Allaire—, por lo que la siguiente aportación de José Manuel Pedrosa, dedicada al léxico y simbolismo eróticos, tiene base profunda para empezar a ubicar uno de los temas más destacados en *La Lozana*: el erotismo.

Pedrosa inicia recordando que “en la tradición folclórica y literaria española de los Siglos de Oro fueron relativamente comunes los juegos de palabras y de ingenio...”.⁴⁶ E identifica dicho ingenio en uno de los momentos de la obra, “en uno de los innumerables pasajes enigmáticos... —por lo general irreverentes y obscenos—..., el pícaro

⁴³ *Ibid.*, pp. 285-286.

⁴⁴ Véase pp. 287-293.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁶ José Manuel Pedrosa, “El herrero, las cabrillas y el horno: Léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote* (11:41), Universidad de Alcalá, 2000, p. 50.

proxeneta⁴⁷ Rampín y su amante, la Lozana, que habían disfrutado previamente de unas horas de agitada lujuria, son desvelados, a mitad de la noche, por un vecino herrero que se dedica a hacer ruidos a deshoras”.⁴⁸

Pasaje donde le adjudica simbología de tipo sexual a un herrero, las cabrillas y el horno:

Que un herrero se levante justo a la media noche para no dejar dormir con su ruido a sus vecinos no deja de ser un acontecimiento intempestivo y sorprendente... a no ser que el alboroto que arme tenga que ver, más que con su actividad profesional propiamente dicha, con otro tipo de actividad que, en el marco de una obra como *La Lozana Andaluza*, no puede menos que presumirse sexual.⁴⁹

Luego viene la frase “Están las cabrillas sobre este horno”, que, tras ser despertado por el herrero, dirige el joven proxeneta a la prostituta:

La alusión a ‘las cabrillas sobre este horno’ ha de tener, sin duda, un doble sentido más en consonancia con el erotismo que impregna todo el pasaje en el que se inscribe, y debe responder, también a un interés poco confesable de Rampín: a su deseo de volver a hacer el amor con la Lozana, es decir, de que sus *cabrillas* (metáfora del órgano sexual masculino) se volviesen a situar sobre el *horno* (metáfora del sexo femenino) de la mujer.⁵⁰

Sin embargo, este tema del erotismo, al igual que otros, tiene ya estudios previos, sobre todo en relación al género celestinesco, como el de Diego Martínez Torrón, quien dice:

Este ambiente ya había sido retratado en *La Celestina*, y con una técnica de diálogo similar [...] Lo que caracteriza a este mundo es la libertad con que se

⁴⁷ Nótese la adjudicación de las características de un pícaro para Rampín. Situación que ha sido trabajada por la crítica, privilegiándose la negativa a tal afirmación.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

manifiesta. No hay ningún tipo de inhibición en los personajes, que plantean sus impulsos sexuales con absoluto descaro, en forma directa. Incluso se gozan y recrean en los juegos de ingenio lingüístico a que da pie su solicitud continua, respecto a la mujer (o viceversa). No hay moralidad externa. No hay ley. Este mundo tiene su propio código de valores, fundamentado en la ayuda a los iguales.⁵¹

Martínez Torrón va más allá identificando diversos aspectos del erotismo en la obra: “el erotismo se respira en el ambiente de toda la narración en todas conversaciones y actos, que siempre remiten al tema. Tan generalizado, tan insistente, que se manifiesta normal, sin inhibición alguna”.⁵²

Por ser tema de extensa participación entre la crítica, se concluirá en este punto, para dar paso a nuevas perspectivas y retomar algún estudio, por ejemplo, la edición de *La Lozana* realizada por Jacques Joset y Folke Gernet,⁵³ que se considera en gran medida por su sistema de corrección, acción que ya marcaba necesaria Patrizia Botta anteriormente.

Joset en su edición retoma la relación de *La Lozana* con obras anteriores con las que en cierto punto converge:

es inevitable echar una mirada retrospectiva, unos veinte años antes de la primera edición de la *Carijicomedia*, hacia la obra maestra de Fernando de Rojas con la que Francisco Delicado rivaliza desde el título de su Retrato, que <<contiene muchas más cosas que *la Celestina*>>. No insistiré mucho en la comparación ya manoseada entre las andanzas de esas ramerías y alcahuetas. Me contentaré con observar la situación fuera de órbita de *La Lozana* en la celestinesca. Se trata de otra marginalidad y esta vez por partida doble y nada imaginaria: no sólo Aldonza quiere ir mucho más allá que Celestina sino que el texto que relata sus

⁵¹ Diego Martínez Torrón, “Erotismos en *La Lozana Andaluza*”, *Espiral* 6 (1979), p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 45.

⁵³ Jacques Joset y Folke Gernet (eds.), *La Lozana andaluza*, *Op. cit.*

aventuras andaluzas, levantinas e italianas rechaza la etiqueta de continuación de la Comedia (luego Tragicomedia) de Calisto y Melibea.⁵⁴

Asimismo, deja bien situado el lugar de la obra con respecto a la novela picaresca:

Una mirada retrospectiva ha situado *la Lozana* entre las obras precursoras de la novela picaresca. A la verdad, de novela... nuestro texto sólo contiene brotes y de picaresca sólo lo más superficial: el diálogo de la mayor parte de su escritura y la ausencia de la forma autobiográfica bastarían para alejarlo de un género cuyo verdadero prototipo esperaríamos unos veinte años más para salir a la luz con *Lazarillo de Tormes*.⁵⁵

Precisamente, la forma dialogada que menciona Joset ha dado pie a varios estudios, —ya desde Alfonso Reyes se había incluido. Botta también considera el diálogo en la obra:

[a] nivel formal tenemos varios paralelos, empezando ante todo con el género de la novela dialogada, que si en *La Lozana* se va encauzando más bien hacia formas narrativas, sigue guardando, sin embargo, los mismos recursos de los diálogos celestinescos, con sus apartes, sus acotaciones, sus soliloquios, sus argumentos antepuestos a cada Mamotreto, y su argumento general de toda la obra.⁵⁶

Sin embargo, José Jesús Bustos va más allá en su análisis al identificar que:

La Lozana andaluza es una novela dialogada [...] este diálogo, en el que no falta casi ninguno de los rasgos del coloquio prototípico, constituye un paradigma de construcción discursiva conversacional. Los signos indicativos (deixis, indicadores de gestualización y de acción, alusiones a objetos presentes, transiciones

⁵⁴ *Ibid.*, p. XII.

⁵⁵ *Ibid.*, p. XIV.

⁵⁶ Patrizia Botta, “*La Celestina*” vibra en “*La Lozana*”, disponible en Cervantes Virtual: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-celestina-vibra-en-la-lozana-0/html/00fe08ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_]

sintácticas bruscas pero organizadas linealmente, exclamaciones referidas a la posición de los interlocutores, etc.) permiten visualizar la escena sin necesidad de elementos descriptivos externos.⁵⁷

La opinión que aquí se integra de Bustos, concreta y concisa respecto a la obra de Delicado, junto con la idea de deixis de Bubnova, y la identificación que hace Botta de los errores para identificar los apartes, representa la base inicial para el análisis que se pretende de *El Retrato de la Lozana Andaluza*.

El estudio de Bustos es retomado —desde la gramática del habla— en el valioso estudio doctoral de Rocío Díaz Bravo⁵⁸ dedicado a la oralidad en el *Retrato de la Lozana Andaluza*, en el que de manera extensa revisa características tanto de la obra como de la conciencia del autor al crearla (tema ya tratado).⁵⁹ La autora afirma:

Delicado seleccionando con intuición y sensibilidad de autor literario, nos ofrece un fresco vivísimo de Roma, que incluye de manera muy especial las voces multiculturales de sus calles. Y ese retrato de lo que vio y oyó lo escribió con conciencia de que su obra estaba destinada a la lectura colectiva en voz alta, y casi nos permite oír —y ese es uno de sus grandes logros— los ecos de esas múltiples voces perdidas del español hablado en la Italia de principios del S. XVI.⁶⁰

La relación entre los aportes de estos dos críticos la integra Gustavo Illades en su trabajo sobre la <<ecuación oralidad-escritura>> de la siguiente manera: “el análisis de Díaz Bravo converge con las propuestas de Bustos, salvo que aquella tiende a reducir la distancia que este plantea entre diálogo literario y diálogo verdadero o, si se prefiere, lo

⁵⁷ José J. Bustos Tovar, “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, *Criticón* (2001), p.202-203.

⁵⁸ Rocío Díaz Bravo, *Op cit.*, p. 34.

⁵⁹ Sin embargo, hay análisis que afirman que no hay alguna prueba suficiente para pensar que la obra tuvo una difusión relevante, como para que el autor concientizara el proceso para difundir la obra ante un público, como es el caso de Martínez Torrón, quien menciona que “Ni siquiera los repertorios bibliográficos de la época, como señala Menéndez Pelayo, mencionan a *La Lozana*, prueba de su escasa difusión. “Erotismos en *La Lozana...*”, *Op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ Díaz Bravo, *Op. cit.*, p. 48.

hablado auténtico”.⁶¹ Illades, además, encuentra en la obra de Delicado un ejemplo claro de imitación de la oralidad viva: “*La Lozana* es quizá el mejor ejemplo de mimesis conversacional orientada todavía a la *actio* del lector”,⁶² perspectiva no vista con anterioridad.

Por otro lado, con la intención de cubrir, en lo posible, los diferentes temas en torno a *La Lozana*, se menciona, de manera general, el que corresponde al análisis de los personajes. Díaz Bravo, precisamente, realiza una clasificación de los personajes de la obra de acuerdo con las siguientes variables sociales: estrato social (estamento: noble, clero, no privilegiado; nivel económico: rico, pobre; nivel de instrucción: letrado, analfabeto; prestigio social: prestigioso, no prestigioso; profesión o tipo social), procedencia u origen geográfico, edad (anciano, adulto, joven, niño), sexo (mujer, hombre), etnia (blanca, negra), religión (judíos o conversos, cristianos viejos, moriscos).⁶³

Para concluir este estado de la cuestión, se menciona el estudio más reciente sobre la obra de Francisco Delicado —nombre que todos los estudiosos incorporados en este escrito, y muchos más, consideran como el del autor de la obra— realizado por Govert Westerveld respecto a la autoría de *La Lozana Andaluza* (y de *La Celestina*). El crítico menciona de inicio que:

Nuestra hipótesis es que Francisco Delicado es el seudónimo para Juan del Encina. Pues sabemos que entre los años 1526 y 1529 Juan del Encina estaba en España y seguramente allí tuvo ocasión de encontrarse con su amigo. Una cosa es “engendrar” y otra cosa es “nacer” y no veo nada claro que Francisco Delicado realmente nació en Andalucía; todo es muy confuso. Es muy extraño que un refugiado de Roma pudiera imprimir en tan breve tiempo un libro de larga composición, de un autor desconocido.⁶⁴

⁶¹ Gustavo Illades, *Op. cit.*, p. 5.

⁶² *Ibid.*, p. 9.

⁶³ Rocío Díaz Bravo, *Op. cit.*, p. 182.

⁶⁴ Govert Westerveld, *Juan del Encina (Alias Francisco Delicado) <<Retrato de la Lozana Andaluza>>*, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca (Valle de Ricote), 2013, p. XLIII.

Govert Wersterveld menciona también la sospecha de Ugolini, quien no puede creer en una fecha (1528) de publicación, porque realmente no hay lógica en que un autor, desconocido en una ciudad donde acaba de refugiarse, pudiera escribir un libro tan largo y tan bien hecho. El análisis, más que proponer una aportación sustentada, presenta una estadía geográfica de autores muy confusa.

En resumen, *La Lozana Andaluza* de Francisco Delicado es una obra compleja con un horizonte de perspectivas enorme, su lectura y la percepción de ésta son tan diversas que sólo se equiparan a la variedad lingüística que contiene. Además de que es una obra sobreviviente de la descalificación que Menéndez Pelayo le hizo en su día, y del olvido en que estuvo por tiempo considerable.

Obra en la que Gómez de la Serna identifica una intención moral, Damiani un castigo providencial, y más tarde, P. Brakhage un asunto teológico. Dentro de su estructura, a Alfonso Reyes le interesa establecer una tipología del diálogo y, posteriormente, J. Bustos encuentra en el diálogo los signos indicativos que permiten visualizar las escenas de la obra. Además, propicia la argumentación de distintos temas entre C. Allaigre y T. Bubnova. P. Botta y J. Joset realizan nuevas y corregidas ediciones que atienden aspectos que han sido dados a conocer de forma equivocada, así como la tradición literaria detrás de esta obra.

El tema del erotismo interesa a diversos estudiosos como a Martínez Torrón y a J. M. Pedrosa. A Díaz Bravo y a G. Illades les permite identificar la función e imitación de la oralidad. Y también origina uno que otro desacierto cuando se trata de su autoría. Cada estudio comprueba lo dicho por Bubnova: “*La Lozana Andaluza* es una obra absolutamente ambigua e imposible de interpretar desde un punto de vista único”.

Este panorama propicia el acercamiento a la obra de una manera más profunda y diversa, además de que motiva el ejercicio de la crítica y la investigación. Para el estudio que se pretende es indispensable el trabajo de Tatiana Bubnova, que incluye la función de los deícticos como reveladores de los lugares en que el autor escribió la obra. Por su parte, Patrizia Botta afirma que ha habido errores en el reconocimiento del material, es decir, en las frases dentro de los diálogos de los personajes, incluidos los

aportes, por lo que la idea de encontrar nuevos visos de información detallada se ve posible. Así también, el análisis de José Bustos, que incluye los signos indicativos: deixis, gestualización, acción (que se entiende como movimiento, trayectorias), alusiones a objetos presentes, exclamaciones referidas a la posición de los interlocutores, etc., permite dar continuidad al objetivo trazado en torno a esta gran obra.

3. Marco Teórico

En este análisis, dedicado a identificar la manera de difusión de *El Retrato de la Lozana Andaluza*, es necesario considerar como base teórica las características del concepto de difusión, así como las condiciones de una tradición literaria a la que corresponde la obra de Francisco Delicado y en la que indudablemente la recepción, por medio de una difusión en voz alta, estuvo presente. De la misma forma se realiza una presentación de la opinión crítica sobre la difusión de *El Retrato*. Enseguida, se expone el *corpus* en torno a los recursos de apoyo que se proponen: la deixis y el aparte. Y, finalmente, el concepto de digresión como una técnica de la mimesis conversacional.

3.1. Difusión en lugar de Transmisión

Como punto de partida se plantea la preferencia del concepto de ‘difusión’ en el análisis, a través de una diferenciación con otro término que interviene en el conocimiento, a veces incierto, de las obras como es el de ‘transmisión’. Tal como la propone Pedro Sánchez Prieto-Borja, quien, a pesar de ubicar el término directamente en textos medievales, ofrece una idea relevante que bien aplica en el análisis que nos ocupa:

Prefiero este término al de transmisión, pues difusión alude no sólo a los testimonios manuscritos o impresos en que se concreta la historia del texto, sino al hecho mismo de la lectura, también como forma peculiar de transmisión oral, y a las expectativas, incluso previas, que del texto tengan los lectores; la idea que del texto tengan quienes llevan a cabo una copia condicionará el modo en que ésta se haga y, por tanto, sus características finales.⁶⁵

3.2. Difusión en voz alta, condición normal en los Siglos de Oro

⁶⁵Pedro Sánchez Prieto-Borja, *La lengua como problema en la edición de textos medievales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996, p. 121.

Se plantea la justificación crítica para la propuesta de una difusión en voz alta de la obra de Delicado, realizada para un público de amigos y cómplices, a partir de la idea de Margit Frenk de que era una condición normal de la recepción literaria en la época que corresponde su realización.⁶⁶Incluso, la idea de esta difusión en voz alta la propone Auerbach directamente para la Roma imperial: “la mayoría de las obras literarias no fueron conocidas primero a través de copias escritas, sino por medio de la lectura oral. Ésta se realizaba generalmente en reuniones informales y privadas de los amigos del autor”.⁶⁷

Así también, se pretende dar seguimiento al panorama completo que Gustavo Illades que realiza sobre el tema,⁶⁸ y su puntualización acerca del concepto de oralidad, de la cual, precisamente, deviene la utilización del concepto ‘lector oral’ que se utiliza en nuestro análisis. Illades a su vez incluye la distinción que realiza Rocío Díaz Bravo entre oralidad medial y la concepcional en su tesis doctoral en torno a *El Retrato de la Lozana Andaluza*, especificando las partes de la obra como los tipos de diálogo, monólogo, argumentación, exposición, narración, epístola como parte del análisis del segundo tipo de oralidad. Lo anterior se retoma, más adelante, en el análisis de las diferentes partes de la obra en las que se ubica una interacción de los personajes más cercana a la oralidad y, por otro lado, una descripción próxima a la escritura.

Para finalizar y, por integrar la idea esencial de esta investigación, se recurre a la propuesta de Walter J. Ong en su estudio dedicado, precisamente, a la dualidad oralidad y escritura: “‘Leer’ un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta”.⁶⁹

3.3. Difusión de la obra: nula o difusa.

En este análisis es primordial considerar la aclaración de los estudiosos precisamente sobre la difusión de esta obra, la cual no existió o bien fue difusa, tal como lo aclara J.

⁶⁶ Cf. Margit Frenk, “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma. Bulzoni, 1980, pp. 101-123.

⁶⁷ Auerbach citado por Margit Frenk *Op. cit.*, p. 117.

⁶⁸ Gustavo Illades, *Op. cit.*, p.

⁶⁹ Walter J.Ong, *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 17.

Joset en su edición: “Todos los indicios apuntan a que nuestra obra gozó de escasa difusión tanto entre sus potenciales lectores coetáneos como entre los posteriores, y que así fue hasta entrado el siglo XIX”.⁷⁰ Además, por supuesto, de la opinión de T. Bubnova, quien opina que: “Si es que hubo alguna, debió de ser muy reducida”, y menciona como posibles lectores al propio Cervantes durante su estancia en Italia, así como a Alfonso de Valdés; sin embargo, Bubnova apunta que estas lecturas:

Son apenas tangenciales, relacionadas con algunos aspectos del contenido y, desde luego, sin ninguna mención del autor, ya que se trataba de una obra publicada anónimamente. Los índices de los libros prohibidos, como el de Valdés (1551), declararon fuera de la ley [...] Esta prohibición se refiere a libros de carácter teológico, pero los mismos señalamientos se reiteran en los índices ulteriores, y en el de Valdés de 1559 ya aparece una sección de ‘los libros en romance que se prohíben’, incluyendo en primer lugar los anónimos. Las prohibiciones correspondientes se emitieron, desde luego, también en Italia por las mismas fechas. La ausencia de la *Lozana* de los índices es un testimonio indirecto de su falta de difusión, aunque no una prueba definitiva.⁷¹

Opinión coincidente con J. Joset, quien también refiere la circunstancia de Venecia como un “lugar muy propicio para la difusión de un libro de esta índole, dada su actitud licenciosa frente a la censura”.⁷²

Por otro lado, Díaz Bravo propone una periodización de la recepción de la obra⁷³:

- 1) La época de su edición y primera difusión. El libro no da noticia sobre el año y lugar de impresión, ni sobre el editor, ni sobre el autor. Iba destinado a la lectura oral para “lectores y audientes”, entre los que se encontrarían, fundamentalmente, italianos y españoles residentes en Italia. su posterior decisión de publicar la obra y, sobre todo, los cambios sociopolíticos a partir del famoso Saco, implicarían

⁷⁰ Jacques Joset y Folke Gernert, (eds.) *La Lozana Andaluza, Op cit.*, p. XLIX.

⁷¹ Tatiana Bubnova, *El Retrato de la Lozana, Op. cit.*, p. xiii.

⁷² *Op. cit.*, p. L.

⁷³ Díaz Bravo, *Op. cit.*, pp. 65-66.

cambios considerables en el propio responsable de la enunciación —el autor— en la obra y también en la concepción del destinatario.

- 2) La segunda etapa se corresponde con varios siglos de olvido y de silencio para los que se han propuesto diversas explicaciones, que irían desde su contenido hasta el ambiente poco propicio para una obra de este tipo escrita además por un español en la Roma y la Italia posteriores al Saqueo.
- 3) La tercera etapa comienza en 1845 con el hallazgo de Ferdinand Wolf y que ya ha sido mencionado anteriormente.

Ahora bien, se presenta el corpus con respecto a las características y función de la deixis. Cabe resaltar que el siguiente marco teórico es retomado del primer análisis dedicado a *La Celestina*, sin embargo, se ha omitido la perspectiva teatral de la deixis y se ha ampliado en el ámbito lingüístico.

Para la posible difusión, se propone la especificidad en la información que permite *conocer* la obra y, mejor todavía, permite *saber* condiciones y estados precisos en el momento de la acción de los personajes (aquí/ahora), incluido el movimiento corporal y gestual; todo ello informado a un lector-oyente por medio de una referencia particularmente lingüística conocida como deixis.

3.4. La deixis

La raíz de la palabra *deíksis*, proveniente del griego, significa ‘indicación’. De acuerdo a su intención es considerada una parte de la semántica y la pragmática que está relacionada con las palabras que sirven para indicar otros elementos por medio de sus expresiones: pronombres, adverbios y algunos verbos. Así mismo, es necesario tomar en cuenta la perspectiva lingüística de este recurso.

3.4.1. La deixis y su base lingüística

Desde el ámbito lingüístico es J. Lyons quien menciona que: “por deixis se entiende la localización e identificación de personas, objetos, procesos y actividades de las que se

habla, o a las que se alude, en relación con el contexto espacio-temporal creado y sostenido por la enunciación y por la típica participación en ella de un solo hablante y al menos un destinatario”.⁷⁴ Theodor Lewandowski ofrece una definición más: “Se consideran deícticos todos aquellos elementos lingüísticos o léxicos que sirven para señalar y referirse a lo presente [...] La deixis no solo proporciona las coordenadas espacio-temporales, sino sobre todo, las coordenadas pragmáticas”.⁷⁵

Las definiciones anteriores mencionan una identificación de personas y objetos, además de una referencia al tiempo presente; por otro lado, Luis J. Eguren propone un cambio de espacio y tiempo: “las expresiones lingüísticas llamadas *deícticos*, se tratan de <<términos abiertos>>, cuya referencia no está fijada de antemano ni se mantiene constante, sino que se establece, crucialmente, cada vez que cambian el hablante, el oyente o las coordenadas espacio-temporales de los actos de enunciación”.⁷⁶

3.4.2. Expresiones deícticas

Las expresiones lingüísticas que funcionan como referencias deícticas son los pronombres demostrativos (este, ese y aquél) y los adverbios locativos (aquí, ahí, allí, acá, allá), temporales (ahora, entonces, hoy, ayer, mañana, anoche) y de manera (así). Cabe considerar la distinción de deícticos que propone D. Kaplan: en indicadores demostrativos (<<ese>>, <<allí>>, <<él>>) e indicadores puros (<<yo>>, <<aquí>>, <<ahora>>), propuesta que es inherente a la indicación gestual.

Los demostrativos contienen un componente gestual en el lenguaje hablado, son incompletos sin una demostración asociada. La demostración determina la perspectiva relevante desde la que el *demonstratum* es presentado: la manera de presentación del *demonstratum*. Los indicadores puros no necesitan ser acompañados por una demostración. Los indicadores puros definen un punto de

⁷⁴ J. Lyons, *Semántica*, trad. Lozano J., C. Peña-Marín, G. Abril, *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 98.

⁷⁵ Theodor Lewandowski, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 112.

⁷⁶ Luis J. Eguren, “Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española, 1, sintaxis básica de las clases de palabras*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, t. 1, p. 932-969.

origen para una manifestación espacio-temporal en la que los demostrativos pueden ser producidos e interpretados.⁷⁷

3.4.2. a. Pronombres (demostrativos)

Eguren presenta una clasificación de los pronombres, especialmente los demostrativos, y los define de la siguiente manera: “los pronombres demostrativos identifican entidades bien en el mundo real, bien en mundos posibles”.⁷⁸ Esta idea permite el enlace entre la función y visión de las dos disciplinas; la lingüística, por medio de la deixis y la literatura, con “un mundo posible” en una obra donde esta referencia permita *saber* más acerca de su intención y su recepción.

Los pronombres resaltan dos rasgos: la identificación referencial en entidades (formas personales: yo, tú, él). La localización deíctica en entidades y objetos (demostrativos: éste, ése, aquél, aquéllos, etc.). La indicación deíctica en pronombres consiste en determinar la distancia; en el siguiente cuadro se presentan los tres diferentes grados de ésta.⁷⁹

Pronombres deícticos		Grados de distancia
Este, Esta, Estos, Estas	Este	Expresa cercanía.
Ese, Esa, Esos, Esas	Ese	Indica un grado intermedio entre cercanía y lejanía.
Aquel, Aquella, Aquellos, Aquellas	Aquel	Implica lejanía en relación con la localización del hablante.

Cuadro 4. Grados de distancia que implican los pronombres deícticos. Elaboración propia.

Las tres diferentes localizaciones se conjugarán con la siguiente expresión deíctica: el adverbio.

⁷⁷ D. Kaplan, *Demonstratives: An essay on the semantics, logic, metaphysics, and epistemology of demonstratives and other indexicals*, Bloomington, Indiana, 1977, p. 489.

⁷⁸ Eguren, *Op cit.*, p. 938.

⁷⁹ Kaplan, *Op. cit.*, pp. 937-954.

3.4.2. b. Adverbios

Los adverbios en español identifican, respectivamente, lugares, momentos o intervalos de tiempo, así como la manera en que se realiza la acción, *así* (o *ansí*, en época anterior). Su clasificación incluye grados de distancia en el caso de los locativos, que pueden indicar un lugar determinado y en otros, una trayectoria o desplazamiento; también se integran adverbios propios al español antiguo, como se presenta en seguida:⁸⁰

Adverbios deícticos			
Tipología	Adverbios	Función	Otros
Locativos Se organizan en dos subsistemas:	Subsistema Ternario aquí ahí allí Se establecen tres grados de distancia en relación con el centro deíctico (de donde surge el discurso).	Identifican lugares concretos	Acullá (allí) Aquende (acá) Allende (allá) Hogaño (presente amplio) Antaño (pasado remoto)
	Subsistema Binario acá allá Expresa proximidad o lejanía relativas con respecto al lugar en el que se encuentra el hablante.	No conceptualizan un lugar como un punto o una región delimitada, sino como una extensión imprecisa o un continuo (“trayectoria”).	
Tiempo	ahora hoy	No expresan necesariamente el momento o el día exacto en el que se produce el acto de enunciación, sino un lapso de tiempo más amplio que expande el momento.	
	entonces ayer		

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 955-967.

	mañana anoche		
Manera	así		

Cuadro 5. Clasificación y función de los adverbios deícticos. Elaboración propia.

3.4.2.c. Conjugación de las expresiones deícticas para la referencia espacial:⁸¹

Pronombre + Adverbio	Función
Este + Aquí =	Identifican el lugar cercano donde se halla el emisor.
Ese + Ahí =	Refieren el lugar a distancia media donde se halla el receptor.
Aquel + Allí =	Apuntan a localizaciones distintas de las ocupadas por el emisor y receptor.

Cuadro 6. Conjugación de expresiones deícticas. Elaboración propia.

Una vez presentada una clasificación de expresiones deícticas, cabe considerar lo propuesto por D. Kaplan, quien divide los deícticos en indicadores demostrativos (<<ese>>, <<allí>>, <<él>>) e indicadores puros (<<yo>>, <<aquí>>, <<ahora>>).

3.4.2. d. Verbos

En el estudio del lingüista José Luis Cifuentes Honrubia⁸² se presenta una extensa tipología de verbos con función deíctica, por lo que considero sólo aquellos que determinan propiamente *el desplazamiento espacial*, de la siguiente forma:⁸³

⁸¹ *Ibíd.*, p. 958.

Tipología y función	Verbos
Verbos que indican desplazamiento	Venir, subir, entrar, adelantar
Verbos que señalan la dimensión interior-exterior	adentrar, ahondar, apartar, expatriar, desalojar, entrar, exiliar, exhalar, expeler, exportar, expulsar, extraer, eyectar, importar, ingerir, inmigrar, introducir, manar, meter, sacar, salir, surgir
Verbos que señalan cuantificación estimativa del sujeto de la enunciación	acercar, alargar, alejar, alongar, apartar, aproximar, avecinar.
Verbos que señalan la posición del sujeto	venir, traer, atraer
Verbos formados a partir de un relacionante que señala un tipo de dirección	entrar, adentrar, adelantar, atrasar, retrasar.
Verbos formados a partir de un adjetivo que señala un tipo de dirección	alzar, bajar, elevar, levantar.
Verbos transitivos	alzar, levantar, atraer, introducir, adelantar
Verbos transitivos e intransitivos	subir, bajar, avanzar, descender, emanar, ascender, ingresar.
Verbos con el complemento de lugar señalado deícticamente que especifican obligatoriamente el complemento de lugar de forma sintáctica	entrar, introducir, subir, acercar, meter.

Cuadro 7. Selección de verbos. Fuente: J.L. Cifuentes Honrubia.

⁸² J. L. Cifuentes Honrubia, "Verbos deícticos en español", A. Cunișă – C. Lupu y L. Tasmowski (eds.), *Studii de Lingvistică și Filologie Romanică: Hommages offerts à Sandra Reinheimer Rîpeanu*, Bucarest, Universidad de Bucarest, 2007, pp. 99-112.

⁸³ La tipología propuesta por Cifuentes Honrubia abarca más de veinte categorías de verbos con función diferente.

Los verbos que proporciona Cifuentes Honrubia en su tipología como entrar, salir, subir, bajar, acercar, alejar, abrir, cerrar, meter, sacar permiten ubicar estados específicos. La espacialidad que determinan estos verbos es deíctica, sobre todo, en: venir, ir (éstos no se incluyen en la clasificación de Honrubia), traer, llevar. Eugenio Coseriu sugiere que son especialmente estas acciones las que permiten la investigación lingüística de la deixis:

Los verbos de movimiento <<ir>>y <<venir>> tienen un componente direccional, expresado por el complemento de lugar, pero la localización puede ser expresada también por la localización de los participantes en la conversación. Este es el motivo por el que son considerados verbos deícticos. Igual consideración tendrán los verbos <<traer>> y <<llevar>>, variando de los anteriores simplemente en su combinatoria sintáctico-semántica.⁸⁴

Filmore, otro estudioso, advierte una serie de diferencias si se considera la identidad y posiciones de los participantes en la comunicación:

- a) Para <<ir>> se considera que el emisor no está localizado en el punto de llegada en el tiempo que comprende el acto del habla.
- b) Para <<venir>> se considera que:
 - Emisor y/o receptor están en el tiempo del acto del habla.
 - Emisor y/o receptor en el tiempo de llegada.⁸⁵

Cada uno de los verbos indica la acción en un espacio concreto; junto con las dos expresiones anteriores, pronombres y adverbios, se obtiene una realidad más detallada. Una apertura de espacio, desplazamiento y una distancia respecto al objeto, de acuerdo al contexto en que se aplique la referencia de la deixis. De manera complementaria, el mismo Cifuentes Honrubia agrega una característica más a la deixis: “si bien las

⁸⁴ Eugenio Coseriu, *Op cit*, p. 34.

⁸⁵ C.J. Fillmore, «Deictic categories in the semantic of *come*», *Foundations of Language*, 2 (1966), p. 220.

dimensiones deícticas clásicas son tres (persona, tiempo y espacio), el que un elemento haga alusión a un espacio localizador no quiere decir que sea un deíctico espacial, pues necesita hacerlo de una forma *señalizante*, mediante la determinación deíctica”.⁸⁶

3.4.3. Forma señalizante

Además de una forma de señalización deíctica en el discurso, que no será en abstracto y en un espacio sin tiempo, sino que se hará en ese espacio *recortado* y *señalado* del presente (aquí/ahora). Como continua Honrubia en su apartado “dimensión y perspectiva”:

Es ese objeto, y el lugar que ocupa, lo que nos sirve, por una parte, para recortar el espacio y, por otra, nos sirve como punto de referencia para lograr localizar otros objetos (formas o figuras) no conocidos por el interlocutor. Al efectuar esa localización no sólo operamos con los lugares concretos que determinan los objetos, sino que trabajamos con ámbitos, zonas de interacción. Entonces, no sólo actuamos con el espacio físico concreto que ocupa determinado objeto, sino con toda una zona o región de interacción, y al localizar objetos no sólo podemos operar con los lugares específicos que ocupan, sino también con sus regiones de interacción y las distintas relaciones que se establezcan.⁸⁷

La característica señalizante de la deixis es la referencia que agrupa lo mencionado anteriormente: un contexto y un espacio determinado, que incluye la acción, el tiempo, las entidades y los objetos que lo rodean. Honrubia, en otro de sus trabajos dedicados a la deixis, menciona una clasificación en la que se encuentran el tipo de expresiones deícticas denominado *demonstratio ad oculos*:

Se caracteriza porque tanto el enunciador como los objetos señalados por medio de las expresiones deícticas según el *origo*, se encuentran presentes en la situación de expresión. De ahí que sea posible acompañar las enunciaciones de

⁸⁶ Cifuentes Honrubia, *Op. cit.*, p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

los deícticos con gestos visuales y acústicos [...] En estos casos el enunciador es el centro de orientación (*origo*); determinará a su interlocutor por la dirección de los sonidos o por la línea de su mirada.⁸⁸

Todo aquello que identificará el *lector-oyente* por medio de una lectura cuidadosa y una recepción auditiva auxiliada de especificaciones. Sobre todo, para esta última característica no habrá mejor ejemplificación que la que se haga considerando escenas particulares de la obra en cuestión.

3.4.4. Deícticos en la redacción de *El Retrato de la Lozana Andaluza*

Tatiana Bubnova identifica la función indicativa precisamente en la realización de la obra por su autor. Sobre todo, con respecto a las probables fechas de redacción: la mayor parte escrita en 1524, tiempo en que “Delicado fecha con gran exactitud el *incipit* y el *finis* del texto, pero ciertos anexos sin duda fueron escritos en 1527 y 1528 (o incluso en 1529). En los mamotretos aparecen huellas de las posibles interpolaciones que deben fecharse después del 6 de mayo de 1527”. Es decir, a través de la utilización de expresiones deícticas se sabe el diferente espacio en que se escribió la obra, tal como lo señala la estudiosa con base en la Dedicatoria de la obra:

Cuando en la Dedicatoria (o Prólogo) Delicado menciona a “esta alma ciudad”, significa que está escribiendo en Roma, así como se encuentra, sin duda, en Venecia cuando se refiere a ella como a “esta ínclita ciudad”. Los deícticos son **shifters** o embragues (ahora sí en el sentido en que los usa Jakobson) reveladores por excelencia del momento de la enunciación [...] Dentro de los mamotretos, el proceso de la escritura está representado o mencionado, y en estos casos los deícticos tienen un uso distinto, en concordancia a los tiempos verbales. Y a un

⁸⁸ J. L. Cifuentes Honrubia, *Lengua y espacio: Introducción al problema de la deixis en español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989, p. 175.

sujeto que reinicia, por así decirlo, su escritura desde un tiempo, lugar y condición distintos, ¿no se le pueden sospechar algunos cambios en las intenciones?⁸⁹

En la identificación minuciosa de Bubnova se comprueba la función de los pronombres demostrativos como expresiones deícticas. Pero además, su análisis da lugar a otra perspectiva de estudio, cuando menciona “Si la obra fue retocada en fechas y lugares distintos, sus destinatarios (concretos o virtuales) también pudieron cambiar”⁹⁰. Dicha afirmación integra precisamente la difusión de la obra.

3.5. El aparte

Por tratarse de una referencia directa e indispensable y de acuerdo con el objetivo de dar continuidad a un trabajo realizado anteriormente de *La Celestina*, primeramente se incluye la definición y clasificación que propone Ma. Rosa Lida de Malkiel, en su análisis específico de dicha obra:

El aparte, modo convencional de expresar dentro del cauce único de la obra de teatro los muchos cauces simultáneos por los que en la realidad fluyen el pensamiento y la palabra, revela [en *La Celestina*] el pensamiento íntimo de quien lo pronuncia sin determinar la acción y destacándose del diálogo por el fuerte contraste con lo que profiere de viva voz.⁹¹

La autora proporciona, además, dos tipos de aparte⁹²:

- 1) El aparte que pasa totalmente inadvertido a los demás personajes.
- 2) El segundo tipo surge como tentativa de dar naturalidad a la convención del aparte con la misma intención de verosimilitud indicada a propósito del monólogo. Algunas veces se justifica el que los otros personajes no oigan el aparte destacando que se ha hablado al oído. Pero con extraordinaria frecuencia el aparte es advertido por los otros personajes.

⁸⁹ Tatiana Bubnova, “Sobre una edición...”, *Op. cit.*, p. 117.

⁹⁰ *Ibid.*, p.124.

⁹¹ Ma. Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, pp. 136-139.

⁹² *Ibid.*, p. 140-141.

Y, aclara, la diferencia entre el aparte y su supuesta repetición pinta, y no siempre con colores cómicos, los antagonismos de los personajes.⁹³

Por otro lado, se presenta la definición de aparte que propone Ana Vian Herrero:

El aparte puede llegar a adquirir formas muy variadas [...] Desde su origen es una técnica dramática encargada de revelar un pensamiento íntimo. Por tanto, empleada en los diálogos, caracteriza más que determina la acción. Es un comentario que un personaje hace sobre otro hacia los receptores, vinculado con la argumentación, pero accesorio a ella. Por el aparte se captan actitudes y movimientos expresados con medios totalmente distintos a los que suele emplear la narración, dando así un gran incentivo al diálogo.⁹⁴

Proporciona, además, una clasificación⁹⁵:

- a) El que pasa inadvertido a los personajes.
- b) El aparte dicho al oído, ya sea advertido o inadvertido por los personajes.
- c) El aparte entreoído, que implica que la transformación de las palabras antes dichas una vez que se pronuncian en alto.
- d) El aparte de los interlocutores frente al lector, para dejarlo al margen.

Los dos primeros tipos coinciden con la propuesta de Lida de Malkiel. En el caso del tercer tipo, Gustavo Illades propone que: “El aparte entreoído es el dicho por un personaje a su interlocutor de tal manera que éste lo entreoiga sin entenderlo, pues el contenido del aparte es indecoroso”.⁹⁶ Este último se define como intervención breve —

⁹³La investigadora, además, sitúa los antecedentes de esta manifestación: “El aparte es un resorte básico de la comedia romana...”, *Ibid.*, pp. 139-144.

⁹⁴Vian Herrero, *Op. cit.*, pp. 181-182.

⁹⁵*Ibid.*, p. 182.

⁹⁶Gustavo Illades, “Observaciones sobre la *actio* del lector (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 26 (2002), p. 19.

frente a la mayor amplitud de los monólogos— en la que el locutor suele referirse en tercera persona e incluso insultar a quien tiene delante.

En el cuarto tipo, se menciona específicamente a un “lector”, sin embargo, existe la postura de Magdalena Cueto Pérez, quien menciona a un “espectador”:

El aparte puede tejerse como un diálogo que se superpone al diálogo desde el que se aparta —así tantas veces en *La Celestina*—, como un comentario incontrolado y espontáneo de uno de los personajes, incluso como una comunicación sin palabras, puramente gestual y lúdica, pero en cualquier caso, al proponerse como convención el que un discurso, claramente escuchado por el público, no lo sea por alguno de los personajes que comparten la escena con el emisor, queda siempre manifiesto lo hermético y artificial del diálogo del que se separa, no solo en el sentido de que el personaje se distancia claramente de la situación, se desmarca de ella y habla de ella desde fuera, sino porque se acerca correlativamente al espectador, que en el aparte se ha convertido también (como en la apelación) en el destinatario único de aquel discurso; pero sobre todo se realiza una aproximación psicológica, porque al simularse que el personaje “habla para sí mismo”, el aparte se ofrece como “discurso verdadero” respecto del diálogo en que se intercala [...] En general, pues, el aparte propone una interpretación de la escena dialogada, denuncia su insinceridad y consigue una suerte de identificación psicológica entre el personaje que dice el aparte y el espectador que ha tenido acceso a sus motivaciones íntimas, una complicidad, en la que el espectador adopta frente a las acciones representadas [...] La interpretación favorece la situación: el actor modifica la dicción bajando el tono de voz y reduciendo la amplitud de modulación, es decir, fingiendo un discurso a la vez más próximo y menos artificial.⁹⁷

Esta propuesta evidentemente lo es para una representación teatral, sin embargo, es útil para completar la perspectiva de este recurso, ya que menciona por un lado, la situación del tono de voz y modulación —imprescindible para este análisis de *La*

⁹⁷ Magdalena Cueto Pérez, *La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986, pp. 248-249.

Lozana— y por otro, la cuestión de la interiorización como parte de un discurso verdadero que aplicado a la “insinceridad” de *Lozana* (personaje) puede arrojar interesantes resultados.

3.5.1. El aparte en *El Retrato de la Lozana Andaluza*

Un análisis minucioso en torno a esta manifestación puede dilucidar aquellos diversos errores que refiere Patrizia Botta, y que atañen a las ediciones modernas de la obra, en las que incluye, precisamente, la mala interpretación de los apartes de la obra o, incluso, información que no es considerada como parte de esta manifestación: “errores de interpretación en la atribución de los parlamentos y de los apartes (con frases que no se entiende quien las dice y apartes no indicados como apartes)”.⁹⁸

Díaz Bravo por su parte define el aparte como “intervenciones muy breves, frente a una mayor extensión de los monólogos y, además, en ellos, el personaje que habla suele referirse en tercera persona (e incluso insultar) a quien tiene adelante”.⁹⁹

Con base a las anteriores propuestas teóricas se lleva a cabo el siguiente acercamiento al *Retrato de la Lozana andaluza*, el cual fundamentalmente atiende a la propuesta de Illades de “investigar en las obras áureas (periodo de oralidad segunda), a partir de nuestra ecuación, la presencia y funciones de la voz –y sus comentarios corporales, el ademán y el gesto– vía la identificación de posibles indicios auditivos, visuales y estructurales”.¹⁰⁰

Por lo anterior, el análisis parte precisamente de identificar los recursos que apoyarían a la difusión de esta obra. Tales como las expresiones lingüísticas, que concuerdan con la conciencia del autor en torno a la perspectiva del lenguaje y su propia aportación; así como de la caracterización del diálogo —estructura esencial en la obra— proporcionada por una técnica dramática. La deixis y el aparte, si bien pudieron no ser

⁹⁸ Patrizia Botta, *Hacia una nueva...*, *Op. cit.*, p. 285.

⁹⁹ Díaz Bravo, *Op cit*, 219.

¹⁰⁰ G. Illades, La <<ecuación oralidad-escritura>> , *Op. cit.*, p. 8

utilizados en una difusión real, sí se pueden reconocer en este trabajo para *crear la ilusión* —en palabras de T. Bubnova— y visualizar el *Retrato de la Lozana Andaluza*.

3.6. El diálogo y la mimesis conversacional

En otra vertiente, pero con la función deíctica presente, se encuentra la opinión José Jesús Bustos, ya presentada con anterioridad, que fundamenta el hecho de que la obra, por tratarse de una novela dialogada, integra los signos deícticos en la gestualización sin necesitar de una descripción externa.

Esta propuesta a su vez la integra Gustavo Illades en su trabajo sobre la <<ecuación oralidad-escritura>>, en el que resalta la diferenciación que hace Bustos del concepto de diálogo y el de conversación,¹⁰¹ así como la relevancia de los signos deícticos: “precisa [Bustos] que los ejes principales de la totalidad que llamamos oralidad, los cuales diferencian a esta de la escritura, son la relevancia de los signos deícticos —que sitúan a los hablantes respecto de lo dicho— y del contexto pragmático delimitado por la cooperación discursiva”.¹⁰² Illades también ubica en el estudio de Bustos una relevante utilidad porque:

No sólo transparenta las características del habla y la reelaboración que hace de las mismas el discurso literario, sino porque sitúa la oralidad en el ámbito de la comunicación verbal viva. Dicho de otro modo, la mimesis conversacional —considerada por no pocos especialistas como el procedimiento a través del cual se inserta de manera más obvia lo oral en la escritura española de la época —reproduce retóricamente la oralidad viva, pero, agrego yo, de ninguna manera retiene las técnicas de producción del texto oral.¹⁰³

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰² *Ibid*

¹⁰³ *Ibidem*

Es importante en este momento realizar un acercamiento al concepto de mimesis conversacional que menciona Illades. Ana Vian Herrero se ha encargado de describir sus características, sobre todo, frente a las que le corresponden al diálogo:

La conversación corriente no tiene un orden preestablecido porque es espontánea: puede contener ideas accesorias o de valor desigual; hay improvisación, digresiones, pausas y tiempos muertos; puede ser aburrida y albergar frases cíclicas o inconclusas, anacolutos, rupturas, inconsecuencias gramaticales y sintácticas. La conversación no tiende normalmente a un desarrollo determinado, ni profundiza de modo orgánico en un argumento. Carece de unidad porque opera sólo por asociación.

El propósito del diálogo, en cambio, en tanto género docente, no es reproducir un encuentro previo, sino, *al modo de* una conversación, suplir sus deficiencias: ser divertido cuando la conversación es aburrida, ser económico cuando ésta derrocha verborrea, ser articulado y lúcido cuando la conversación es enrevesada u oscura.¹⁰⁴

Precisamente, en torno a la aportación de Vian Herrero y aplicada ésta directamente a *El Retrato de la Lozana* y su realismo, Jacques Joset opina:

La imitación del discurso o la simulación de un discurso oral, que Vian Herrero denomina <<mimesis conversacional>>, es un recurso importante para la representación realista. La reproducción de las particularidades lingüísticas de un grupo humano obliga al empleo de recursos que normalmente están desterrados del lenguaje escrito.¹⁰⁵

En torno al concepto de diálogo existe un número considerable de estudios, pero fundamentalmente, se retoma la función del diálogo renacentista. Y aquéllas propuestas que tienen relación directa con la idea de Vian Herrero, en cuanto a la función del

¹⁰⁴ Ana Vian Herrero, “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, *Edad de Oro* VII (1988), pp. 174- 175.

¹⁰⁵ J. Joset, Prólogo, p. CIII.

diálogo como imitación de una conversación real, como la de Jacqueline Ferreras Savoye, quien menciona que: “Se trata también de permitir al lector creer que está en una conversación real, identificándose con algunos de los personajes, identificación por medio de la cual se le convencerá mejor y así el diálogo humanístico sería un género retórico”.¹⁰⁶

Vian Herrero nombra características de la mimesis conversacional ubicada por medio de técnicas y procedimientos; las clasifica como: “dramatismo, e inmediatez escénica; ilusión de intimidad; familiaridad y distensión; circunstancias y emotividad”.¹⁰⁷ Se sintetizan a continuación:

Características de la mimesis conversacional ubicada por medio de técnicas y procedimientos.

Dramatismo e inmediatez escénica	Ilusión de intimidad	Familiaridad y distensión	Circunstancias y emotividad
Para dar idea de que la conversación que se lee transcurre imaginariamente ante los ojos del lector, la técnica más generalizada es la acotación.	Se logra creando la complicidad o el secreto entre una parte de los interlocutores, o entre uno de estos y el lector. Los recursos más utilizados son los dramáticos: <i>el aparte</i> en sus distintas modalidades conocidas, <i>el mutis</i> y <i>el monólogo</i>	-Los chistes y pullas entre interlocutores (sugerencias o alusiones). -Las rupturas, saltos de tema y digresiones que interrumpen el razonamiento central. -Las alusiones frecuentes a la condición hablada, informal o no formalizada de sus	Los personajes se retratan discutiendo o hablando de sí mismos y de otros, y no por medio de una descripción “objetiva”.

¹⁰⁶ Jacqueline Ferreras Savoye, “Saber y voluntad de poder en el diálogo humanístico del siglo XVI”, *Ínsula*-542 (1992), p. 154.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 178.

	dramáticos.	encuentros. Son recordatorios destinados a implicar al lector y a hacerlo cómplice de distintas maneras en la charla a la que “asiste”.	
--	-------------	---	--

Cuadro 8. Características de la mimesis conversacional ubicada por medio de técnicas y procedimientos.
Fuente: Ana Vian Herrero.

En su estudio Rocío Díaz Bravo retoma a Bustos Tovar —desde la gramática del habla— revisando de manera extensa características tanto de la obra como de la conciencia del autor al crearla. La autora afirma que el diálogo:

Es el tipo de discurso predominante en *La Lozana andaluza*, se puede identificar con criterios objetivos, ya que siempre se produce cuando hablan dos o más personajes. No resulta tan sencillo, en cambio, reconocer los subtipos dialogales [...] Partimos además de la convicción de que no todos los diálogos pueden ser considerados en igualdad de condiciones para rastrear huellas de oralidad pasada.

108

Propone así mismo una clasificación de diálogo en la obra.¹⁰⁹

- Interacción oral prototípica o diálogo conversacional.
- Diálogo argumentativo.
- Diálogo expositivo
- Diálogo en función narrativa

Es importante dirigir la atención principalmente al primer tipo: interacción oral prototípica o diálogo conversacional, el cual, a decir de Díaz Bravo, “es el que mejor

¹⁰⁸ Rocío Díaz Bravo, *Op cit.*, p. 220.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 220-221.

representa o imita la interacción oral real, por lo que denominamos interacción oral prototípica [...] Es en este tipo de diálogo donde Francisco Delicado pretende caracterizar personajes y situaciones desde el punto de vista lingüístico; por ello, concentra un mayor número de rasgos de oralidad”.¹¹⁰

Opinión que resulta propicia para el análisis del *aparte*, segundo recurso que se considera en este estudio. Dicho acercamiento, precisamente, toma como referente el estudio de Díaz Bravo que define y ejemplifica, aunque de manera muy escasa, así como la propuesta de Vian Herrero de las técnicas de la mimesis conversacional.

¹¹⁰ *Ibidem.*

4. Análisis de la función de la deixis en *El Retrato de la Lozana Andaluza*

Este análisis surge de la idea de identificar la manera de difusión de *El Retrato de la Lozana Andaluza* por medio de una lectura en voz alta con el apoyo de la especificación que proporciona la deixis. Recurso que beneficia la recepción de un lector oral, es decir, la utilización de expresiones deícticas permite saber el movimiento de los personajes en un espacio determinado, su trayectoria de un lugar a otro, la señalización de personajes y, por tener esta obra una alta carga erótica expresada con un doble sentido, la señalización de los cuerpos de los propios protagonistas y su gesto en el acto sexual.

4.1. Estructura de la obra

Inicialmente, es necesario considerar la estructura de *El Retrato de la Lozana andaluza* integrado por 66 mamotretos distribuidos en tres partes, que son anteceditas por una supuesta Dedicatoria (a un “Ilustre señor) y un Argumento (“Argumento en el qual se contienen todas las particularidades que a de auer en la presente obra”), y seguidas por una serie de textos epilogales: a) una Apología (“Como se escusa el Autor en la fin del Retrato de la Loçana, en laude de las mujeres”), b) un *Explicit*, c) una epístola añadida por el autor, d) una “Carta de excomunió contra una cruel doncella de sanidad”, e) una “Epístola de la Loçana a todas las que determinavan venir a ver canpo de flor en Roma” y f) una “Digressión que cuenta el autor en Venecia”.

4.2. Un ‘recorrido’ dinámico de la protagonista

La parte inicial se conforma del mamotreto primero al mamotreto XXIII, en los cuales se presenta la etapa inicial de la protagonista nombrada Aldonça y de origen cordobés. En el mamotreto primero se realiza una narración, en tercera persona, de su niñez y del sentimiento cariñoso de sus padres por ella debido a su gran ingenio. Así como la posterior muerte de su padre y del comienzo de su itinerario a lado de su madre con la que “supo y vido muchas ciudades, villas y lugares de España”,¹¹¹ en donde comienza a tener trato con la gente que le hace saber su hermosura y gracia. De su madre

¹¹¹ *La Lozana andaluza*, ed. Jacques Joset y Folke Gerner, *Op. cit.*, p. 13.

aprende el oficio de “ordir y tramar”;¹¹² y una vez que ésta fallece, se marcha a Sevilla donde encuentra a una parienta, la cual es nombrada como su tía en el mamotreto II. La tía al conocerla reafirma la belleza que posee Aldonça, y alude a un parecido con la madre que no conoció; la protagonista menciona que más bien la semejanza la tiene con su abuela, quien le enseñó a guisar una variedad de alimentos —que menciona con extensa explicación en este segundo mamotreto y en diversos momentos más adelante—, cualidad de la que se valdrá para embaucar a diversos personajes. La tía, admirada de las dotes de su sobrina, comienza a mostrar su función de alcahueta, y haciendo uso de la alusión destaca la conveniencia que su cuerpo puede proporcionarle con los hombres, en específico, con un subsecuente personaje que se presenta en la historia y que será parte esencial de la vida de la protagonista.

En el siguiente mamotreto, justamente, se encuentra la oportunidad de proponer la idea de que Francisco Delicado, al presentar la continuada conversación de Aldonça y su tía, e introducir a un nuevo personaje nombrado Diomedes, no utiliza un proceso sólo descriptivo, sino más allá, permite la visualización de la acción de los personajes al hacer uso de la función de la deixis. Recurso que en los dos mamotretos anteriores no se presenta por ser la narración la manera introductoria de la historia, por lo tanto, en este tercer mamotreto, en forma dialogada, se da inicio a un dinamismo que privilegia el autor en su primera parte, y que es logrado con el uso de las expresiones deícticas.

Precisamente, para señalar dicho dinamismo, se eligieron cuatro mamotretos (III, XI, XII y XIV) que se proponen como los apartados que mejor revelan las acciones esenciales del personaje de Lozana, como son el conocimiento de los dos personajes que serán sus amantes: Diomedes y Rampín (su posible proxeneta y padre de sus hijos, y su ayudante en el oficio de la prostitución, respectivamente), su encuentro sexual y su ‘recorrido’ por la ciudad de Roma. En estos mamotretos se plantea el beneficio de la especificidad para la comprensión del lector oral.

Para un acercamiento directo al uso de la deixis se emplea el corpus teórico propuesto; asimismo, se propone una clasificación de la función deíctica. Y

¹¹² *Ibid.* Con una evidente connotación sexual se utilizan las expresiones de hilar, tejer y coser.

especialmente, se propone una comparación en la comprensión de las enunciaciones, con apoyo de este recurso y sin éste, para completar nuestra perspectiva.

Los mamotretos elegidos (que se nombrarán con su título completo) no se analizan de manera aislada sino que se integran en una forma de ‘recorrido’ que se realiza de toda la obra, es decir, a la vez que se conocen los pormenores de la historia de la protagonista, se resalta el dinamismo y se propone aquella visualización que debió ser recurso eficiente para el lector oral.

Tal como se identifica a continuación:

Mamotreto III, *Prosigue la Lozana y pregunta a la tía*. Aldonça (Lozana) conoce a Diomedes, personaje que se convertirá en su esposo y padre de sus hijos. El encuentro de estos dos personajes se encuentra apoyado por el recurso de la deixis, primeramente para un señalamiento de personajes; una indicación de gestualidad y movimiento corporal; y finalmente, un desplazamiento de espacio (en un lugar cerrado).

4.2.1. a. Señalización de personajes e indicación gestual y corporal

Se identifica un señalamiento por parte de Lozana a su tía con respecto a Diomedes. Situación que coincide con lo que menciona Cifuentes Honrubia acerca del acompañamiento de las enunciaciones deícticas con gestos visuales o por la línea de su mirada¹¹³, circunstancia integrada en el siguiente diálogo:

[Aldonça] -Señora tía, ¿es **aquél** que está paseándose con **aquél** que suena los órganos? ¡Por su vida, que lo llame! ¡Ay, cómo es dispuesto! ¡Y qué ojos tan lindos! ¡Qué ceja partida! [...] **Acá** mira. ¿Quiere Vuestra Merced que me asome?

Tía.- No, hija que yo quiero **ir abajo**, y él me **verná** a hablar, y, cuando él **estará abajo**, vos **vernéis**. Si os hablare, **abaja** la cabeza y pasaos y, si yo os dijere que le habléis, vos **llega** cortés y **hacé** una reverencia y, si os tomare la mano, **retraos** hacia atrás.

(Mamotreto III, p. 17)

¹¹³ J.L. Honrubia, *Lengua y espacio...*, *Op. cit.*, 175.

Este momento presenta una total relación con lo que propone Stephen Gilman sobre el tema de la distancia en *La Celestina*, pero que es significativo también en este momento de la obra que se analiza: “la conciencia de la distancia pura se convierte aquí en conciencia de una persona en la distancia —de un tú con el cual cada hablante ha de entrar en contacto en seguida. En contraste con las barreras, esas distancias que recorre la mirada no acentúan tanto el lugar como el acercamiento espacial de la situación dialógica”.¹¹⁴

Ahora bien, si se atiende a la enunciación de Lozana se encuentra de manera continua la utilización de la expresión deíctica “aquél”, refiriéndose a dos personajes diferentes: a Diomedes que participa directamente en el diálogo y, por supuesto, trascenderá en el resto de la historia (Lozana continuamente menciona a su ‘esposo’ para llevar a cabo sus engaños y negocios); la segunda vez es utilizada para señalar al personaje con quien se ‘pasea’ el primero, pero que no interactúa en el diálogo. Es decir, la comprensión de esta enunciación en una difusión en voz alta pudo estar favorecida por la expresión deíctica, que además, permite visualizar la distancia (o el plano superior) en que se encuentra Lozana para realizar la señalización. Es muy probable que de no resaltar esta expresión se puede entender como un solo personaje a los dos que se refiere la protagonista.

La anterior propuesta también tiene un sustento en la lectura que de este pasaje han realizado los propios editores; J. Joset atiende a este segundo personaje señalado y anota para “aquél que suena los órganos”, una probable alusión a los órganos del cuerpo. En cambio, para T. Bubnova la enunciación no es resaltada, situación que puede confirmar la importancia de atender a la especificidad de una expresión deíctica.

Por otro lado, se destaca la intención de movimiento de Lozana y la tía del lugar desde donde observan a Diomedes (a un espacio en la parte inferior). Y la indicación de acción y gestos que hace la tía para que Lozana se presente ante el hombre, con las expresiones: abaja, llega, hacé y retraos que proporcionan el dinamismo ya antes planteado.

¹¹⁴ Stephen Gilman, “*La Celestina*”: arte y estructura, Madrid, Taurus, 1982, p. 179.



Ilustración 6. Preliminares en la edición facsímil

4.2.1.b. Desplazamientos de lugares

Las expresiones indicativas de lugar o aproximación continúan en el diálogo de este mamotreto (adverbios, sobre todo), aunque es peculiar la nula advertencia de que se ha realizado el movimiento de personajes, como se muestra enseguida:

Lozana.- ¿Veíslo? Viene **acá**.

Mercader.- Señora, ¿qué se hace?

Tía.- Señor, serviros, y mirar en Vuestra Merced la lindeza de Diomedes el Raveñano.

Mercader.- Señora, pues así me llamo yo. Madre mía, yo querría ver aquella vuestra sobrina.

(Mamotreto III, p. 18)

Lozana hablaba con la tía —quien a partir de este momento funciona como alcahueta— y de inmediato el mercader (Diomedes) se muestra hablando con el mismo

personaje, lo que supone que la tía ha bajado, es decir, la presencia del mercader con la tía o su trayecto han sido introducidos sin ninguna expresión deíctica:

Tía.- Señor, está revuelta y mal aliñada, mas, por que vea Vuestra Merced cómo es dotada de hermosura, quiero que **pase aquí abajo** su telar y verala cómo teje.

Diomedes.- Señora mía, pues sea luego.

Tía.- ¡Aldonza! ¡Sobrina! ¡**Descíos acá**, y veréis mejor!

(p. 18)

Desde un segundo lugar, le indica a Lozana que realice la misma trayectoria. Resalta, además, la indicación explícita de gestualidad y movimiento corporal que deberá efectuar Lozana frente a Diomedes.

Lozana.- Señora tía, **aquí** veo muy bien, aunque tengo la vista cordobesa, salvo que no tengo premideras.

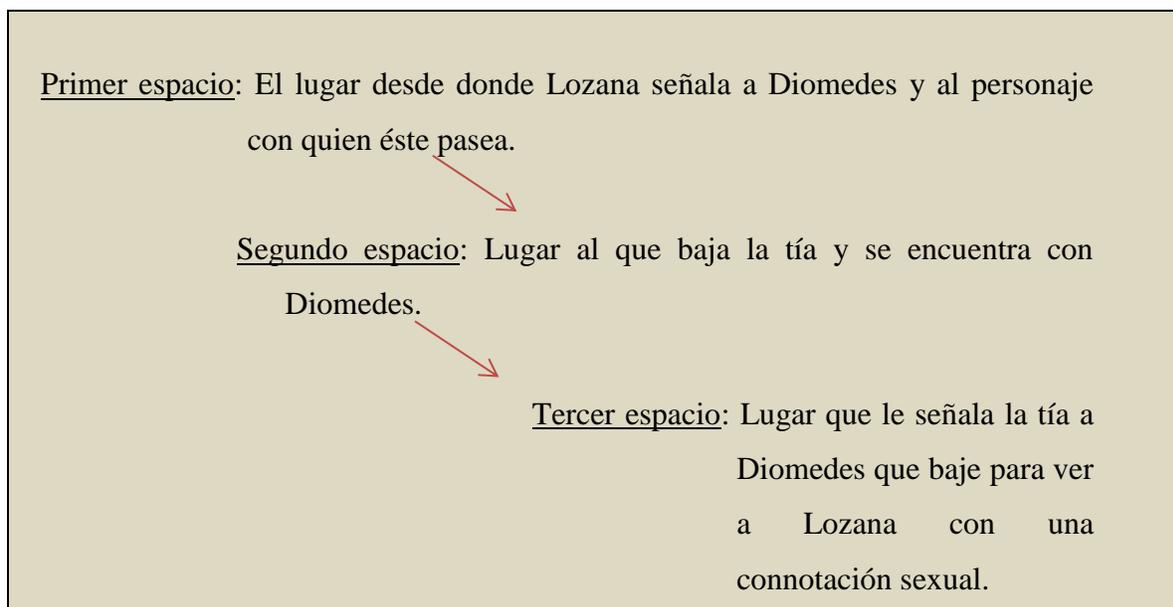
Tía.- [...] **Vení aquí hacé** una reverencia a este señor.

(p. 18)

La enunciación “pase aquí abajo su telar y verala” integra el indicador puro ‘aquí’, el cual no requiere una demostración asociada, sino más bien define un punto de origen, precedido de la acción ‘pase’, que aluden a un cambio de espacio de Diomedes quizá de afuera hacia adentro. En seguida, la expresión adverbial ‘abajo’ indica que descenderían para llegar con la protagonista; sin embargo, la expresión “descíos” y el adverbio “acá” para trasladarse demuestra que Lozana está en un lugar en la parte superior. Entonces, el “quiero que pase aquí abajo su telar y verala cómo teje” más bien se refiere a que pase Lozana y dé muestras de su habilidad sexual. Tan sólo este momento del diálogo es muestra de la complejidad de la difusión de esta obra, de la atención que el lector oral debía comprometer y de la oportunidad para resaltar la función de las expresiones

deícticas, que si bien a veces sólo confirman la carga erótica de la obra, también permiten el análisis detallado de la interacción entre los personajes.

Se pueden considerar entonces tres espacios guiados por la indicación **abajo**:



Cuadro 9. Desplazamiento de tres lugares diferentes por los personajes en el Mamotreto III.

Elaboración propia.

Es importante considerar que las expresiones reflejan voces multiculturales, por lo que las expresiones deícticas, sobre todo verbales, muestran peculiaridades, como es el caso de: verná, retraos, descíos, etc.

En el siguiente pasaje se alude a que Lozana ha bajado del lugar donde se encontraba y ha pasado de largo frente a la tía y a Diomedes:

Diomedes.- ¡Oh, qué gentil dama! Mi señora madre, no la deje ir, y suplícole que le mande que me hable.

Tía.- Sobrina, respondé a ese señor, que **luego torno**. [El personaje se marcha]

Regresa Lozana con Diomedes:

Diomedes.- Señora, su nombre me diga.

Lozana.- [...] yo me llamo Aldonza, a servicio y mandado de Vuestra Merced.

(Mamotreto III, p. 18)

Más adelante, Lozana menciona su trayectoria para el encuentro con Diomedes, y la presencia del personaje de la tía se muestra ambigua, ya que antes precisamente la alcahueta dice marcharse, sin embargo, ante la propuesta de Diomedes de que Lozana se marche con él, ésta insinúa que la tía sigue ahí en ese mismo lugar:

Lozana.- No se maraville Vuestra Merced, que, cuando me llamó que **viniese abajo**, me parece que vi un mochacho, atado un paño por la frente [...] Yo, señor, **verné** a la fin del mundo, mas deje **subir** a mi tía arriba y, pues quiso mi ventura, seré siempre vuestra más que mía.

(Mamotreto III, p.19)

La situación se aclara posteriormente al aparecer la tía y buscar a Lozana y ya no encontrarla en el lugar.

Tía.- ¡Aldonza! ¡Sobrina! ¿Qué hacéis? ¿Dónde estás?

(Mamotreto III, p.19)

Las expresiones deícticas con respecto al espacio continúan en la obra, sin embargo, para seguir el orden de los mamotretos seleccionados, enseguida se identifican las señalizaciones de personajes que tienen una esencial participación en la obra.

Después de este apartado que demuestra un dinamismo especial, continúa el mamotreto IIII (así en la obra, mamotreto IV) realizado mediante una narración hecha directamente por el autor. Esta primera participación del autor (existen aún más) da seguimiento a la relación de Aldonça y Diomedes, del sentimiento de amor del hombre que se muestra dispuesto a compartir sus bienes “de todo cuanto tenía la hacía participe”¹¹⁵ y la atracción física que Diomedes provoca en la protagonista “viendo en su

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

caro amador hermosura en todos sus miembros”¹¹⁶. Sin embargo, la percepción queda contrariada más adelante, cuando se menciona en la narración que Aldonça “miraba ser presta a toda su voluntad” y que “en su casa había concurso de personas gentiles”, alusiones que, a decir de J. Joset, presentan a Diomedes como un “mercadante” de la propia Aldonça. Situación que se confirma enseguida cuando se menciona que el ingenio y elocuencia de la mujer “holgaban y a todos sobrepujaba y era dicho entre todos de su lozanía, así en la cara como en todos sus miembros”, es decir, ha tenido trato íntimo con los gentiles que la visitan en su casa. De ahí el cambio a su siguiente nombre: “y viendo que esta lozanía era de su natural, quedoles en fábula que ya no entendían por su nombre Aldonça, salvo Lozana”, que llevará la protagonista casi hasta el final de la obra, cuando cambian sus intereses y circunstancias.

Posteriormente, la pareja muestra una variante en la demostración de su sentimiento; por su parte, Lozana acepta la propuesta de Diomedes de marcharse con él para no “volver a casa por el mantillo”, expresión que se interpreta como ya no tener más amores, una muestra de fidelidad y quizá, parte de la conformación del personaje si es que en la historia se conservará esta relación. En el caso de Diomedes, que le ha propuesto a Lozana viajar por Alexandría, Damasco, Damiata, Barut, Chiple, el Caire, el Xío, Constantinopla, Corintio, Tesalia, Boecia, Candia, Venecia y Flandes y de esta manera, obedecer al mandato del padre del mercader, obtiene de ella una aceptación, se muestra contento y conmovido: “suplicola que se esforzase a no dejarlo por otro hombre, que él se esforzaría a no tomar otra mujer que a ella” (p. 21). Lozana, además, encuentra la manera de legitimar esta relación mediante la descendencia: “pensó que, en tener hijos de su amador Diomedes, había de ser banco perpetuo para no faltar a su fantasía y triunfo” (p. 21).

Sin embargo, la historia de amor o conveniencia de la pareja se ve amenazada cuando el padre de Diomedes manda por él a Italia; una vez en Marsella entregan al padre los hijos y éste mismo encarcela a su hijo y paga a un barquero cien ducados para que a Lozana “la echase en la mar” (p. 22). Movido a piedad el encargado de darle muerte,

¹¹⁶ *Ibid.*

decide no cumplir con el cometido y, finalmente, Lozana logra marcharse en una nao rumbo a Liorna, donde vende un anillo y logra llegar a Roma.

A partir de este momento, comenzará el ‘retrato’ de la vida de la protagonista en Roma; en ocasiones, la historia es narrada en primera persona o es introducida por el narrador, como en el caso del mamotreto V, en el que se establece la concepción que tiene de sí misma la protagonista respecto a sus cualidades: “ella tenía gran ver e ingenio diabólico y gran conocer, y en ver un hombre sabía cuánto valía, y qué tenía, y que la podía dar, y qué le podía ella sacar” (p. 26). Y continúa la narración resaltando la manera en que Lozana se presenta en la ciudad de Roma haciendo gala de su gran memoria y situando su origen de acuerdo a su conveniencia: “aunque fuesen de Castilla, se hacía ella de allá” (p. 26), emparentada en distintos lugares con una amplia parentela: “tenía ella una prima, y en Baena otra, en Luque y en la Peña de Martos, natural parentela, y en todas estas partes tenía parientas y primas” (p. 26).

Cabe destacar que en este mamotreto V el narrador hace referencia a Napolitana, la mujer que motivará la búsqueda y el ‘recorrido’ inicial de Lozana por la ciudad; este personaje tiene el oficio de “hacer solimán y blanduras y afeites y cerillas, y quitar cejas y afeitar novias, y todo, o que pertenece a su arte” (p. 27), actividades que superará la protagonista. Sin embargo, la presentación de Lozana y Napolitana se llevará a cabo hasta el mamotreto XI con la introducción sobresaliente de expresiones específicas de lugar y señalización, lo que va perfilando la idea de que el dinamismo que proporciona la deixis privilegia la integración a la historia de personajes esenciales en la obra, tal como se observó en la participación de Diomedes (analizado anteriormente).

Ahora bien, antes de analizar dicho encuentro de los personajes, es preciso continuar con el ‘recorrido’ de los siguientes mamotretos en orden para recapitular sobre la presentación de la historia, es decir, el cambio de una narración a la función ya directamente del diálogo entre los personajes. De esta manera, el mamotreto VI presenta la forma en que Lozana conoce al personaje de Sevillana, quien le cuestiona su origen y coincide en ser de Córdoba, y también queda asombrada por su belleza e ingenio. Por otro lado, existe el dato ambiguo de que Lozana se encuentre embarazada, información que anota J. J. Joset a partir de la siguiente enunciación de Sevillana a Lozana: “¡Lograda y

engüerada seáis” (p. 28). T. Bubnova lo segunda. Así también, Lozana menciona la crítica que le hacen otras mujeres por la marca característica de la enfermedad de sífilis: “¿No veis que tiene greñimón?” (p. 31).

En el mamotreto VII aparecen las parientas de Sevillana; Lozana, por su parte, continúa mostrando su carácter y aficiones con alusiones al sexo: “Fui festejada de cuantos hijos de caballeros hubo en Córdoba, que de aquello me holgaba yo. Y esto puedo jurar, que desde chiquita me comía lo mío” (p. 31). Y tendrá una larga conversación con los personajes Camisera, Teresa y Beatriz, precisamente, por las características de la interacción de estos personajes y la protagonista; este apartado será retomado más adelante cuando se realice el análisis del recurso del aparte en la obra. En el siguiente mamotreto VIII continúa el diálogo de las mujeres y se detalla el talento culinario de Lozana, mismo que será la prueba que las mujeres estipulen para descubrir su condición de conversa: “Toda cosa es bueno probar, cuanto más pues que es de tan buena maestra que, como dicen, <<la que las sabe las tañe>>. (¡Por tu vida, que es de nostris¡)” (p. 35).

Para continuar la idea de un dinamismo en esta primera parte de la obra, es necesario atender a la manera en que en el mamotreto IX, en su diálogo con el personaje de Beatriz que se ha prolongado, ésta da a conocer la presencia de personajes que sólo serán señalados y no participan con una enunciación propiamente pero sí logran una ‘ambientación’ importante de la ciudad y que representa, además, la postura de la protagonista respecto a la existencia judaica, e incluso, simboliza la propia postura de Delicado. Con esto se logra saber el panorama que va conociendo Lozana de Roma y la distinción entre judíos y cristianos:

Lozana.- ¿Y tratan con los cristianos?

Beatriz.- Pues, ¿no los sentís?

Lozana.- ¿Y cuáles son?

Beatriz.- **Aquellos** que llevan **aquella** señal colorada.

(Mamotreto IX, p. 37)

En el mamotreto X, que es menos extenso, se refleja el multilingüismo de la obra en voz de los personajes Aguilaret y Sorolla, que hablan en catalán. Más adelante, el mamotreto XI, *Cómo llamo a la Lozana la Napolitana que ella buscaba, y dice a su marido que la llame*, es sumamente importante en la obra ya que integra el momento en que se conocen los personajes de Lozana y Napolitana, que había sido buscada por la protagonista para que la guiara en el oficio que desempeñará en Roma. Es precisamente este personaje quien le presenta a Rampín, su futura pareja y cómplice. Con una serie de singularidades se lleva a cabo el conocimiento de la pareja protagonista, en el que también se encuentran diversas expresiones deícticas.

De nueva cuenta resalta sobremanera la señalización de personajes, circunstancia que permite en este análisis la mención del propio Delicado en el *Explicit* que son ciento veinticinco, además, J. Joset en su edición comenta una clasificación de ficticios e históricos, pero no incluye a éstos que sólo se señalan— y que contribuyen a la interacción y, sobre todo, a “retratar” el momento y el lugar que recorren la pareja protagonista. Tal como se identifica a continuación.

4.2.2. a. Señalización de personajes

El mamotreto se inicia con una señalización por parte del personaje Napolitana —que, de hecho, no aparece bajo ese nombre hasta su segunda intervención en el diálogo— refiriéndose a Lozana y su aparición en este pasaje, situación que representa una necesaria comprensión, por parte del lector-oyente, para darle continuidad a lo que acontece en la obra:

[Napolitana].- Oíslo ¿quién es **aquella** mujer que anda por **allí**? Ginovesa me parece. Mirá si quiere nada de la botica, **salí allá**, quizá que trae guadaño.

Jumilla.- Salí vos, que en ver hombre se espantará.

(Mamotreto XI, p. 41)

La respuesta de Napolitana incluye un señalamiento del objeto:

Napolitana.- **Dame acá ese** mortezuelo de azófar. Decí, hija, ¿echastes aquí el atanquía y las pepitas de pepino?

Hija.- Señora, sí.

(Mamotreto XI, p. 41)

Enseguida aparece la señalización de personajes que no intervienen en el diálogo cuando Lozana se refiere a unas “doncellas” hijas de Napolitana:

Lozana.- ¡Mirá si las conocí yo! Señora mía, ¿son doncellas **estas** vuestras hijas?

Napolitana.- Son y no son; sería largo de contar. Y vos, señora, ¿sois casada?

Lozana.- Señora sí; y mi marido será agora aquí, de aquí a pocos días [...]

Napolitana.- Señora, yo quiero que vos misma se lo pongáis y, si eso es, no habíades vos menester padre ni madre en esta tierra, y ese vuestro marido que decís será rey. ¡Ojalá fuera uno de mis hijos!

(Mamotreto XI, pp. 42 y 45)

Napolitana menciona al resto de su prole:

Lozana.- ¿Qué, también tenéis hijos?

Napolitana.- Como dos pimpollos de oro; traviosos son mas no me curo, que para eso son los hombres. El uno es rubio como unas candelas, y el otro crespo. Señora, quedaos aquí y dormiréis con las doncellas [...] mi marido va tendiendo cada día dos, tres y cuatro cestillas de esto que hacemos, y lo que basta para una persona, basta para dos.

Lozana.- Señora, yo lo dó por recibido. Dad acá si queréis que os ayude a eso que hacéis.

(pp. 42 y 45)

Posteriormente, Lozana y Napolitana se dirigen a los dos hijos de la segunda, sin ellos intervenir en el diálogo. Pasaje de la obra en el que el lector oral tiene sólo las

expresiones deícticas para el reconocimiento de los personajes, su movimiento e interacción con la protagonista:

Lozana.- Mancebo de bien, **llegaos acá** y mostrame la mano. Mirá que señal tenés en el monte de Mercurio y uñas de rapiña. Guardaos de tomar lo ajeno, que peligrareis.

(Mamotreto XI, p. 45)

La “quita cejas” promueve el encuentro específico de Lozana con Rampín, ya que es al hermano a quien primero Lozana le observa el “monte de Mercurio” en la mano. Ante lo que la Napolitana indica: “a ese otro bizarro me mirá”. Lozana fijará entonces su atención en Rampín, “ese barbitaheño”, y en seguida se alude que se ha acercado a él para dar cuenta de su suerte:

Napolitana.- A **este** otro bizarro me mirá.

Lozana.- **Ese barbitaheño**, ¿cómo se llama? **Vení, vení. Este** monte de Venus está muy alto. Vuestro peligro está señalado en Saturno, de una prisión, y en el monte de la Luna, peligro por mar.

(p. 45)

Entonces, es la propia madre quien presenta a Rampín¹¹⁷ con la mujer que lo ha de convertir en su guía en su nueva vida en Roma. Pero también es Napolitana quien insinúa

¹¹⁷ Es importante identificar que en la presentación que hace Napolitana no menciona el nombre de Rampín, omisión que resalta J. Joset: “es más bien escaso en el Retrato: tan sólo aparece en boca de Lozana y de la cortesana Oropesa, como si el modo normal de dirigirse al mozo fuera el del insulto y de la denigración directa o alusiva”. Además, menciona que: “Delicado acudió al italiano rampino, ‘garfio, gancho’. Relacionando estos significados con el papel y funciones del personaje en el *Retrato*, su nombre se descifra con relativa facilidad, por lo menos en un primer momento: en tanto alcahuete y ayudante de alcahueta, Rampín es quien <<agarra>> a los clientes de Lozana”, en Jacques Joset, “Los nombres de Rampín”, en M. García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 543-548.p. 354.

Es curioso, además, ante la explicación de J. Joset que en la presentación de Lozana y los hijos de Napolitana, la protagonista adjudique el concepto de rapiña al hermano de Rampín cuando le <<observa la suerte>>, “Mirá qué señal tenés en el monte de Mercurio y uñas de rapiña. Guardaos de tomar lo ajeno, que peligrarés”, para después ser interrumpida e inducida a que mire al que efectivamente tendrá en su nombre —si se atiende al significado propuesto por Joset— el sentido de su función en la obra. Ante esto surge un cuestionamiento: ¿se puede apreciar entonces una confusión de personajes? o, algo menos probable, ¿un

que pudiera llegar a ser uno de sus hijos el marido al que refiere la protagonista (esto ante la mentira de Lozana de que su marido pronto estará con ella y pagará las ayudas que le pudieran brindar). La madre desea tal unión aun considerando la edad que dice tener su <<pimpollo de oro>>, ante la pregunta de Lozana de qué edad tiene: “de diez años le sacamos los braçicos, y tomó fuerza en los lomos”.¹¹⁸Lo anterior es la participación directa en la obra de la madre de Rampín, más adelante será él mismo quien mencione el nulo interés que le inspira la suerte de ésta, al contestarle a Lozana, “que la quemén”, cuando le pregunta por su madre, y así Delicado quema cualquier dato adicional de la Napolitana.

Una vez juntos, en su recorrido Lozana y Rampín también realizan señalamientos de personajes que no interactúan en el diálogo, y los describen en su aspecto, sus circunstancias y movimientos:

Lozana.- ¿Y quién es **aquella** andorra que va con sombrero tapada, que va culeando y dos mozas lleva?

Rampín.- ¿**Esa**? Cualque cortesanilla por **ahí**. ¡Mirá qué traquinada do ellas **van** por **allá**, que parecen enjambre, y los galanes tras ellas! A estas horas salen ellas desfrazadas.

(Mamotreto XII, p. 48)

Para continuar con el recorrido de la protagonista se le designa a Rampín la acción de mostrarle la ciudad. Inicia, por lo tanto, su labor de guía, que constituye la primera parte de la obra.

descuido narrativo de Delicado?, o más bien, se trata de dejar en claro la libertad de su personaje principal para nombrar como mejor le convenga y según se le presente la oportunidad, ya sea a ella misma, o en este caso, a quien sería su cómplice.

¹¹⁸ J. Joset menciona en su nota que la madre quiere decir que nació. Sin embargo, Tatiana Bubnova por su parte opina, en su edición, que la Napolitana no contesta la pregunta de Lozana sino que pondera las virtudes viriles de su hijo.



Ilustración 7. Mamotreto III en la edición facsímil.

4.2.2. b. Señalización de espacios

En este mamotreto también se integra el cambio de espacio de los personajes, de hecho, se continúa la trayectoria de la protagonista que inició en el mamotreto anterior. Después de la discusión de Lozana y un grupo de mujeres que le toman a mal su búsqueda de la Napolitana, es esta misma quien se da cuenta de la presencia de la protagonista e inicia el mamotreto que nos ocupa. Napolitana le solicita a un personaje llamado Jumilla que acuda a ver (fuera de su casa-botica) lo que busca aquella mujer (Lozana); sin embargo, no existe expresión déctica que proporcione información acerca del movimiento de la protagonista, por lo que se da por entendido que ésta ha llegado frente a la “quita cejas”:

Napolitana.- ¿Qué miráis, señora? ¡Con esa tez de cara no ganaríamos nosotros nada!

Lozana.- Señora, no os maravilléis que solamente en oíros hablar me alegré.

(Mamotreto XI, p. 41)

Consecutivamente, el personaje de la Napolitana da una doble indicación: primeramente le pide a Lozana que entre a su casa —una trayectoria— y enseguida se deduce que se dirige al personaje de la hija, con un cambio de tono en su requerimiento. Es decir, una vez más el lector oral debe crear la imagen de tres personajes en un espacio por medio de expresiones deicticas, aunque la hija no participe en el diálogo:

Napolitana.- Ansí es, que no en balde se dijo: <<por do fueres, de los tuyos halles>> Quizá la sangre os tira. **Entrá**, mi señora, y quitaos dese sol. ¡**Ven acá**, tú! **Sácale aquí** a esta señora con qué se refresque.

(p. 41)

Más adelante, en el mamotreto XII, *Cómo Rampín le va mostrando la ciudad y le da ella un ducado que busque donde cenar y duerman, y lo que pasaron con una lavandera*. Se continúa con el ‘recorrido’ de la pareja protagonista y se visualiza el cambio de espacio de los personajes y su trayectoria (esta vez en un espacio abierto).

4.2.3. Desplazamiento de personajes

La visualización del recorrido de la pareja protagonista es posible gracias a las expresiones deicticas, incluso, las señalizaciones que los personajes hacen de objetos (o comida) y que implica su acercamiento posterior, para después seguir señalando y desplazándose. Circunstancia que coincide con la propuesta de Luis J. Eguren: “la referencia no está fijada de antemano ni se mantiene constante, sino que se establece cada vez que cambian las coordenadas espacio-temporales de los actos de enunciación”.¹¹⁹ Estos cambios de espacio son señalados con indicadores demostrativos.

Rampín.- **Vení por acá** y mirá. Aquí se venden muchas cosas, y lo mejor que en Roma y fuera de Roma nace se trae **aquí**.

Lozana.- ¿Qué me dices? Por tu vida que compres **aquellas** tres perdices, que cenemos.

¹¹⁹ Luis J. Eguren, *Op cit.*, p. 931.

Rampín.- ¿Cuáles? ¿**Aquestas**? Astarnas son, que el otro día me dieron a comer de una en casa de una cortesana, que mi madre fue a quitar las cejas y yo le llevé los afeites.

Lozana.- ¿Y dó vive?

(Mamotreto XII, p. 46)

Para el pasaje anterior es pertinente recordar los grados de distancia que implican las expresiones demostrativas: “aquellas” y “aquestas” implican lejanía en relación con la localización del hablante

En seguida, se indica un desplazamiento hacia abajo del primer espacio desde donde dialogan:

Rampín.- **Aquí abajo**, que por **allí** habemos de pasar.

Lozana.- Pues todo eso quiero que vos me mostréis.

(Mamotreto XII, p. 47)

Después de que Lozana le expresa su deseo a Rampín (“quiero que vos seáis mi hijo, y dormiréis conmigo”) y que éste exprese su plan de dormir en casa de “una mi tía”, le indica que su trayectoria continuará hacia un espacio elevado:

Rampín.- Ya las veremos a las gelosías. Aquí se dice el Urso. **Más arriba** veréis muchas más.

(p. 47)

La trayectoria de los futuros amantes continúa, así como los lugares señalados y la intervención de nuevos personajes:

Rampín.- ¿Veis **allí** la estufa do salieron las romanas?

Lozana.- ¡Por vida de tu padre que **vamos allá!**

Rampín.- Pues dejame llevar **esto** en casas de mi tía, que cerca estamos, y hallarlo hemos aparejado.

Lozana.- Pues ¿dónde me entraré?

Rampín.- **Aquí**, con esta lavandera milagrosa.

Lozana.- Bueno será.

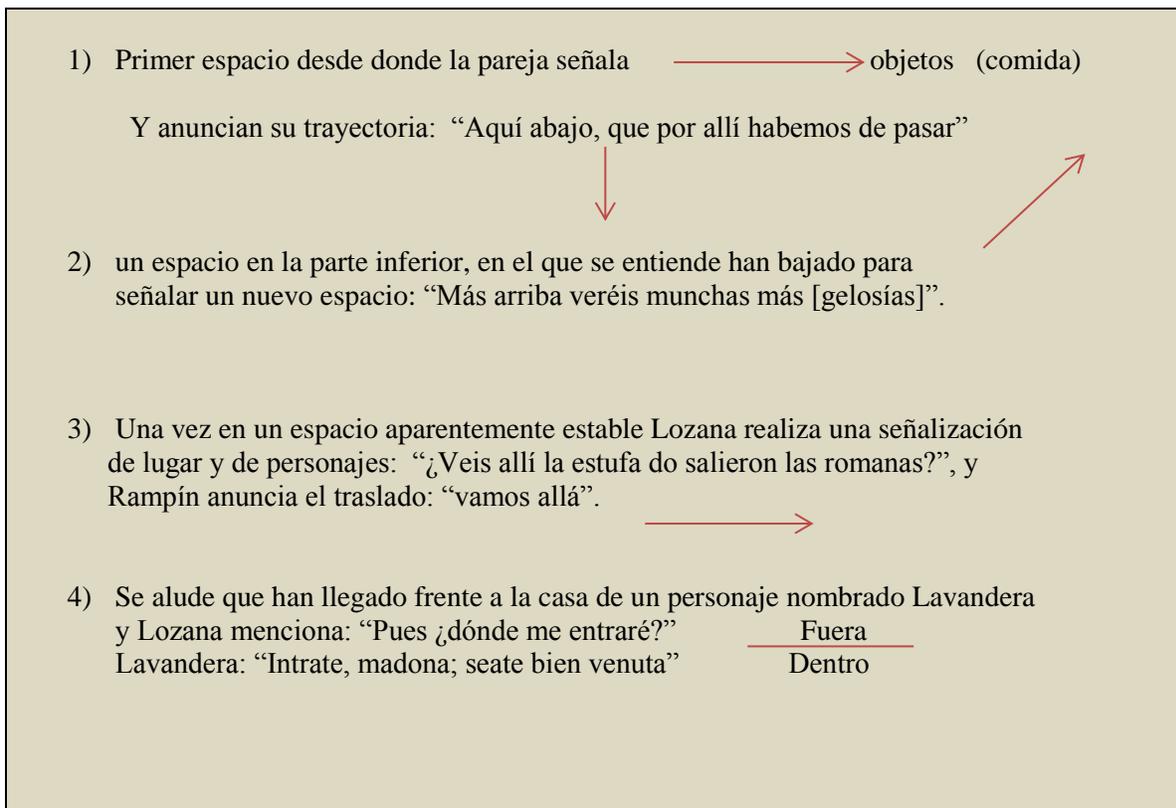
Rampín.- Señora mía, esta señora se quede aquí, así Dios os guarde, a reservirla hasta que torno.

Lavandera.- **Intrate**, madona; seate bien venuta.

Lozana.- Beso las manos.

(Mamotreto XII, p. 50)

En suma, se puede comprender un desplazamiento hacia cuatro espacios determinados, desde los cuales se realizan señalizaciones que indican su próxima llegada, como se representa enseguida:



Cuadro 10. Representación del desplazamiento de la pareja protagonista en el Mamotreto XII. Elaboración propia.

Enseguida, en el mamotreto XIII se continúa con una determinación de espacio y de objetos señalados por Rampín ante la pregunta de Lozana: “¿Por dó hemos de ir? ¿Y qué es **aquello** que compra?” (p. 56). La tía de Rampín también indica el acercamiento que Lozana realizará junto a ella: “**Asentaos aquí** cabe mí. Comed, señora” (p. 57); una vez realizado el movimiento se desarrolla una peculiar y ambigua acción entre los cuatro personajes participantes de este mamotreto: Lozana, la tía, el viejo (que la tía nombra como su marido) y Rampín. Con una alta probabilidad del uso del doble sentido, Lozana contesta a la tía que sí se acercará junto a ella porque tiene hambre, a lo que la tía responde —se debe entender dirigiéndose al viejo— “Oíslo. Vení, asentaos junto a esa señora, que os tiene amor y quiere que os asentéis cabe ella” (p. 57). Es decir, cambia el concepto de hambre por amor, aludiendo al sexo. El viejo responde: “sí haré de buen grado”; lo que sigue es un probable impedimento de Rampín para que este personaje se acerque a Lozana causando que se derrame el vino que sostenía el viejo y que ha caído sobre Lozana, accidente en el que también la tía interviene reprendiendo a Rampín; de esta última enunciación sobresale la manera en que el lector es informado sobre los golpes que le proporciona la tía a Rampín: “¡Ay, zape, zape!” y la característica señalización de un gato que se ha bebido el vino derramado: “Lo mejor se lleva el gato” (p. 57), probable dicho o alusión a que Rampín sería el que gozará de los favores de Lozana.

En el mamotreto XIII (así en la obra, XIV), *Cómo torna su tía y demanda dónde ha de dormir Rampín, y lo que pasaron la Lozana y su futuro criado en la cama* —el último que se selecciona para ejemplificar el dinamismo propuesto— inicia la indicación específica del encuentro sexual entre Lozana y Rampín (que abarca gran parte de este mamotreto), asistido por la tía de éste:

[Tía].- Dime, sobrino, ¿has de dormir allí con ella? Que no me ha dicho nada, y por mi vida que tiene lindo cuerpo.

Rampín.- [...] Yo lo veré esta noche, que, si puedo, tengo de pegar con sus bienes.

Tía.- Pues **allá** dejé el candil. **Va pasico**, que duerme, y cierra la puerta.

(Mamotreto XIII, pp. 58 y 61)

4.2.4. Señalizaciones corporales

Para la señalización de los cuerpos, específicamente de sus sexos, las enunciaciones de los personajes se apoyan en expresiones déicticas, y tal como apunta Cifuentes Honrubia, también de gestos visuales y acústicos: “en estos casos el enunciador es el centro de orientación (origo); determinará a su interlocutor por la dirección de los sonidos o por la línea de su mirada”.¹²⁰

Lozana.- ¡Ay, hijo! ¿Y **aquí os echastes**? Pues dormí y cobijaos, que harta ropa hay. ¿Qué hacéis? ¡Mira que tengo marido!

Rampín.- Pues no está agora aquí para que nos vea.

Lozana.- Sí, mas sabello ha.

Rampín.- No hará; esté queda un poquito.

Comienza la protagonista a señalar el cuerpo de su guía y próximo amante:

Lozana.- ¡Ay qué bonito! ¿Y de **éso**s sois? ¡Por mi vida que me levante! [...]

¡Ay, ay, sois muy muchacho y no querría haceros mal!

Rampín.- No haréis, que ya se me cortó el frenillo.

Lozana.- ¿No os basta besarme y gozar de mí **ansí**, que queréis también copo y condedura? ¡**Catá** que me apretáis! ¿Vos pensáis que lo hallaréis? Pues hago os saber que **ese hurón** no sabe cazar en **esta floresta**. [...] ¡Ay qué priesa os dais, y no miráis que está otrie en pasamiento sino vos! **Catá** que no soy de aquellas que se quedan atrás. Esperá, vezaros he: ¡ansí, ansí, por ahí seréis maestro! ¿Veis cómo va bien? Esto no sabiedes vos; pues no se os olvide. ¡Sus, dalde, maestro, **enlodá**, que

¹²⁰ J. L. Cifuentes Honrubia, *Lengua y espacio...*, *Op. cit.*, p. 175.

aquí se verá el correr de esta lanza quien la quiebra! Y mirá que por mucho madrugar, no amanece más aína. En el coso te tengo, la garrocha es buena, no quiero sino véros-la tirar. Buen principio lleváis. **Caminá**, que la liebre está cazada. ¡Aquí va la honra!

(Mamotreto XIII, p. 61)

En el pasaje anterior se incluyen todas las expresiones deícticas: pronombres demostrativos, adverbios y algunos verbos que corresponden al lenguaje multicultural, circunstancia que esencialmente refleja un dinamismo que no vuelve a presentarse en el resto de la obra (aunque Lozana tenga otros encuentros sexuales). Más aún, se suma una expresión indicativa: la interjección.

4.2.5. Una expresión más: la interjección

La interjección —palabra o expresión que denota estados de ánimo— junto con expresiones verbales como el caso de “hormigüea” y el adverbio locativo “allí” permiten saber la sensación satisfactoria en el acto sexual. Y, por supuesto, en una difusión en voz alta este pasaje debió ser totalmente auxiliado por la función deíctica.

Lozana. ¡**Ay, ay**, sois muy muchacho y no querría haceros mal!

(p. 61)

En seguida, se presentan otros ejemplos del uso de esta expresión en este mamotreto (se utiliza en más de seis ocasiones), incluso, en pasajes posteriores:

Lozana: ¡**Ay, ay**, así va, por mi vida, que también camine yo! ¡Allí, allí me hormigüea! ¿Qué, qué, pasaréis por mi puerta? Amor mío, todavía hay tiempo. Reposá, alzá la cabeza, tomá esta almohada.

(Mamotreto XIV, p. 65)

Lozana. ¡Ay, ay, que me burlaba! ¡Parece píldora de Torre Sanguina, que así labora!

(Mamotreto XXV, p. 133)

Lozana. Vení uno a uno, dejáme poner la mano.

Camarino. ¡Ay, que estáis fría!

(Mamotreto LXIV, p. 313)

El uso de una expresión como la interjección, hasta ahora no empleada, forma parte de la originalidad de la obra de Delicado. Y aunque su identificación en este trabajo se considera sobresaliente en la primera parte de la obra, es necesario mencionar que por tratarse la historia de la vida de una mujer dedicada al oficio de la prostitución y después tener la función de una ‘madrota’, es decir, una actividad que inherentemente se relaciona con un placer, se determine que las expresiones específicas de disfrute están presentes a lo largo de la obra. Sin embargo, la expresión de placer de la protagonista sólo se presenta en tres momentos específicos de la obra: el encuentro sexual de ella con Rampín (primera parte), con un personaje llamado Paje (en la segunda parte), ambos personajes muy jóvenes; y la última, con el personaje Trujillo (no tan joven y enfermo, por lo que acude al servicio de Lozana) con quien sólo se entiende que la protagonista ‘toca’ el sexo del hombre.

Enseguida, se continúa el recorrido de la pareja protagonista, el cual a partir del siguiente mamotreto (XV) presenta un cambio, a pesar de que continúa Rampín señalándole lugares sobresalientes: “el templo de Panteón, y la sepultura de Lucrecia Romana, y el aguja de piedra que tiene la ceniza de Rómulo y Rémulo” (p. 69); luego fijarán su atención en un nuevo espacio que determinará las próximas acciones de la pareja: la casa donde habitará y ejercerá su oficio Lozana no sin antes establecer su contrato de relación:

Rampín.- Y si queréis que esté con vos, os iré a vender lo que hiciéredes, y os pregonaré que traés secretos de Levante.

Lozana.- Pues **vení acá**, que eso mismo quiero yo, que vos estéis conmigo. Mira que yo no tengo marido ni péname el amor, y de aquí os digo que os terné vestido y harto como barba de rey.

(Mamotreto XV, p. 69)

Para lograr obtener la casa donde realizará su oficio acuden al personaje que se encuentra en un nuevo espacio: la Judería (en el mamotreto XVI), una sinagoga de los judíos catalanes situada a orillas del Tíber cerca de la Sinagoga mayor. En este apartado también se hace referencia a personajes no participantes en el diálogo; la comprensión por parte del lector oral ante estos nombramientos debió requerir una atención comprometida, pues en este caso no existen expresiones deícticas.

Más adelante, de nueva cuenta en el mamotreto XVII surge la participación del autor informando lo que en adelante ha de pasar la protagonista. Dentro de la originalidad de Delicado está la integración del autor como personaje que dialoga con Rampín —su primera participación en este mamotreto la realiza con una serie de expresiones de difícil comprensión— y da cuenta de la manera en que ejerce sus ardidés Lozana y él ha sido testigo. Además de que deja en claro su anterior experiencia como amante de ésta y su encargo de que Rampín le haga saber a Lozana el olvido en que lo tiene. Rampín responde invitándolo a la casa que han logrado obtener.

En este sentido, el análisis coincide con la propuesta de T. Lewandowsky: “la deixis no solo proporciona las coordenadas espacio-temporales, sino las coordenadas pragmáticas”.¹²¹ Las referencias que se proporcionan no se mantienen constantes, sino que cambian de acuerdo al hablante, el oyente o el espacio en que se lleva a cabo la enunciación. Se identifica también una forma de señalización deíctica que predomina en la interacción de los personajes, quienes señalan personajes que se aproximan al espacio en el que se lleva a cabo la acción y que tendrán una participación directa en el diálogo;

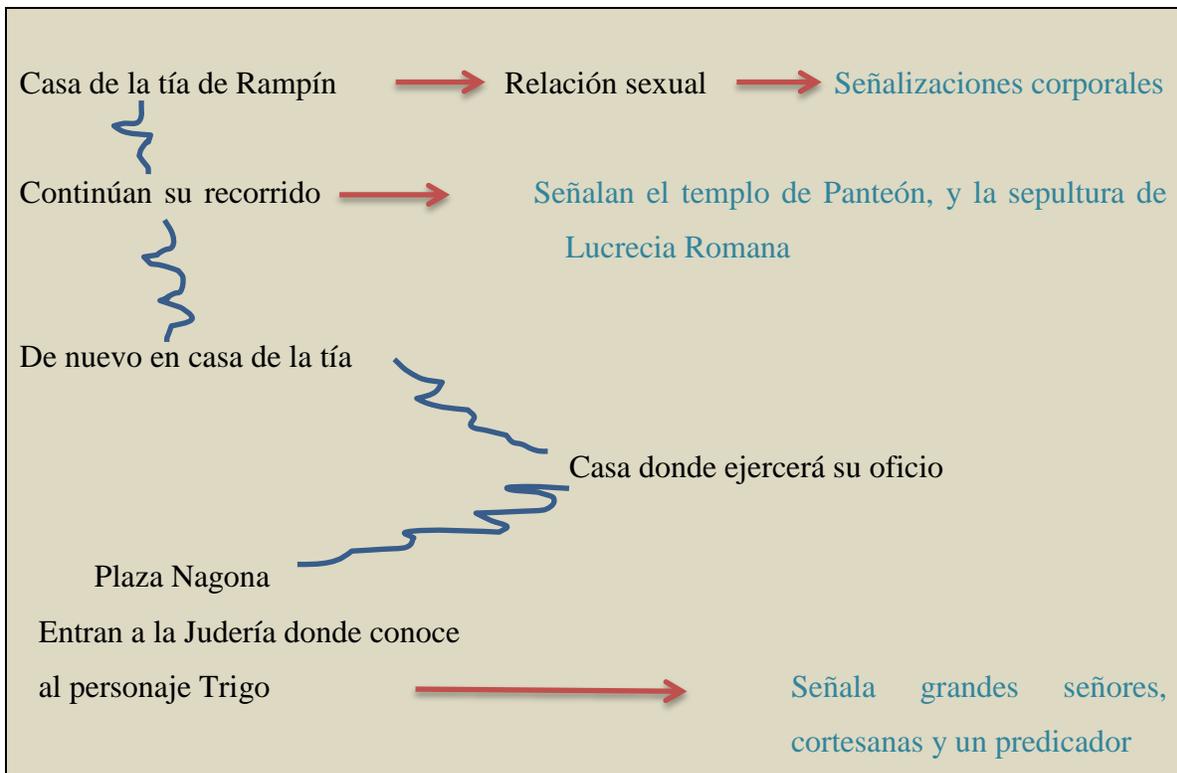
¹²¹ Theodor Lewandowski, *Op cit.*, p. 112.

además, los personajes en acción señalan a otros que son ajenos a la conversación, pero que permiten se lleve a cabo la continuidad de la historia; se señalan lugares desde un punto de origen; estos lugares se distinguen por su distancia, más lejana o cercana. Los personajes llevan a cabo una trayectoria, en la mayoría de los casos, ambigua; en ocasiones, la trayectoria es en una misma zona de interacción y en otras se debe dar por hecho que ya ‘recorrieron’ una distancia y están frente a otro lugar o frente a un personaje ya conversando. De igual manera, se señalan objetos y se elige a un enunciador que determina a un interlocutor por un tono especial o por la línea de su mirada.

De acuerdo a este acercamiento se propone la idea de que el autor hizo las especificaciones necesarias para que el lector oral visualizara el ‘recorrido’ geográfico como elemento imprescindible para la comprensión de la obra y, paralelamente, comprendiera el cambio por etapas de la conformación del personaje.

En los siguientes mamotretos (XVIII – XXIII) se presenta la manera en que diversos personajes visitan a Lozana y cómo ceden a satisfacer las necesidades de ella y de su amante. Asimismo, se explica una extensa clasificación de prostitutas en Roma por parte del personaje Valijero; sin embargo, ya no se encuentra la función deíctica, pues se reduce el dinamismo que privilegiaba los primeros mamotretos en los que Lozana, ansiosa de conocer la ciudad, se apoya en su guía-amante Rampín para después establecerse en Roma como la mejor de las prostitutas.





Cuadro 11. Representación del recorrido geográfico y espacial que realiza Lozana en la primera parte de la obra. Elaboración propia.

4.3. Recapitulación del resto de la obra

Para completar el acercamiento, por medio de la identificación del recurso de la deixis, se realiza a continuación una recapitulación de las siguientes dos partes de la obra. En cada una se resalta las reducidas ocasiones en que se hace uso de expresiones específicas, la similitud con las acciones sucedidas en la primera parte y, sobre todo, las peculiaridades que existen independientemente del recurso que se propone como objeto de estudio en este análisis.

4.3.1. Segunda parte

El establecimiento de Lozana y su amante en las dos partes siguientes de la obra se comprende a partir de valoración del aspecto cuantitativo de las expresiones deícticas, ya que si bien existen pronombres demostrativos, adverbios locativos y algunos verbos, ya no se logra la visualización de un movimiento continuo, es decir, cualitativamente no resaltan dichas expresiones.

La exposición de esta idea se propone como recapitulación de la segunda y tercera parte de la obra. La segunda parte integra los mamotreos del XXVIII al XL, en los que, primeramente, se presenta la manera en cómo el personaje llamado Compañero realiza una amplia descripción de Lozana ya instalada y reconocida en Roma:

Autor.- ¿Sanolo para que la empreñaste? Tuvo razón. Decime, ¿es cortesana?

Compañero.- No, sino que tiene ésta la mejor vida de mujer que sea en Roma.

Esta Lozana es sagaz, y bien mira todo lo que pasan las mujeres 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 extenso; sacaba dechados de cada mujer y hombre, y quería saber su vivir, y cómo y en qué manera, de modo que agora se va por casas de cortesanas, 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 primera vez. Y ella tiene su casa por sí, y cuanto le dan lo envía a su casa con un mozo que tiene, y siempre se le pega a él y a ella lo mal alzado, de modo que se saben remediar. Y no perdona servicio que haga. Y guay de la puta que le cae en desgracia, que más le valdría no ser nacida, porque dejó el frenillo de la lengua en el vientre de su madre.

Autor.- ¡Oh, la gran mujer! ¿Cómo no la azotan?

(Mamotreto XXVIII, pp. 120-121)

Las expresiones deícticas que lograrían una visualización para el lector oral no se encuentran como tal, sin embargo, aparecen otras peculiaridades en la realización de esta parte de la obra que permiten continuar con la propuesta de una difusión en voz alta, como la acumulación del uso de la conjunción copulativa “y” (más de 10 veces), que, precisamente, Walter Ong menciona como una característica del pensamiento y la expresión de condición oral, en su categoría de *Acumulativas antes que subordinadas*, y

que explica como: “Las estructuras orales a menudo acuden a la pragmática (la conveniencia del hablante)”.¹²²

La descripción que realiza Compañero no sólo permite ubicar la condición de Lozana como la mejor (o de las mejores) prostituta, sino que menciona las actividades básicas de las mujeres de la ciudad: “sujetas a tres cosas: a la pnsión de la casa, y a la gola, y al mal que después les viene de Nápoles” (p. 120), dichos que anota J.Joset como: al alquiler, a la gula y a la sífilis.

Más adelante, se presenta el uso de la interjección y, de nueva cuenta, resalta de manera significativa la condición de satisfacción de Lozana, esta vez por la relación sexual que mantiene con un personaje recién introducido y nombrado Paje —llama la atención que los encuentros que reflejan el placer de Lozana son los llevados a cabo con los personajes jóvenes como Rampín y en esta ocasión con Paje. También existen señalizaciones y la conjunción de verbo-adverbio que especifican la acción de los personajes:

Paje.- Señora, pues de eso reniego yo, que me crece tanto que se me sale de la braqueta.

Lozana.- Si no lo pruebo, no diré bien de ello [...] ¡Ay, ay, que me burlaba! ¡Parece píldora de Torre Sanguina, que ansí labora! **Entraos allá**, deslavado, **súbete arriba** y dile que si yo no te lo mando, que no lo tienes que hacer.

(Mamotreto XXV, p. 133)

Después de esta acción continúa la información acerca de la visita a su casa de diversos personajes, pero en las enunciaciones no se da una idea de señalización de los personajes específica como en el momento en que Rampín (Azuaga, un nuevo apodo en esta parte de la obra) le menciona la presencia de un cliente: “Aquel canónigo que

¹²² Walter Ong, *Op cit.*, pp. 43-44.

sanastes de lo suyo, y dice que le duele un campañón” (p. 134); el pronombre más que señalar funciona para evocar el recuerdo de Lozana acerca del personaje de Canónigo.

Es pertinente mencionar que en la segunda parte se introducen nuevos personajes y en mayor cantidad que en la primera; esta introducción no se realiza con el dinamismo de la primera, sin embargo, implica una asimilación del lector oral o, incluso, una memorización. Enseguida, se hace un comparativo del número de personajes participantes en ambos apartados.

Personajes que integran <i>El Retrato de la Lozana andaluza</i>	
Primera parte	Segunda parte
- Aldonça	- Silvio
- Tía (de Aldonça	- *Autor
- Mercader- Diomedes	- Compañero
- Sevillana	- Sietecoñicos
- Camisera	- Caballero
- Beatriz	- Madalena
- Teresa Hernández	- Paje
- Teresa	- Germán
- Aguilaret	- Surto
- Sorolla	- Dorotea (sólo mencionada por Lozana)
- Sogorbese	- Portugués
- Mallorquina	- Canavario
- Hija	- Guardarropa
- Napolitana	- Pierneto
- Rampín	- Sobrestante
- Lavandera	- Comendador
- Español	- Notario
- Vecina	- Beatrice
- Estufero	- Palafrenero
- Tía (de Rampín)	- Escudero

<ul style="list-style-type: none"> - Viejo - * Autor - Trigo - Jodío - Maestresala - Macero - Valijero - Esclava - Cortesana - Canónigo <p style="text-align: right;">Total= 30</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Badajo - Otro - Despensero - Senés - Paje de Siena - Granadina - Ulixes - Amigo - Valerían - Olivero - Pecigerolo - Frutarolo - Barrachelo - Esbirro - Galindo - Malsín - Monseñor - Polidoro - Trinchante - Salamanquina - Escudero - Julio - Falillo - Oropesa - Mozos - Jacomina - Blasón - Sustituto - Angelina - Matehuelo - Marzoco - Patrón - Octavio - Aurelio
---	---

	<ul style="list-style-type: none"> - Oracio - Milio - Salustio - Camilo - Guardián - Alcaide - Migallejo - Terencia - Capitán - Griega - Giraldo <p style="text-align: right;">Total= 66</p>
--	---

Cuadro 12. Comparativo de número de personajes que intervienen en la primera y segunda parte de la obra.
Elaboración propia.

Por otro lado, las acciones en movimiento de Lozana se conocen por los títulos de algunos mamotretos que mencionan que ella va por la calle, por ejemplo; con los personajes con los que dialoga comienza su labor de convencimiento para que le proporcionen beneficios para ella y su amante. Lozana misma menciona la manera en que se aparta del lugar: “Señor, voy corriendo porque mi negro criado se enoja, que no tiene dinero para gastar, y vóyselo a dar”, pero ya no son utilizados de manera reiterante los verbos de movimiento o los adverbios locativos (p. 144).

En el mamotreto XXVIII, resalta la participación de un personaje nombrado Valijero: “Yo fui el que dormí con ella la primera noche que puso casa” (p. 147), ya que hace recordar su anterior encuentro con Lozana (mamotretos XX-XXI) y con esto, informa el paso del tiempo en la historia (incluso, del inicio de la segunda parte al final de ésta transcurre tiempo considerable). Esta enunciación da cuenta del lapso de tiempo que ha pasado en la historia; también se *saben*, en esta segunda parte, los detalles de su enseñanza para hacer pasar por doncellas a mujeres interesadas en encubrir su experiencia en el acto sexual, como se menciona en el siguiente diálogo:

Lozana,- ¿Qué hace vuestra hija? ¿Púsose aquello que le di?

Granadina.- Señora, sí, y dice que mucho le aprovechó, que le dijo monseñor: <<¡Qué coñico tan bonico!>>

Lozana.- Pues tenga ella advertencia que, cuando monseñor se lo quiera meter, le haga estentar un poco primero. [...] Y mirá que no coma vuestra hija menestra de cebollar, que abre mucho, y cuando se toca, tire la una pierna y encoja la otra.

(Mamotreto XXIX, p. 153)

Para resaltar un elemento más que permite continuar con la propuesta de una difusión en voz alta, se localiza en el mamotreto treinta (sin número romano, así en el original) una indicación explícita de reproducción de sonido en el diálogo de Lozana con dos personajes nombrados Ulixes y Valerían¹²³, éste último menciona: “Mirá, que mañana irá a informar; por eso solicitémosla hoy. (Tif, taf)¹²⁴ ¡Señora Lozana, mandanos abrir!” (p. 155), indicando que hacen sonar la aldaba de la puerta de la protagonista. Además, este mismo personaje realiza una indicación específica de espacio: “Señora, **salí acá** fuera; a teneros palacio venimos. Sea ansí; mas vuestro criado se **pase allá** y yo **aquí**, y cada uno ponga” (p. 155), insinuando el acto sexual mediante un doble sentido.

4.3.2. Tercera parte

Hacia el final de la primera parte de la historia se informa la obtención de la casa donde vivirá Lozana y su amante Rampín, en la segunda parte se encuentra ya establecida y reconocida en la ciudad de Roma, en estos dos anteriores apartados el interés y provecho de su oficio había sido independiente; sin embargo, en la tercera parte, que comienza en el mamotreto XLI y culmina en el LXVI, Lozana menciona la instauración de su propio prostíbulo: “Agora que me arremangué a poner trato en mi casa, parece mi casa atalaya de putas” (p. 209). Ella misma menciona sus actuales intereses: “Ya no quiero andar tras

¹²³ En el diálogo aparece cuatro maneras de nombrarlo: Compañero Valerían; Compañero, Valerían y Valerio en diferentes participaciones.

¹²⁴ T. Bubnova en su edición no integra la acotación en paréntesis.

el rabo de putas. Hasta agora no he perdido nada; de aquí adelante quiero que ellas me busquen. Yo quiero de aquí adelante mirar por mi honra” (p. 210). Además de que reconoce el apoyo de Rampín como ayudante, pero también sus dotes de amante: “tengo este hombre que mira por mi casa, y me escalienta, y me da dentro con buen ánimo, y no se sabe sino que sea mi mozo, y nunca me demanda celos, y es como un ciervo ligero” (p. 210).¹²⁵La protagonista inicia, de cierta forma, su retirada del oficio cuando menciona que desea ser recordada: “quiero que se diga que no fue otra que mejor lo hiciese que yo” (p. 212).

En otro sentido, existe una nueva participación del autor que realiza una extensa narración, en la que informa que acude en busca de los favores de Lozana. Este personaje realiza apenas una señalización al personaje Jacomina acerca del lugar donde se encuentra Lozana: “Sube, que arriba está” (p. 218), además de señalar las cebollas que le lleva esta mujer a la protagonista: “¿Vendes esas cebollas?” (p. 218).

Más adelante, en los mamotretos la forma dialogada se reduce para dar paso a las narraciones de Lozana que ocuparán los apartados por completo; en otros mamotretos se comprende que habla el propio autor, ya que no existe una especificación de qué personaje está enunciando.

En el mamotreto XLVII, se da una descripción amplia de la Peña de Martos, misma que J, Joset anota como sacada de una guía para viajeros o de un diccionario geográfico que, en la época de Delicado, empezaban a tener amplia difusión. Como dato peculiar, en este mismo apartado Lozana pide a Silvano le lea con gracia la comedia *Tinalaria* y a *Celestina*.

Sobresale el mamotreto L por el diálogo de Lozana con el personaje Trujillo, en el que se ubica la utilización de expresiones deícticas, primeramente mencionadas por Hergeto, el criado de Trujillo: “Señora, sí, **entrá** en **aquella** cámara, que está mi amo en el lecho” (p. 247); una vez que Lozana se encuentra en el lugar que le han señalado Trujillo enuncia: “Señora, **alléguese acá** y contalle he mi mal” (p. 248); los personajes comienzan la alusión al miembro viril del personaje:

¹²⁵ De nueva cuenta, en esta enunciación se presenta la acumulación de la conjunción “y”.

Lozana.- Diga, señor, y en lo que dijere veré su mal, aunque debe ser luengo.

Trujillo.- Señora, más ancho que luengo [...] habéis de saber que tengo lo mío y, después que venistes, se me ha alargado dos o tres dedos. Meté la mano, y veréis si hay remedio.

(Mamotreto L. p. 248)

Y, enseguida, se conoce la acción de Lozana con el uso de la interjección, además del juego con el uso del verbo “bésense”:

Lozana.- ¡Ay, triste! ¿De verdad tenéis esto malo? ¡Y cómo está valiente!

Trujillo.- Señora, no hay que escobetear, que mi huésped escobeteó esta mañana mi ropa. Lléguese Vuestra Merced acá, que se vean bien, porque el mío es tuerto y se despereza. Señora, bésense.

(p. 248)

En suma, en esta tercera parte se identifican el uso de las expresiones deícticas en menor grado que en la segunda y, sobre todo, que en la primera parte. En cambio se integran las narraciones y descripciones que ocupan de forma total diversos mamotretos. La introducción de numerosos personajes continúa en la tercera parte. La lista de ellos se presenta enseguida:

Personajes de la tercer parte
- Griega (que ya había sido presentada en la 2da. Parte)
- Tulia
- *Autor
- Jacomina
- Villano
- Vitoria

- Penacho
- Silvano
- Dorotea
- Teresa Narváez
- Leonor
- Hergeto
- Trujillo
- Sagüeso
- Celidonia (sólo mencionada por Sagüeso)
- Divicia
- Doméstica
- Coridón
- Dos galanes (mencionados) en el título del mamotreto LVI)
- Ovidio
- Prudencia
- Jerezana
- Corillón
- Altobelo
- Garza Montesina (mencionada también en el mamotreto XXX)
- Rufián
- Clarina (mencionada en el título del mamotreto LIX)
- Físico
- Cirúgico
- Médico
- Imperia aviñonesa (mencionada en el título del mamotreto LX)
- Jurista-Juristas
- Medaldo
- Nicolete
- Imperia
- Pelegrina
- Palafrenero

- Camarino
- Saracín
- Porfirio

Total= 40

Cuadro 13. Lista de personajes que intervienen en la tercera parte de la obra. Elaboración propia.

En esta tercera parte el mamotreto LXVI presenta la última etapa de Lozana, que decide retirarse a vivir a la ínsula de Lípari, después de un sueño en el que ve a Plutón y Mercurio. Rampín, fiel hasta ese momento, menciona no querer “estar en paraíso sin vos” (p. 322). Lozana, que en esta última etapa se nombra la Vellida, concluye: “Ya estoy harta de meter barboquejos a putas y poner jáquimas de mi casa [...] Y veré mundo nuevo, y no esperar que él me deje a mí, sino yo a él. Así acabará lo pasado, y estaremos a ver lo presente, como fin de Rampín y de la Lozana” (p. 325).

5. Análisis del recurso del aparte

Este análisis, esencialmente, tiene la intención de dar seguimiento a la opinión crítica que se ha llevado a cabo sobre *El Retrato de la Lozana andaluza* con respecto a los momentos en que se presenta una revelación del pensamiento íntimo de los personajes, por medio de la voz, totalmente contrastado por así convenir a sus intereses, es decir, el recurso del aparte.

En el caso específico del estudio de Patrizia Botta resalta la observación de que en la interpretación de los apartes intervienen dos factores: 1) existen frases que no se entiende quién las dice y 2) existen apartes no indicados como apartes. La estudiosa no realiza una ejemplificación de dichos momentos textuales.

Por otro lado, Rocío Díaz Bravo menciona que este recurso es fácil de identificar y que se utiliza en menor número que los monólogos. Proporciona una ejemplificación de dos apartes:

- (Por tu vida, que es *de nostris*)
- ¡Boto a Dios, que bien dize el que dixo que <<de puta vieja y de tauarnero nuevo me guarde Dios>>!

Sin embargo, ninguna de las dos estudiosas ahonda en el recurso, por lo que se propone en este trabajo una identificación más detallada y específica del pensamiento íntimo de la protagonista, así como de otros personajes. Propuesta que coincide con la definición de Vian Herrero: “[el aparte] caracteriza más que determina la acción”. Entonces si con el recurso anterior de la deixis se pudo *saber* el ‘recorrido’ espacial geográfico y, a su vez, los cambios en la conformación del personaje principal de la obra, con el recurso del aparte se caracteriza el fluir del pensamiento de los personajes.

Para justificar dicha propuesta se identifican más de diez momentos a lo largo de la obra en que se lleva a cabo la función de un aparte, en los que efectivamente existen frases o dichos que no se comprenden en su totalidad, por lo que se recurre a la anotación de los editores. Se considera, además, el segundo ejemplo que menciona Díaz Bravo y se

presenta completo para comprender toda la información que implica la murmuración de los personajes acerca de la protagonista. Es el caso del diálogo amplio, en el mamotreto VII, de Lozana con cuatro personajes femeninos, en el que, después de una conversación introductoria, la protagonista anuncia su retiro del lugar en que se está llevando a cabo la acción: “Díjeles: <<Hermanos, no hay çebada para tantos asnos>>, y perdone, que luego torno, que me meo toda” (p. 33). Precisamente, la ausencia de Lozana propicia la función del aparte que revela la verdadera percepción sobre ella:

Beatriz.- Hermana, ¿vistes tal hermosura de cara y tez? ¡Si tuviese asiento para los antojos! Mas creo que si se cura, que sanará.

Teresa Hernández.- ¡Andá ya, por vuestra vida, no digáis! Súbele más de mitad de la frente: quedará señalada para cuanto viviere. ¿Sabéis qué podía ella hacer? Que aquí hay en Campo de Flor muchos de aquellos charlatanes que sabrían medicarla por debajo de la banda izquierda.

Camisera.- ¡Por vida de vuestros hijos, que bien decís! Mas, ¿quién se lo osará decir?

Teresa.- ¿Eso de quien? Yo hablando hablando, se lo diré.

Beatriz.- ¡Ay, prima Hernández, no lo hagáis, que nos deshonorará como a mal pan! ¿No veis qué labia y qué osadia que tiene, y qué decir? Ella se hará a la usanza de la tierra, que verá lo que cumple.

Teresa.- ¿Y eso me decís? Aunque lo sea, se hará cristiana linda.

Beatriz.- Dejemos hablar a Teresa de Córdoba, que ella es burlona y se lo sacará.

Teresa.- Mirá en qué estáis. Digamos que queremos torcer hormigos o hacer alcuzcuzú y, si los sabe torcer, ahí veremos si es *de nobis*, y si los tuerce con agua o con aceite.

Beatriz.- Viváis vos, que más sabéis que todas. No hay peor cosa que confesa necia.

(Mamotreto VII, p. 33)

De acuerdo a la propuesta de Magdalena Cueto, integrada en el corpus presentado, el aparte puede ser un comentario incontrolado y espontáneo de los personajes. Exactamente, en el anterior momento citado, aunque existe por parte del personaje Teresa Hernández una supuesta intención de detener la murmuración, las mujeres continúan en tono de burla haciendo referencia a la cicatriz que posee Lozana debido a la sífilis. Ellas mencionan remedios para que sea curada, pero finalmente esa curación sería realizada por unos charlatanes, lo que confirma la propuesta de Cueto: “el aparte denuncia su insinceridad y consigue una suerte de identificación psicológica”.¹²⁶ Esta revelación de pensamiento y de intenciones demuestra la conformación de los personajes con los que trata la protagonista, quienes, por otro lado, también mencionan estar conscientes de la capacidad de Lozana para embaucar y de hacerse pasar por parienta o de un origen diferente a su conveniencia.

Es posible que la manera en que las mujeres hablan a espaldas de Lozana no sea precisamente el tipo de aparte considerado “entreoído”, sino más bien la modulación de voz del lector oral se ubique en las preguntas que realizan las mujeres para cuestionarse lo evidente por todas, una especie de pregunta retórica, además, de las expresiones de admiración. Como se puede identificar en un mamotreto posterior (IX) en el que de nueva cuenta Beatriz y Teresa aprovechan la ausencia de Lozana para murmurar:

Lozana.- Beso las manos de Vuestras Mercedes, y si supieran algún buen partido para mí me avisen.

Beatriz.- Señora, sí; andad con bendición. **¿Habéis visto? ¡Qué lengua, qué saber!**

(Mamotreto IX, p. 38)

Sin embargo, este recurso tiene el objetivo de informar a los oyentes de la lectura oralizada el pensamiento de estas mujeres sobre la protagonista y es testimonio de las expresiones con las que lo revelan.

¹²⁶ Magdalena Cueto Pérez, *Op cit.*, p. 248.

Otro momento en que destaca es la ocasión en que Lozana, después de una búsqueda, se presenta frente a Napolitana y ésta le muestra a sus hijos con una exagerada atribución de cualidades. Este aparte implica la transformación de las palabras antes dichas en aparte una vez que se pronuncian en alto. Como se muestra enseguida:

Napolitana.- Así goce de vos, que son mis hijos.

Lozana.- **Bien parecen a su padre, y si son éstos los pinos de oro, a sus ojos.**

Napolitana.- ¿Qué decís?

Lozana.- Señora, que parecen hijos de rey, nacidos en Badajoz. Que veáis nietos de ellos.

(Mamotreto XI, p. 45)

Existe, más adelante, un momento en que la expresión del personaje nombrado Paje coincide con el segundo tipo de aparte que propone Lida de Malkiel, aquel que surge como tentativa de dar naturalidad con la misma intención de verosimilitud del monólogo.¹²⁷ Puesto que en pleno acto sexual Paje parece tener un monólogo producto del gozo que le proporciona Lozana: “Señora Madalena, ¡cuerpo de mí!, siempre me echas unos encuentros como broquel de Barcelona” (p. 133). Sin embargo, continúa su expresión dirigiéndose al personaje Madalena con la que murmura acerca de la protagonista: **“Mirá bien que esta puta güelfa no os engañe, que es de aquellas que dicen: <<Marica, cuécelo con malvas>>”** (p. 133); enseguida aparece un refrán que comprueba lo que menciona P. Botta acerca de la incompreensión de las frases para determinar este recurso, como la siguiente: “Marica , cuécelo con malvas”; por su parte J. Joset anota que es un refrán no registrado en las colecciones al uso, pero que sirve para precaver a Madalena de las palabras engañosas de Lozana. Entonces se comprueba que el aparte se ha llevado a cabo en el acto sexual con Lozana, para que después, sin que existe una indicación específica, ésta se marche, y Paje con el dicho “cuécelo con malvas” solicite a Madalena le componga su miembro viril, circunstancia que sugiere, posteriormente, ella: “Esperá, os lavaré todo con este vino griego” y la contestación de Paje: “Ésta y no más, que me duele el frenillo”. (pp. 133-134).

¹²⁷ Ma. Rosa Lida de Malkiel, *Op. cit.*, p. 136.

Un ejemplo más se proporciona en el mamotreto XXVIII (correspondiente a la segunda parte de la obra), en el diálogo que sostienen Lozana y Despensero; este último le habla sobre un personaje que sólo ha sido nombrado en dos ocasiones: “la de los Ríos”, prostituta conocida en Roma, a quien Lozana desea igualar pues, justamente, en ese momento busca habitar la casa donde aquella moraba. Despensero le contesta a Lozana que sí conoció a ese personaje y la alienta en su deseo de superarla, manifestando enseguida su “insinceridad” por medio de una murmuración en la que critica el defecto en su nariz:

Lozana.- Señor, al burgo do moraba la de los Ríos, si la conocistes.

Despensero.- Señora, sí; esperá un poco y tal seréis vos como ella. Mas sobre mí que no compréis vos casa, como ella, de solamente quitar cejas y componer novias. **Y fue ella en mejor tiempo que no ésta sin sonaderas.**¹²⁸

(Mamotreto XXVIII, p. 147)

Y con la fluidez de una conversación corriente se dirige enseguida a otro personaje:

Despensero.- ¿Y vos, siempre mozo, no la conocistes? Pues qualque cosa os costaría, y esta Lozana nos ha olido, que ella os enfrenará. ¡A mi fidamani, miralda que allí se está con aquel puto viejo rapaz!

Valijero.- ¿Si la conozco, me dice el borracho del despensero...? Yo fui el que dormí con ella la primera noche que puso casa, y le pagué la casa por tres meses.

(Mamotreto XXVIII, p. 147)

La presencia de Valijero se sabe hasta que contesta, porque no había participado en el diálogo (de este mamotreto). Valijero responde contando su experiencia con Lozana,

¹²⁸ J. Joset anota que significa ‘sin narices’.

pero no está claro si Lozana se ha marchado cuando Despensero ha murmurado, lo que sí se puede imaginar es su trayectoria hacia Rampín, a quien, según anota J. Joset, le ha nombrado “puto viejo rapaz”, y, por lo tanto, la protagonista no ha escuchado lo que se dijo de ella. Cabe mencionar que éste es uno de los momentos que coincide con la percepción de Patrizia Botta, en el sentido de que hay expresiones que no se comprenden en su totalidad.

En un momento posterior aparece un aparte que integra la forma despectiva en que Lozana murmura frente a un personaje llamado Angelina:

Lozana.- Sus manos beso, que más la estimo que si me la diera la señora
Angelina. ¡Dalda!

Angelina.- Andá, que os la dó, y traelda por mi amor.

Lozana.- **(No se esperaba menos de esa cara de luna llena.)**¹²⁹

(Mamotreto XXXVII, p. 190)

Más adelante, se identifica un momento que incluye el recurso del aparte, pero con la peculiaridad de que Lozana informa su movimiento de retirada, mismo que aprovechan Marzoco y Patrón para murmurar de ella. A su regreso les pregunta acerca de quién es la persona de la que hablan, si se trata de ella; y dentro de la originalidad del momento se encuentra la nula información acerca de la acción de los interlocutores que provoca la ofensa de la protagonista, y por la que decide marcharse:

Marzoco.- ¿Qué es eso? ¿Dó is, señora?

¹²⁹ Es importante mencionar que se entiende el aparte en la edición de J. Joset porque lo integra en paréntesis, sin embargo, en la edición *codex* único, así como en las ediciones de B. Damiani y de T. Bubnova no aparecen los paréntesis y no anotan al respecto. Existe un caso más en que se puede identificar el aparte por los paréntesis que coloca Joset; se trata del mamotreto LIII en el diálogo de Lozana y Sagüeso, pero coincidente con la idea de P.Botta no son comprensibles las enunciaciones, tal como se muestra enseguida:

Sagüeso.- ¡Cómo duerme su antigüedad!

Lozana.- (Quiero entender en hacer aguas y olios, porque mañana no me darán hado ni vado, que se casan ocho putas, y madona Septuaginta...) (p. 261).

Lozana.- A veros.

Marzoco.- Señor, ya viene la Lozana

Patrón.- **Bien venga el mal si viene solo, que ella siempre vendrá con cualquier demanda.**

Lozana.- ¿Qué se hace, caballeros? ¿Háblase aquí de cosas de amores o de mí, o de cualquier señora a quien sirvamos todos? ¿Qué es eso? ¿No me quieres hablar? Ya me vo, que así como así aquí no gano nada.

Mozos.- Vení acá, señora Lozana, que su merced os hablará y os pagará

(Mamotreto XXXVII, p. 192)

Los anteriores son los momentos en que es localizado el recurso del aparte con características propias de las clasificaciones que ha realizado la crítica.

5.1. Digresión y ruptura en el aparte

Ahora bien, el recurso del aparte en los diálogos de esta obra integra una característica adicional muy relevante, y que pertenece a la clasificación de familiaridad y distensión de las técnicas y procedimientos de la mimesis conversacional brindada por Vian Herrero, aquella en la que se incluye las rupturas, saltos y digresiones que interrumpen el razonamiento central. La enunciación de los personajes presenta una originalidad sobresaliente si se comprende por medio de un proceso que vaya de lo general a lo más específico, el efecto propiamente dinámico del diálogo, para después ubicar la forma en que el pensamiento íntimo se revela por medio de la voz con el recurso del aparte y, todavía más allá, se refleje la fluidez del pensamiento con rupturas y digresiones. Como se entiende el siguiente momento, que es la continuación del primer aparte que se identificó, y que logra la caracterización eficiente de la conversación de las mujeres que inician murmurando sobre Lozana, pero su pensamiento atraviesa por una

digresión, es decir, un alejamiento del asunto que están tratando, como se muestra enseguida:

Sevillana.- Los cabellos [de Lozana], o sé dezir, que tiene buenos.

Beatriz.- Pues no veys que dize que avía doze años que jamás le pusieron garvin ni albanega, sino una prinçeta labrada de seda verde a usanza de Jaén.

Teresa.- Hermana, Dios me acuerde para bien: que por sus cabellos me he acordado que çien vezes os lo he querido dezir. ¿Acordáysos el otro día quando fuimos a ver la parida, si vistes aquella que la servía, que es madre de una que vos bien sabéys?

Camisera.- Ya os entiendo. Mi hijo le dio una camisa de oro labrada y las bocas de las mangas con oro y azul. ¿Y es aquélla su madre? Más moça parece que la hija. ¡Y qué cabellos ruvios que tenía!

Teresa.- ¡Hi, hi! Por el paraíso de quien acá os dexó, que son alheñados por cubrir la nieve de las navidades. Y las cejas se tiñe cada mañana y aquel lunar, postizo es, porque si miráis en él, es negro, y unos días más grande que otros [...] Y siempre va con ella la otra Marixorríquez, la regatera y la Cabrera, que tiene aquella boca que no parece sino tragacaramillos, que es más vieja que Satanás.

Camisera.- Dexá esso y notá: que me dixo esta forastera que tenía un tío que murió con los callos en las manos de la vara de la justicia, y devió de ser que sería cortidor.

Teresa.- Callá, que viene, si no, será peor que con las otras que echó a rodar.

(Mamotreto VII, pp. 33-34)

A partir de la intervención de Teresa se presenta la digresión —antes Sevillana y Beatriz se refieren específicamente a Lozana—, cuando su pensamiento se aleja del personaje central y recurre al recuerdo de otros personajes en otro espacio y otro tiempo.

Evoca a la “parida”, a quien fueron a ver Teresa y Camisera; así como a “aquella” que le servía, quien a su vez es madre de “una” a quien las dos conocen. Son tres personajes que le han venido al pensamiento a partir de observar los cabellos de Lozana.

Camisera también sale de la conversación central, e incluye en su propio recuerdo a un hijo suyo que tuvo relación con esa (“una”) mujer, sin embargo es la madre de ésta quien realmente tiene los cabellos “ruvios” como Lozana. Más adelante, describen el maquillaje de esta madre que se les ha venido al pensamiento, e incluyen en su digresión a otros tres personajes: la Marixorríquez, la regatera y la cabrera, quienes no tienen relación directa con el referente original.

Ya hacia el final del diálogo (y del mamotreto) Camisera vuelve a referirse a Lozana (“esta forastera”), se lee que sugiere dejar el recuerdo (“Dexá eso”), y centrarse en lo que le dijo Lozana sobre un tío de ella (por cierto, la información acerca del tío muerto que menciona le dijo Lozana no se encuentra en este mamotreto, ni en el anterior donde Lozana conoce a Sevillana, quien le presenta a todas las demás). Teresa da por terminada la murmuración y anuncia entonces la proximidad de Lozana.

En el mamotreto XII se presenta un diálogo entre Lozana y el personaje de Lavandera en el que se muestra, de nueva cuenta, una digresión pero, más allá, se entiende la actitud de Lozana caracterizada por el tedio ante la conversación de Lavandera, por lo que recurre a la ruptura de la misma:

Lavandera.- *Ánima mía, Dios os dé mejor ventura que a mí, que aunque me veys aquí, soy española.*

Lozana.- *¿Y de dónde?*

Lavandera.- *Señora, de Nájara, y soy estada dama de grandes señoras, y un traydor me sacó: que se avía de casar conmigo y burlóme.*

(Mamotreto XII, p. 51)

Misma que Lozana interrumpe:

Lozana.- *No ay que fiar. Decime, ¿cuánto ha que estáis en Roma?*

Lavandera.- Cuando vino el mal de Francia, y ésta fue la causa que yo quedase burlada. Y si estoy aquí lavando y fatigándome, es para me casar, que no tengo otro deseo, sino verme casada y honrada.

Para después murmurar acerca de la apariencia de Lavandera, con lo que se obtiene la función de un aparte entreoído:

Lozana.- **¿Y los aladares de pez?**¹³⁰

Lavandera.- ¿Qué decís señora?

Lozana.- Que gran pena tenéis en maxcar.

Lavandera.- ¡Ay señora! La humildad de esta casa me ha hecho pelar la cabeza, que tenía unos cabellos como hebras de oro, y en un solo cabello tenía añudadas sesenta navidades.

Lozana.- ¿Y la humildad os hace hundir tanto la boca?

Lavandera.- Es de mío, que todo mi parentado lo tiene, que cuando comen parece que mamillan.

(Mamotreto XII, p. 51)

Vian Herrero menciona que la conversación corriente puede ser aburrida y, precisamente, la conversación del personaje de Lavandera continúa mostrándose tediosa para Lozana, que escucha comentar su origen, su mala suerte y, posteriormente, su idea del maltrato de los hombres:

Lavandera.- ¡Ay señora!, que cuando pienso pagar la casa, y comer, y leña, y ceniza, y jabón, y caldera, y tinas, y canastas, y agua, y cuerdas para tender, y mantener la casa de cuantas cosas son menester, ¿qué esperáis? Ningún amigo que tengáis os querrá bien si no le dais, cuándo la camisa, cuándo la capa, cuándo la gorra, cuándo los

¹³⁰ De acuerdo a J. Joset son mechones teñidos que caen sobre las sienes.

huevos frescos, y ansí de mano en mano, do pensáis que hay tocinos no hay estacas. Y con todo esto, a mala pena quieren venir cada noche a teneros compañía, y por esto tengo dos, porque lo que el uno no puede, supla al otro.

(Mamotreto XII, p. 51)

Más adelante, cuando Lozana conoce a uno de los amantes de Lavandera nombrado Español y sabe lo que le ha llevado a la mujer, opina:

Lavandera.- [...] mirad que me ha traído cebada, que no tiene otra cosa, la que le dan a él para la mula de su amo.

Lozana.- Otra cosa mejor pensé que os traía.

Lavandera.- ¡Andá, señora, harto da quien da lo que tiene!

(Mamotreto XII, p. 53)

Y nuevamente se observa la función del aparte entreoído:

Lozana.- **Sí, verdad es, mas no lo que hurta.**

Lavandera.- Hablame alto, que me duele este oído.

Lozana.- Digo que si laváis a españoles solamente.

(p. 53)

En la tercera parte de la obra, mamotreto XLVIII, nuevamente se presenta la conversación plagada de burlas y ofensas entre Lozana y diversos personajes. Lo que coincide con otra propuesta de Vian Herrero, la técnica de circunstancias y emotividad, en la que los personajes se retratan discutiendo o hablando de sí mismos y de otros, y no por medio de una descripción “objetiva”. Tal como se entiende en el siguiente momento donde se anuncia en el título del mamotreto que son diez mujeres las que acuden a ver a

Lozana, sin embargo, son sólo tres personajes, Dorotea, Teresa Narváez y Leonor, las que participan directamente con una enunciación:

Dorotea.- [...] Mira cuántas venimos a serviros

Lozana.- Sea norabuena que, cuando amanece, para todo el mundo amanece [...] ¡Mira qué ceja ésta, no hay pelo con pelo! Y quién gastó tal ceja como ésta!, ¡por vida del rey!, que merecía una cuchillada por la cara, por que otra vuelta mirara lo que hacía. [...] Y vos, señora, ¿qué paño es ese que tenéis? Si estuviera aquí mi criado, enviara a comprar ciertas cosas para vosotras, más torná por aquí, que yo lo enviaré a comprar si me dejáis dineros que, a deciros la verdad, éstos que me habéis dado, bien los he ganado, y aún es poco que, cuando os afeito cada sábado, me dais un julio y agora merecía dos por haber enmendado lo que las otras os gastaron.

(Mamotreto XLVIII, p. 240)

El reclamo por el precio de los servicios de Lozana no queda claro si se lleva a cabo en un aparte, pero se advierte una exclamación del personaje Narváez frente a Lozana, en el que bien pudo haberse integrado una modulación de voz y un movimiento gestual para con los demás personajes:

Narváez.- ¡Oh, qué cara es este diablo! ¡Ésta y nunca más! Si las jodías me pelan por medio carlin, ¿por qué ésta ha de comer de mi sudor?

(p. 240)

Se alude a que las primeras mujeres se marchan y llegan otras en actitud agresiva y, otra vez, la exclamación de Leonor se comprende con una modulación de voz, puesto que admira la condición de Lozana:

Lozana.- ¿Quién son éstas que vienen a la romanesca? ¡Ya, ya acá vienen!

Conclusiones

El análisis dedicado a la identificación de expresiones deícticas como un recurso de apoyo para la difusión de la obra de Francisco Delicado surge, esencialmente, de la idea de que como estudiosos de la literatura del Siglo de Oro corresponde acercarnos de manera profunda a la conformación de las obras. Por lo tanto, se cumple el objetivo general de dar continuidad al estudio iniciado en licenciatura sobre *La Celestina*. Asimismo, el objetivo específico de conocer de manera específica la interacción de los personajes difundida por un lector oral apoyado en la *visualización* que proporcionan las expresiones específicas espacio-temporales y de señalización. Por otro lado, la profundización en el fluir del pensamiento íntimo de los personajes, por medio del recurso del aparte, nos acerca a la original manera de escribir del autor según escuchaba hablar la “lengua materna”.

Es importante mencionar que en este estudio predomina la identificación de las expresiones deícticas y su función en cuanto a los aspectos cualitativo y cuantitativo; incluso, se propone una representación del ‘recorrido’ dinámico de la protagonista que aquellas proporcionan; así también, se destaca los momentos en que el pensamiento de los personajes es revelado por medio de la voz para caracterizarlo. De esta manera, el valor del análisis se halla en la ejemplificación minuciosa de lo que se propone con base en los estudios teóricos y críticos utilizados.

De acuerdo a lo anterior, se presentan los resultados obtenidos en la identificación de los dos recursos para una difusión en voz alta de *El Retrato de la Lozana Andaluza*: la deixis y el aparte.

Una vez realizado el cotejo de expresiones deícticas (pronombres demostrativos, adverbios locativos y de modo, así como de ciertos verbos explícitos y otros interpretados de acuerdo, sobre todo, al doble sentido que permea en la obra) en la obra completa, se confirma la hipótesis de que el autor utiliza la deixis en la primera de las tres partes de la historia. Esto se observa desde los primeros mamotretos, en los que la manera en que se presenta la historia es la narrativa para después, por medio del diálogo, generar un

dinamismo que deja atrás la llana descripción y dar paso a la interacción de los personajes.

La introducción de nuevos personajes en el diálogo se realiza por medio de señalizaciones con los pronombres demostrativos que permiten saber la condición del personaje que se presenta ante la protagonista y que participará directamente en la conversación. Dichas condiciones son el aspecto físico, los gestos y la actividad sexual. También existen señalizaciones de personajes que no interactúan en el diálogo, sino más bien ‘recrean’ el espacio que ‘recorre’ la protagonista, observadora curiosa que cuestiona la acción que se encuentran realizando dichos personajes o la función social que cumplen en la ciudad de Roma. Incluso, realiza señalizaciones de objetos, mismos que permiten la ‘visualización’ a detalle del lector oral. Con los adverbios locativos y los verbos de movimiento se precisa la trayectoria que realiza la pareja protagonista de un espacio cerrado a otro, o la salida a un espacio abierto.

Todo este panorama que asimila la protagonista, al mismo tiempo que el lector oral, ha sido una especie de preparación gradual doble: interna para el personaje que se entera del ambiente del bajo mundo de Roma y se vale de artimañas para consolidarse, en sus siguientes etapas, en el oficio de los afeites y la prostitución. Pero también de forma externa para el lector oral que ha visualizado el recorrido de la pareja protagonista, ha ‘visto’ los lugares, ha ‘oído’ sus expresiones, incluso, las más íntimas y ha logrado la comprensión eficaz de un retrato que difundirá en voz alta. Dicha preparación, además, beneficia los siguientes elementos de originalidad de la obra: la incorporación de numerosos personajes, la inclusión de descripciones con efecto estético y la puesta en relieve de la peculiar reflexión del personaje principal.

Asimismo, se contrasta la primera parte con la que acontece a la protagonista en las dos etapas siguientes y se identifican expresiones deícticas, cuyos aspectos cuantitativo y cualitativo son mucho menores. Sin embargo, se muestran los elementos originales que integran cada una. En la segunda parte, se identifica, principalmente, la integración de personajes, comparativamente mayor que en la primera parte (1ra. parte 30, 2da. parte 66), incluso, la participación del autor como personaje. En la tercera parte sobresalen las narraciones de personajes no especificados en el diálogo, sino en los títulos de los

mamotretos; así también, amplias descripciones de lugares y, finalmente, la decisión fundamentada de la protagonista para retirarse del oficio y marcharse junto con Rampín a la ínsula de Lípari.

Después del análisis minucioso del recurso de la deixis, que paralelamente permitió saber la participación de numerosos personajes, se origina una hipótesis que quizá implique otro tipo de estudio de la obra, pero que se presenta viable. Esencialmente, se proponen dos situaciones: 1) La idea de que la realización de la obra refleje las circunstancias de la vida de Delicado, incluso, la crisis de su enfermedad y que inherentemente afectan el seguimiento de su objetivo, es decir, el acercamiento lo más real posible a la lengua materna a través del diálogo dinámico de los personajes. El cual es sustituido por una introducción desmedida y descuidada de personajes. 2) La posibilidad de que el cambio evidente en la realización de la segunda y tercera parte corresponda a la intervención de un autor diferente a Francisco Delicado.

Lo anterior se deduce por medio de la estructura narrativa en la segunda y tercera parte en las que, a pesar de continuar con el diálogo, se observa una inclinación por la novela con la participación múltiple de personajes. La cual integra la participación del autor como personaje con un error de coherencia al mencionarlo en una segunda ocasión como reciente en la historia (segunda parte, mamotreto XXIII), cuando ya había interactuado éste con Rampín en un momento de la primera parte (mamotreto XVII). Así como esta peculiaridad existen repeticiones de nombres en personajes distintos. Diversos personajes sólo participan en una ocasión y no presentan la función de caracterizar un lugar o situación.

En suma, el número considerable de personajes no continúan la originalidad de la primera parte en cuanto a la conformación del personaje principal y los personajes que directamente contribuyen a la historia. Y, sobre todo, se concluye compleja la asimilación para un público oyente.

Por otro lado, más que confirmar una hipótesis, la identificación de la función del aparte en la obra se propone como una complementación a la perspectiva crítica que han realizado las estudiosas Patrizia Botta y Rocío Díaz Bravo. Precisamente, sus estudios

integran la noción de este recurso, sin embargo, su postura no es ejemplificada eficientemente, pues las dos mencionan sólo un par de ejemplos de este recurso. Dada la utilidad del recurso, que da a conocer el pensamiento íntimo de los personajes por medio de la voz, se ejemplifican más de diez momentos en que los personajes murmuran sus verdaderas percepciones del interlocutor que tienen delante. Y se lleva a cabo un análisis que atiende a clasificaciones realizadas por la crítica, ya desde el estudio de *La Celestina*, así como de propuestas más actuales.

Asimismo, se propone que las expresiones exclamativas y preguntas retóricas de los personajes realizadas cuando murmuran debieron ser llevadas a cabo con una modulación de voz por el lector oral al momento de la difusión. Sin embargo, también se atiende la afirmación crítica de que la lectura de un texto con apartes permite sólo una comprensión condicionada.

En este análisis del aparte se incluyen, además, las características de las técnicas y procedimientos de la mimesis conversacional en su clasificación de familiaridad y distensión que propone Vian Herrero, aquella que incluye las rupturas, saltos y digresiones que interrumpen el razonamiento central. Ya que la enunciación de los personajes muestra su originalidad si se observa por medio de un proceso que vaya de lo general a lo más específico, es decir, el efecto propiamente dinámico del diálogo, para después ubicar la forma en que el pensamiento íntimo se revela por medio de la voz con el recurso del aparte y, todavía más allá, se refleje la fluidez del pensamiento con rupturas y digresiones, como sucede en dos momentos específicos. Sirva la inclusión de esta propuesta teórica también como anticipo de una futura investigación sobre esta obra maestra.

Referencias Bibliográficas

Sobre *La Lozana Andaluza*

ALLAIGRE, Claude, *Sémantique et littérature: Le "Retrato de la Lozana Andaluza,"* de Francisco Delicado, Grenoble, Ministère des Universités, 1980.

_____, "En torno al *Retrato de la Lozana Andaluza*: Tres estudios y dos ediciones", *Criticón*, 46 (1989), pp. 153-159.

BOTTA, Patrizia, "Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana Andaluza*", AISO. Actas IV (1996), pp. 283-298.

_____, "*La Celestina*" vibra en "*La Lozana*", [Disponible en Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-celestina-vibra-en-la-lozana-0/html/00fe08ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_].

BUBNOVA, Tatiana, "Sobre una edición reciente del *Retrato de La Lozana Andaluza*", *Criticón*, 39 (1987), pp. 115-125.

_____, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de <<La Lozana Andaluza>>*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

DAMIANI, Bruno, "*La Lozana Andaluza*: Tradición literaria y sentido moral", *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1968), pp. 241-248.

DELICADO, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. Gómez de la Serna, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1942.

_____, *La Lozana Andaluza*, ed. Bruno M. Damiani, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 13), 1969; reimpr. 2001.

_____, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores; (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Biblioteca Clásica), 2007.

_____, *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Tatiana Bubnova, Doral (Florida): Stockero, 2008.

_____, Edición digital basada en la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1950. Edición original: *Retrato de la Lozana Andaluza*, Venecia, 1528, la cual es obtenida de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantes-virtual.com].

DÍAZ Bravo, Rocío, *Estudio de la oralidad en El Retrato de La Lozana Andaluza, (Roma 1524)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

HIGASHI, Alejandro, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, *Medievalia*, 39 (2007), p. 134-138.

ILLADES, Gustavo, “La <<ecuación oralidad-escritura>> en letras hispánicas de los siglos XV-XVII (propuesta en torno a un diálogo en ciernes)”, *Criticón* 120-121 (2014), p. 155-170.

JOSET, Jaques, “Los nombres de Rampín”, en M. García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.

MARTÍNEZ, Torrón, Diego, “Erotismos en *La Lozana Andaluza*”, *Espiral*, 6 (1979), p. 13-21.

MENÉNDEZ, Pelayo, Marcelino, *Los Orígenes de la Novela*, en NBAE, XIV, tomo III, 1961. [Tomado de la Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo].

PEDROSA, José Manuel, “El herrero, las cabrillas y el horno: Léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza (XIV)* y el *Quijote (11:41)*”, *Criticón*, 80 (2000), pp. 49-68.

REYES, Alfonso, “Un enigma de *La Lozana Andaluza*”, *Homenaje a Dámaso Alonso*, 1960, tomo III, p.148-161.

WARDROPPER, Bruce, “La Novela como Retrato: El arte de Francisco Delicado”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* VII (1953), pp.475-488.

WERSTERVELD, Gover, *Juan del Encina (Alias Francisco Delicado) <<Retrato de la Lozana Andaluz>>*, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca (Valle de Ricote), 2013, p. XLIII.

Sobre transmisión y difusión

FRENK, Margit, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (1980), pp. 101-123

SÁNCHEZ Prieto-Borja, Pedro, *La lengua como problema en la edición de textos medievales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996.

Sobre edición

HIGASHI, Alejandro, *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*, México, UNAM-UAM, 2013.

PÉREZ Priego, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.

Sobre Deixis

BUSTOS Tovar, José Jesús, "De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional", *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 191-206.

CIFUENTES Honrubia, J.L., *Lengua y espacio: Introducción al problema de la deixis en español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.

_____, "Verbos deícticos en español", A. Cunițã – C. Lupu y L. Tasmowski (eds.), *Studii de Lingvistică și Filologie Romanică: Hommages offerts à Sandra Reinheimer Rîpeanu*, Bucarest, Universidad de Bucarest, 2007, pp. 99-112.

COSERIU, Eugenio, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1981.

DE TORO, Fernando, *Semiótica del Teatro, Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987.

EGUREN, Luis J., “Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española, 1, sintaxis básica de las clases de palabras*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, t. 1, pp. 932-969.

FILLMORE, C.J., «Deictic categories in the semantic of *come*», *Foundations of Language*, 2 (1966), p. 219-227.

KAPLAN, D., *Demonstratives: An essay on the semantics, logic, metaphysics, and epistemology of demonstratives and other indexicals*, Bloomington, Indiana, 1977.

LEWANDOWSKI, Theodor, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Cátedra, 1982.

LYONS, J., *Semántica*, trad. Lozano J., C. Peña-Marín, G. Abril, *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1982.

Sobre oralidad

KOCH, Peter y Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, versión española de Araceli López Serena (versión española revisada, actualizada y ampliada por los autores), Madrid, Gredos, (1º. Ed. 1990: *Gesprochene Sprache in der Rumania, Französisch, Italienisch, Spanisch*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen), 2007.

ONG, Walter, J., *Oralidad y Escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sobre el Diálogo

FERRERAS, Savoye, Jacqueline, “Saber y voluntad de poder en el diálogo humanístico del siglo XVI”, *Ínsula* 542 (1992), pp. 13-15.

Sobre el Aparte

CUETO Pérez, Magdalena, *La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986.

ILLADES, Gustavo, “Observaciones sobre la actio del lector (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 26 (2002), p. 13-35.

LIDA DE MALKIEL, Ma. Rosa, *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

VIAN Herrero, Ana, “La ficción conversacional en el diálogo”, *Revista de Oro* (1988), pp. 173-186.