

LIBRO-PERSONAJE Y PERSONAJE COMO LIBRO:
LBA, LA CELESTINA, LA LOZANA

Tatiana Bubnova
UNAM

Mauricio Molho *in memoriam*

Time [...]
Worships language and forgives
Everyone by whom it lives.
Auden

La intelección del objeto depende
de la percepción sensible del mismo; y esto podríamos
llamarlo: la exposición cognoscitiva de la finitud.
Unamuno

Al leer un poema, en cierta forma nos convertimos en su autor. Nos identificamos con lo leído: a veces desde una primera y sorpresiva aproximación, a veces con la ayuda de experimentados filólogos o, tal vez, en medio de una lectura reiterada, repitiéndolo durante toda la vida. Lo estamos recreando junto a o a través del autor. Pero, ¿los autores, qué son? En nuestro caso, una de sus funciones es ser parte del texto. Otra función es ser un dispositivo para explicar o justificar la existencia del texto.

A pesar de que en este escrito sí se trata de la autoría, no quiero insistir en la realidad de las hipotéticas figuras¹ del Arcipreste, del bachiller Rojas, o del “corregidor y alcalde” de las letras ajenas Delicado sino en cuanto han sido –y siguen siéndolo– energías creadoras productoras del sentido siempre renovable, energías que se manifestaron, en su tiempo, mediante el oído gracias al cual aquellos pudieron percibir el ruido del tiempo, mediante la voz que les permitió dialogar con su época, y a través del tacto, que les facilitó empuñar la péñola, para nuestra suerte y gozo. Energías nada fantasmales, sino semióticas.

Percibo una cierta duplicidad al pretender racionalizar la inasible vivencia estética, que apela a lo universal y lo permanente, y si no, a lo metafísico o lo eterno, conceptos a los que da pudor invocar si uno se instala en las posiciones “materialistas”. Pero no necesariamente como consecuencia de esta postura, sino desde el gozo estético irreflexivo, uno se pregunta acerca de los datos curriculares del autor: cuándo, dónde, quién y cómo². ¿Quién habría sido el individuo que pudo hablar así? Uno desea conciliar las dos realidades –o son solo entes de papel, o hay ciertos individuos detrás de los signos–, para no caer en el conocido paradigma desde el cual se declara: “pour la sémiotique, la littérature n’*existe pas*” (Kristeva): el acto de comunicación no específica. Postura a

¹ Aunque eventualmente lo hiciera.

² La búsqueda –y el hallazgo– de una “casa de Pleberio”, o bien la inauguración de un “huerto de Calisto y Melibea”, a qué realidad física se refieren? ¿No son extensiones de una realidad textual?

partir de la cual no se interroga acerca de los efectos emocionales de un texto, sino de cómo está “hecho”. Porque también desde el punto de vista de la lingüística tradicional, lo que menos interesa es quién habla. Ni a quién. La inquietud que un texto produce no está contemplada en este sistema: así, Lotman, semiólogo ilustre, consideraba también que, desde un punto de vista científico, no existen buenos o malos poemas; no obstante, se ocupó exclusivamente de los “canónicos”, o de antemano “buenos”.

Quiero remitir a las condiciones de posibilidad para la supervivencia o perdurabilidad de los tres textos en términos bajtinianos del “gran tiempo”, concepto explicado por el pensador ruso a partir de los “contextos remotos” en medio de los cuales son recibidos, gesto que implica una renovación de los sentidos en situaciones siempre nuevas. El “microtiempo”, habitado por cada sujeto concreto (la actualidad, un pasado inmediato y un futuro previsible o deseable), contrasta con el “gran tiempo”³: un diálogo infinito e inconcluso, en el cual ningún sentido muere (cf. Bajtín *OC*, 6º, p. 433). “No hay nada absolutamente muerto: cada sentido tendrá su fiesta de renacimiento. Problema del *gran tiempo*” (*ibid.*, p. 435, trad. mía). El *pathos* de la fórmula rebasa el objetivismo pretendido de una posición científica⁴.

Los tres libros de los que hablamos, los colocamos en un mismo eje semántico de la Historia (o del “gran tiempo”), cuyos elementos son determinables convencionalmente mediante temas (p. e. amor y la inconsistencia del amor cortés en medio de una descomposición social); actitud hacia el lenguaje, que destruye jerarquías desordenando el cuadro coherente del mundo; género literario, que retoma modelos y los refunde, recrea o parodia (libro de ejemplos, comedia/tragicomedia, retrato; género literario en relación a materia novelable)⁵ y otros muchos elementos que proporcionan la filología y la teoría literaria, y que son conceptos, o sea instrumentos mediante los cuales pensamos la literatura. Así se descubre una indudable compatibilidad semántica, a menudo doble o “monstruosa” desde el punto de vista de cualquier preceptiva que remite a esencias o arquetipos (cf. el concepto de ‘retrato’⁶, o el de *sátira menipea* como género “centauro”,

³ “El proceso creativo no se lleva a cabo solo en la cabeza del creador, y no ciertamente en el papel. Se lleva a cabo en el ancho mundo y en el gran tiempo (en la gran memoria objetiva de la humanidad). En el transcurso de los siglos, esta palabra ha permanecido al lado –interactuando, cobrando voz, respondiendo– de otras palabras y dichos, de modo que su imagen ha llegado al momento actual cargando con todo ese pasado. Se trata de un proceso objetivo, en medio del cual las palabras y las imágenes han desplegado su lógica” (Bajtín, *OC*, 5º, p. 423, trad. mía).

⁴ Veamos cómo lo concilia Bajtín en los siguientes fragmentos. “Ciencia acerca del espíritu. El espíritu (tanto el propio como el ajeno) no puede ser dado como si fuera cosa (objeto directo de las ciencias naturales), sino tan solo mediante una expresión signica, en los textos realizados tanto para sí mismo como para otro. Crítica de la auto-observación.” (1979, 284; trad. modificada). Habla de la lógica general de los sistemas semióticos, de una potencial lengua de lenguas, misma que desde luego jamás puede ser una lengua concreta, como una de las lenguas. Pero el texto, en su calidad de enunciado alguna vez dicho (a diferencia de la lengua en cuanto sistema de recursos) jamás puede ser traducido hasta el final, porque no existe un potencial texto de textos (cf. 1979, 284-285), como lo quería la lingüística del texto.

⁵ Obviamente, los tres textos son relacionables con la novela concebida en su variedad moderna, género inexistente en el momento de su redacción, al menos en la forma en que la crítica establece esta relación. Este gesto de señalar los elementos novelables sobreentendiendo una mirada desde el futuro en el eje del “gran tiempo”. No se trata de *novella*, ni de *romance*, sino de *novel*, *roman*, etc. (a pesar de los obvios parentescos etimológicos de los términos), y son frutos de la época moderna; no “noticia” o un caso extraordinario, ni ‘historia maravillosa’ ubicada en un no tiempo y no lugar, sino de un género maduro que emprende la formación de un mundo imaginario en una proximidad familiar respecto del lector y en una geografía parlante, no fabulosa, como un nuevo instrumento del conocimiento de la realidad. Cf. Mancing 2014.

recordado por Jaset, que sigue el comentario del propio Luciano de Samosata)⁷. Apoyándose siempre en el principio del uso del “discurso” en cuanto reacción a la “palabra ajena”, crean, mediante estos “ladrillos parlantes” del significado (cf. Bajtín *OC* 6º, p. 456), preñados de respuesta a preguntas anteriores, y a la vez capaces de demandar y de apostrofarnos, nuevas unidades del sentido⁸ abiertas a una comprensión potencial. El bien de un libro consiste en ser leído, como lo puso Umberto Eco (en un epígrafe en *El nombre de la rosa*), y si no se activa el proceso semiótico bilateral que es la lectura, este bien permanece muerto; es un talante enterrado⁹. Los procesos de la creación concebidos como respuesta al pasado e interpelación al futuro, y de la lectura como búsqueda de respuesta a problemas propios, son los que ponen en funcionamiento la memoria objetiva de la humanidad y, lo que es importante, no codificada genéticamente. Este mecanismo es semiótico y por lo tanto material. Nuestra precaria eternidad se basa en la memoria cultural que lo absorbe todo proyectando su caudal semántico hacia el futuro, en la medida en que podamos contar con éste siendo, como somos, una especie autodestructiva.

Y he aquí que de entre reiteradas lecturas de un libro que siempre parece nuevo e inagotable, del *LBA*, emerge una estrofa a la que pocos filólogos concedieron el favor de su comentario.

De todos los instrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
qual tu dezir quisieres, y fáz punto, y tente;
si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente.

LBA, 70. Ed. Jaset 1990, p. 109.

Mauricio Molho, al tratar el “yo libro” pone al descubierto la implícita identificación de la palabra con la potencia divina creadora. A través de los recursos retóricos (paronomasias como pintar/puntar y otros), o en la reversibilidad de la relación sujeto/objeto que el “yo libro” implica, trasluce el vínculo no solo con el lenguaje, sino con la misma manifestación del “soy quien soy”¹⁰.

Molho propone analizar el funcionamiento de la primera persona en *LBA* en el paradigma del ‘yo interlocutivo’, situado en un contexto enunciativo yo/tú, y el ‘yo delocutivo’, que es una “tercera persona profunda” que adopta provisionalmente la función gramatical coincidente con la autobiográfica, pero que se trata de alguien supuesto de quien se cuenta una determinada historia. En resumen, un yo creador que domina la enunciación total, con cada uno de sus roles o máscaras: juglar, arcipreste,

⁶ Cf. el *Retrato* que hace Torres Naharro a la muerte del duque de Nájera (*Propalladia*, ed. Gillet, t. I, pp. 211-215), y el “retrato”, que es también ‘retrato’, pero ya con malicia, que compone Francisco Delicado a partir de su ambivalente dechado.

⁷ Aunque también “Severin sees *Celestina* as a generic hybrid; which moves away from humanistic comedy and sentimental romance to become the first novel”, como recuerda Gerli.

⁸ “Llamo sentidos las respuestas a las preguntas. Aquello que no responde a ninguna pregunta, carece para nosotros de sentido” (Bajtín 1982, 367).

⁹ Sobre el lector específico que requiere el *LBA*, ver Simonetti 13-14. La postura que se sostiene aquí incluye la posibilidad necesaria del lector futuro o virtual, con cuya participación el autor virtual asimismo cuenta porque una vez que plantee la “verdad” alcanza más allá de su propio tiempo.

¹⁰ Molho alude a la supuesta analogía del “tetragrama” sacro con la estrofa de la cuaderna vía. En cuanto al “soy quien soy”, ver el famoso texto de Leo Spitzer en la *NRFH*, I:2, 113-127.

narrador, etc., sin ser exactamente ninguno de ellos, mediante los cuales introduce un yo ficticio y provisional, que pertenece a cada una de las historias narradas.

A este propósito, conviene recordar el desdoblamiento del Autor (Auctor) de la *Lozana* en Silvano, Silvio y otros. Personajes multifuncionales, a los que varios comentaristas identifican con el Auctor. Quien “contrahace” a Lozana, en forma teatralizada, quien apunta sus hechos y meneos y dichos en un cuaderno. La memoria forma también parte del personaje Lozana, que al recordar los casos que había presenciado en su vida, señala: “[Y] entonces notaba, y agora saco de lo que entonces guardé” (ed. Joset 228), convirtiéndose, al lado de las diversas manifestaciones del autor, en la autora de su propia vida y de sí misma como personaje en forma oral (representada). Más o menos como el propio autor, que “sacaba lo que podía, para reducir a memoria” (*ibid.*, 10). Así, el retrato discursivo se va componiendo de los siguientes, como mínimo, procedimientos narrativos: a) narración en tercera persona por parte de un autor omnisciente; b) representación en forma teatralizada, donde los personajes actúan “independientemente”, sin la intervención del narrador; 3) narraciones de los diversos personajes, que se refieren a varias aventuras de Lozana; 4) la autopresentación narrativa de la heroína, imitando una narración oral; 5) interacción del Autor (Auctor, Silvano, etc.) con la heroína; 6) representación teatralizada del proceso de la escritura por parte del Autor como personaje. La multiplicidad de voces y perspectivas contribuyen a construir al personaje a la vez como único (“no se halla su par”) y colectivo (“más de cuatro Lozanas hay en Roma”), y simbólico-alegórico de la Roma-putana. La manifestación de la voluntad creadora unificadora se realiza mediante este procedimiento panóptico o, mejor, polifónico, ya que está en juego la oralidad representada, con su entonación y acento, más que la écfrasis. En esto consiste, por cierto, el supuesto “realismo” del *Retrato*, que no es sino la voluntad de representar a los actantes mediante los diversos lenguajes y lenguas de su entorno, en toda su plenitud ideológica.

Volviendo a *LBA*, así como al tema de la supervivencia en el “gran tiempo”, de acuerdo con Molho, perdurar es mantener vivas las virtualidades de un discurso siempre disponible para cualquier voz que, bien o mal, se ensaye a *puntarlo*, es, decir, “tocarlo” o pulsarlo como instrumento músico, variando el estilo y la lección¹¹. Molho concluye también que el “yo-libro” alude a la veridicción de la oralidad –autor presente, haciendo guiño hacia Derrida– frente a la afonía y a la repetibilidad mortecina de la escritura consciente de sí misma. No hablamos de la banal presencia de alguien que firma la obra, sino de aquella que hace posible al “soy quien soy”. Al evocar los nombres –Juan Rodríguez de Cisneros, Fernando de Rojas, Francisco Delicado, música seductora para el oído de un filólogo en el proceso de su búsqueda positivista, pero engañosa, desde el “gran tiempo” caemos de alguna manera en aquella denostada “metafísica de la presencia”, transformada por las múltiples y variopintas lecturas y series de las nuevas hipótesis y preguntas que rodean los tres libros.

Estamos en medio de una dialéctica de los contrarios. Por una parte, el nombre del autor de la *Lozana andaluza*, pongamos por caso, está certificado, mejor que por cualquier registro bautismal o pasaporte, por la aparición en una publicación impresa auspiciada

¹¹ Cf. Simonetti, p. 13: “El texto, lejos de ser un fin, se propone como *instrumentum*, espejo fiel de una verdad extrínseca, reflejo último de la sabiduría del cuerdo o de la ignorancia de un necio”.

por Nicolini de Sabio en 1534, en Venecia¹², en un libro ajeno. Asimismo, ahora resulta que la existencia de los verdaderos descendientes de un Fernando de Rojas no garantiza que se tratara del autor (o uno de los autores) de la *Celestina*.

Pero los textos: el por fin recobrado *Retrato*, la “divina” *Celestina*, el fascinante y trascendente *Libro* existen, declaran su oscuro parentesco e indemostrable génesis, y nos siguen contestando, activando los nombres simbólicos que funcionan como filtro para personalizar las eventuales respuestas.

Sus respuestas son múltiples y ambivalentes.

De hecho, en el *LBA*, la totalidad del texto del sistema prologal puede ser vista como una especie de alegoría de la propia situación del libro, que se pone de manifiesto ya en el primer ejemplo de los griegos y los romanos: “el lenguaje no refleja ya la unidad divina sino la división de los hombres y su impotencia para comunicar entre sí” (Molho 319).

Muchos son los elementos que han permitido formar de las tres obras clásicas de la literatura castellana una secuencia orgánica y un todo relacional. El problema del género literario atravesado por el concepto de libro es el más notorio. *LBA* apunta ya hacia la *Celestina* como “libro en mi opinión divino” en la lectura, digamos, de Cervantes, imposible de catalogar de una manera puntual debido a su naturaleza híbrida. La “historia compuesta en retrato” (que es también “retracto”), que roza en “testamento” y “tratado”, manifiesta su contexto dramático, alegórico, moralizante, histórico y, por qué no, “carnavalesco” y muchas veces ofensivo para las diversas sensibilidades.

Mientras son los lectores (o editores) los que impusieron tempranamente (1519, y en el extranjero; cf. Berndt-Kelly 1985 y Lacarra 2002) el nombre de la alcahueta al texto de Rojas (título que, cierto, fue antecedido, sin éxito, por los apelativos de “Melibea” y “Calisto” en la primera etapa de su existencia), el “gran tiempo”, mientras tanto, lo quiso “*Celestina*”, en su calidad de un “libro en mi opinión divi-, si encubriera más lo huma-” (*Quijote*, ed. Rico, p. 29). Y mientras la identidad histórica de Fernando de Rojas sigue poniéndose en duda (Snow 2007), la intensidad de la confianza en su existencia indudable fundó una “España de Fernando de Rojas” (naturalmente, Gilman 1972) casi más convincente que los hechos que, como se sabe, no existen, sino en su interpretación.

Mientras la ciencia filológica opta por la autoría múltiple (autores sucesivos que iban agregando texto) o grupal (concepción gestada, digamos, en el “taller salmantino”, cf. Illades 1999), de la *Celestina*, los lectores son los que hicieron de Fernando de Rojas su autor.

Juan Ruiz establece con Delicado un vínculo casi metafísico, por indemostrable, si nos permitimos desarrollar la línea de las intuiciones sabias de Molho. Con la obra de Rojas, el cordobés expone su relación desde la portada –gesto comercial, sin duda–, como si hiciera remontar su heroína al prototipo de *Celestina*. Pero la declaración del propósito inicial, el de describir el amor y las “cosas a él pertenecientes” en un libro

¹² Pero, ¿para qué lo menciona ese año 1534 en combinación con su nombre, si en 1530 hubiese supuestamente eliminado púdicamente la edición del *Retrato*, como quieren algunos? Bajo este polémico *ex abrupto* a nota, para no romper la unidad del razonamiento. Se trata de la hipótesis de la desaparición de la anónima y pornográfica *Lozana* del horizonte de los lectores desde su publicación (que antes se suponía en 1528), hasta 1845, cuando fue encontrada por Ferdinand Wolf en la Biblioteca Imperial de Viena. Pero la identidad de su autor tardó en descubrirse hasta 1857, cuando Pascual de Gayangos la develó en uno de los paratextos del *Primaleón* (Venecia 1534), “corregido” y comentado por el clérigo andaluz. Proponen que Delicado haya eliminado el tiraje completo del *Retrato* por su propia mano, para no comprometer su “oficio” eclesiástico; por eso supuestamente no se ha conservado sino un solo ejemplar.

deklaradamente de esparcimiento, lo pone en contradicción con la grave y sentenciosa tonalidad de la tragicomedia. El libro del Arcipreste, en cambio, no se menciona ni se alude, lo cual no excluye la posibilidad de algún contacto para el autor del *Retrato*. Pero hay detalles que no permiten excluir definitivamente la posibilidad de tal contacto.

La declaración de las intenciones se lleva a cabo, en los paratextos respectivos, en términos semejantes, pero de hecho opuestos. De por sí, la mención es, desde luego, tónica. *LBA*: la palabra hace la intención, pero no la intención a la palabra. En cambio, el *Retrato*: *intentio salvat omnes*, o sea la intención lo justifica todo y, por ende, precede a la palabra. Que “no ha mala palabra si no es a mal tenida” (64-b)¹³, se comprueba de diferentes maneras, debido a una intensa actividad antifrástica e inversiones paródicas. Si, por ejemplo, el buen amor es el amor a Dios, ¿cómo es que le digan “buen amor” también a la Trotaconventos? No quiera nadie glosar malicias imputándolas a mí, pretende Delicado, y su mal es “malencónico” de la manera más maliciosa que se pueda (cf. Bubnova 1992). ¿Cuál era entonces la verdadera intención?

Además, el sistema semántico-estructural de preliminares y anexos (o “paratextos”) de Delicado parece estar más en deuda con *LBA* que con el petrarquismo y senequismo moralista de la *Celestina*: la tónica burlona de retracciones y de cómicas disculpas y advertencias, la conciencia de la hechura textual representada en su proceso, así como de la autoría, la metafórica musical y la ambivalente misoginia, que se vuelca imperceptiblemente en una especie de celebración (más que reconocimiento) del poder “natural” del sexo opuesto, todo esto está ausente en Rojas.

El uso recurrente de la paremiología, sin embargo, es característico de los tres libros¹⁴, amén del préstamo de temas y personajes concretos de la *Celestina* en la *Lozana*, etcétera. Los dichos y los proverbios compartidos se declaran desde “so mala capa yaze buen bevedor, / así so mal tabardo yaze el buen amor” (*LBA* 18c-d, p. 89), derivando en “que debajo yace buen bevedor, como dicen” (*Retrato* 2007, p. 58), en una situación por demás erótica. Lo mismo pasa entre la *Celestina* y la *Lozana*. Se dirá que todos provienen de un acervo común, y es cierto; pero las coincidencias en la selección respectiva son tantas que llegan a ser significativas, además de que no todas las entradas registradas por el maestro Gonzalo Correas participan de esta selección.

La “perversión” del uso de los refranes en *LBA* ha sido señalada por Vasvari; ni qué decir entonces de lo que sucede con ellos en *La Lozana*.

LBA es un libro de ejemplos; *Celestina* ha sido interpretada como un gran ejemplo en su totalidad. El carácter ejemplar del *Retrato*, tanto por su estructura como por el sentido, ha sido demostrado convincentemente por Claude Allaire (ed. del *Retrato* 1985, Introducción).

El enfoque antropológico de la relevancia de la figura de alcahueta ha sido propuesto por Joseph Snow, y resulta pertinente para los tres textos. Connota el poder femenino en las sociedades arcaicas y sus remanentes se ponen de manifiesto en el personaje alcahueteril¹⁵. El don de la palabra es uno de sus elementos clave, y ha sido interpretado

¹³ Cf. Unamuno (OC VI, 942): “...no hay palabras puras e impuras, limpias y sucias, como no las hay nobles y plebeyas...”

¹⁴ Y sugiere la hipótesis de si Delicado hubiese tenido en sus manos alguna de las copias manuscritas del *LBA*.

¹⁵ Para F. Márquez Villanueva, 1997, se trata de una comprobación de la problemática conversada en la obra de Rojas.

de las maneras más diversas. Entre otras cosas, esta cuestión involucra también la génesis, problema que ya hemos tocado.

La capacidad discursiva de *Celestina* y de *Lozana*, que les viene por herencia de Urraca, es de origen literario. Pero el de *Celestina*, en particular, es menos genérico y parece venir de la retórica universitaria. Ellas hablan por sí mismas, sin necesitar que la autoridad de un hombre las avale. La palabra bien empleada es el poder que ellas usurparon, a contrapelo de la recomendación de san Pablo. La forma dialogada favorece su autonomía, permitiendo un discurso ideológico que se activa en la disputa. La ambivalencia (coser, hilar, tejer, cortar el hilo de la vida, cf. Snow 2012) de todos los oficios vitales propios de su sexo adquieren connotación erótica en la *Celestina* y desde luego, y en una enorme medida, en la *Lozana* (“...yo aquí traigo el alfilerero, mas ni tengo aguja ni alfiler, que dedal no faltaría para apretar”; ed. Josed, 17).

Según Bajtín, la característica de la novela como género es la capacidad de transformar los arquetipos folklóricos y épicos en personajes ubicados cronotópicamente y por eso reconocibles. Así, Trotaconventos anda por las ciudades de Castilla la Nueva, *Celestina* está relacionada con Salamanca, *Lozana* anduvo primero por toda Andalucía, antes de visitar todos los burdeles del Mediterráneo y venir a echar raíces en la geografía concreta de Roma. “Epopéya, retórica, carnaval”: génesis de la novela como género, según Bajtín. La medianera, la mediadora, la *trickster*¹⁶, posee todas las características del poder antiguo menos el reconocimiento oficial: ejerce y administra el sexo, las voluntades y las actividades. Es marginal pero no por ello menos omnipresente y poderosa. Solo la fuerza brutal específicamente masculina –las tropas de Carlos V, en el caso de *Lozana*– es capaz de desplazarla, temporalmente, de su ubicuidad, o bien matarla. En las novelas de Banello actúan personajes semejantes, por ejemplo, Isabel de Luna y la Margaritona, ambas acompañantes de la tropa y en algún momento cruelmente castigadas; por cierto, españolas las dos aquellas habladoras.

Los habladores que están detrás de las mujeres que hablan, confiriéndoles el poder de manipular a los hombres, son eclesiásticos de oficio dos de ellos, y el otro, bachiller en derecho por Salamanca (supuestamente). Los tres, de acuerdo con las hipótesis más prestigiadas, se encuentran en una posición ideológicamente ambivalente por “fronteriza”, literalmente. Juan Ruiz de origen mozárabe o hasta mudéjar (Criado de Val, Márquez Villanueva; o bien toda la tendencia que lo relaciona con Alcalá la Real); el converso bachiller Fernando de Rojas, judío, con algún antepasado quemado por la Inquisición, de acuerdo con Gilman; todavía no han aparecido argumentos válidos para convencerme de que Delicado no hubiese sido converso. El primero y el último son originarios incluso de la frontera geográfica (cf. Bubnova 1997 en relación con el autor de *La Lozana andaluza*).

Si en el *LBA* la autoproclamación de ser *el* libro subvierte la ingenua identificación entre un Juan Ruiz –o don Melón de la Huerta– con la fuente de la energía creadora que dice también ser el Arcipreste, en la obra de Delicado el Auctor, después de tener tratos con su heroína (que la crea viva y concreta), pero deducir, sabiamente, que “más de cuatro Lozanas hay en Roma”, por medio de la identificación con su libro al que él mismo se refirió como “la Lozana” (en un praratexto al *Primaleón*, libro que editó)¹⁷, se

¹⁶ Función que simboliza, entre otras, la comunicación entre cielo, tierra, inframundo.

¹⁷ Ed. Perugini, p. 448.

convierte en cierta forma en su heroína y hasta juega ambiguamente con el apelativo “Lozano”. Los investigadores (Allaigre, Gernert, como ejemplo) están en general de acuerdo en que Delicado controlaba las ilustraciones del *Retrato*, y es difícil suponer que pasara por alto la sugerente errata en el grabado xilográfico de “Córdoba la llana”. Por cierto, para aumentar las ambivalencias, en el mencionado paratexto Delicado dice que él “compuso” la *Lozana*. Si seguimos la línea de razonamiento de Snow, podríamos inferir que el cordobés sobreentiende alguna intervención indirecta o múltiple en la escritura del *Retrato*¹⁸, por parte de otros desconocidos. Pero, en cualquier caso, el texto es autorreferente por esta su característica de incluir al autor como uno de los personajes, como sugerí arriba al analizar los artificios narrativos.

El proceso de la elaboración, al que suelen referirse como “doble escritura”, debería pasar por el cedazo del sentido común. La hipótesis toca al *LBA* y, desde otro punto de vista, al *Retrato* (cf. Bubnova 1987, pp.116-152). En cuanto al caso de la obra de Rojas, su complejidad ha sido múltiplemente discutida ya desde la transformación de la ‘comedia’ en la ‘tragicomedia’, o sea desde el mero inicio de su trayectoria. La discusión se renovó con el análisis de “*La Celestina* de Palacio” (Ian Michael 1991, Charles B. Faulhauber 1990 y 1991, etc.). Los textos de tal magnitud como lo son el *LBA*, la *Celestina*, la *Lozana*, no se elaboran instantáneamente, ni tampoco “en las dos semanas de vacaciones”, como pretende Rojas. La difusión manuscrita del *LBA*, aparte de la propia redacción, que pudo haber llevado años, implica también la posibilidad de intervenciones exógenas al texto primitivo, lo que el estatus del romancero y de otros textos folklóricos confirma, lo que se ha puesto en evidencia. Entonces, si aportamos una vez más una reflexión teórica —y me veo obligada a recordar a los posibles detractores que *theorein* no denota sino un punto de mira— no se puede repetir un mismo enunciado dos veces sin que cambie el sentido: variando las circunstancias, el contexto, la audiencia, cambia también el texto (“no ha mala palabra...”, etc.). Con esto, los tres textos geniales, que tratan sobre el amor y “las cosas a él pertenecientes” (Delicado), refrendan su carácter ambivalente.

Un texto cultural permanece en uso social a través de la historia no solo gracias a sus cualidades inmanentes, sino también, y en una enorme medida, gracias al crecimiento productivo de los sentidos que revela en nuevos contextos de lectura y relectura. Lo señalaron, cada uno a su peculiar modo, Walter Benjamin y Mijaíl Bajtín, pensadores coetáneos y lúcidos en tiempos de la oscuridad, quienes nos hacen pensar en la precaria eternidad del “gran tiempo”, en el cual es apenas posible la supervivencia y la actualización no solo del “libro de ejemplos”, de la “tragicomedia”, del “retrato”, sino de sus lectores mismos, pasados, presentes y potenciales.

La sabiduría de Mauricio Molho permite direccionar la evidente ambivalencia de los tres “libros” hacia una lectura más compleja, materialista y metafísica a la vez: el lenguaje y el discurso oral como una materialidad que tiende al contexto de la comunicación social, y a la semántica o, mejor, la semiología, que sustenta la supervivencia de la palabra en el “gran tiempo”, donde no hay “heleno ni judío”.

¹⁸ En realidad, el tratamiento que da Delicado al “texto ajeno” que es el *Primaleón*, siendo tan solo un corrector de estilo, bien puede describirse mediante el verbo ‘componer’. Es al parecer la única edición de esta segunda parte del *Palmerín* que ha sufrido cambios sustanciales tanto del texto mismo (reducido e intervenido) como por la disposición de las partes (tres, y no cuatro en comparación con las demás ediciones). Algún comentario suyo metaficcional asimismo se deslizó en medio del texto de la “señora Austrobrica”, ente imaginario al que el cordobés cree la autora. Cf. Bubnova 2004, *passim*.

Y lo dice así: “Si de pronto habla el libro, si suena en voz la letra, ¿no será subversión de la muerte inscrita en los silenciosos trazos del cálamo?” (Molho 322).

Para terminar en el punto donde empecé, mencionaré a Joseph Brodsky, poeta ruso al que he tratado de traducir al español, premio Nobel 1987, cuyo dechado fue el inglés W. H. Auden (del que está tomado el epígrafe, un poco manipulado, a este escrito). Me permito esta digresión debido a una reciente ocurrencia autobiográfica mía que puso a Brodsky, inesperadamente, al lado del controvertido Francisco Delicado, en 2014, aventura que cuento en un texto aparte. En este caso se trató de una coincidencia de tal magnitud que casi me hizo creer en el destino (cf. Bubnova 2015).

Brodsky dice en su discurso del premio Nobel: “Si el habla es aquello que nos diferencia de otros representantes del reino animal, la literatura y, particularmente, la poesía, siendo la forma suprema de las letras viene a ser nuestra finalidad en cuanto especie” (trad. mía)¹⁹.

Tan penetrantes palabras no serían justificación suficiente para ponerlas aquí si, casualmente, la fascinación por su texto *Fondamenta degli Incurabili* (en inglés *Waterline*), de 1990, no me llevara a Venecia, donde Brodsky quedó enterrado (en la isla de San Michele). Debido a las circunstancias, lo hice en un mismo viaje en que llegué a consultar, en una biblioteca francesa, un ejemplar más, hasta ahora desconocido, del *Amadís de Gaula* editado por Francisco Delicado en 1533 en “esta ínclita ciudad”, o sea, en Venecia. *La Lozana*, escrita básicamente en Roma, al menos en la versión que conocemos, también vio la luz en la ciudad adriática, hacia 1530.

Así, al querer visitar a Brodsky durante la misma estancia en el continente europeo en que pude hojear aquel *Amadís*, me topé con Delicado, su “editor”.

Fondamenta degli Incurabili, o Zattere agli Incurabili, un malecón o embarcadero veneciano, debe su nombre al antiguo hospital para enfermos de sífilis, fundado en 1520. No es inverosímil que Delicado, habiendo padecido este mal²⁰, acabara sus días en aquel lugar, en la Corte del Morer, plazuela que todavía conserva algún recuerdo de su origen.

Brodsky, a pesar de saber lo que el sórdido nombre del malecón significaba, de todos modos, creó a partir de él una metáfora del oficio poético, del “mal de vivir” que desemboca en la palabra creadora.

La obra satírica y jocosa del clérigo español no tiene nada que ver con la del poeta ruso expulsado de su país, salvo la afición y el gusto por la palabra. Tal vez, se puede mencionar, entre las analogías, el carácter fronterizo e interlingüístico de su posición vital y el de su obra. A ambos se podría incluir, de una manera anacrónica, en la especie de “judíos asimilados”. Sobra decir que Brodsky no supo, ni pudo haber sabido nada acerca de un oscuro personaje español, sacerdote sin parroquia en Venecia, autor de un libro pornográfico²¹, así como de un tratado sobre la curación del “mal francés”, personaje que había sido corrector de libros españoles en una imprenta italiana. Pero coincidieron, en mi búsqueda y en mi imaginación, en la *Fondamenta degli Incurabili*, en el proceso de una investigación filológica.

Lo que interpreto de las definiciones filológicamente evasivas y algo enigmáticas del gran Mauricio Molho en torno al *Libro de buen amor*, el lenguaje poético, en su retorno a

¹⁹ Cito desde la versión en ruso, que traduzco.

²⁰ Y habiendo sido paciente del hospital de Santiago de los Incurables (San Giacomo degli Incurabili) en Roma.

²¹ Etimológicamente, la palabra solo significa “vida de una cortesana”.

lo sagrado, lo dice con toda la franqueza que permite, a su modo pudibundo e iconoclasta, la retórica del siglo XXI, que busca evitar la referencia a lo sublime.

Para Brodsky –y Auden– el lenguaje es Dios, que nos ha formado, dotándonos de la autoconciencia, heredera del pecado original, y cuyo mejor don es la Poesía.

REFERENCIAS

EDICIONES

- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Jacques Joset, Ediciones Taurus, Madrid, 1990.
- Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (La Celestina), ed. Dorothy Severin, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Jacques Joset y Folke Gernert, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.
- Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Carla Perugini, Fundación José Manuel Lara, Madrid, 2004.

ESTUDIOS

- Allaigre, Claude, Introducción a su edición del *Retrato de la Lozana andaluza*, Cátedra, Madrid, 1985.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal* [1979], trad. T. Bubnova, Siglo XXI, México, 1982.
- Bajtín, M. M., *Obras reunidas* [en ruso], vols. 5 y 6, ed. Russkie Slovari, Moscú, 1996 y 2002.
- Berndt-Kelly, E. R., “Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas”, *Celestinesca* 9.2 (1985): 3-46.
- Bubnova, Tatiana, F. Delicado puesto en diálogo. *Las claves bajtinianas de “La Lozana andaluza”*, UNAM, México, 1987.
- “Fuenteovejuna y Martos, lugares de ‘gente menuda’. Conflictos y opciones a fines del siglo XV”, en *Conflictos y representaciones en la Edad Media*, C. Company, A. González y Lillian von der Walde, eds., UNAM – El Colegio de México, México, 1999.
- “La malicia malencónica de Francisco Delicado”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II congreso de la AISO*, Manuel García Martín, ed., Universidad de Salamanca, 1993, pp. 195-202.
- “Delicado editor (2): el texto del *Primaleón*”, *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la AISO (Burgos, julio 2002), Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2004, pp. 373-384.
- “O que podría significar o *Grande tempo*”, *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, v. 10, no. 2, 2015, 5-16. (ISSN 0185-3082).
- Bustos Tovar, José Jesús de. “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”. En *Criticón* (Toulouse), 81-82, 2001, pp. 191-206.
- Costa Fontes, Manuel da, *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 2005.
- Criado de Val, Manuel, *Historia de Hita y de su Arcipreste*, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- Faulhaber, Charles B., “*Celestina* de Palacio: MS 1520”, *Celestinesca* 14:2, 1990, 3-39.
- Fernández Díaz, David Félix, “Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como autorrepresentación dialógica”, *Celestinesca* 36, 2012, 103-118.
- Gerli, Michael E., “*Celestina*” and the Ends of Desire, University of Toronto Press, 2011.

- Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Taurus, Madrid, 1978.
- Illades, Gustavo, “*La Celestina*” en *el taller salmantino*, UNAM, México, 1999.
- Lacarra Lanz, Eukene, “Los amores citadinos de Calisto y Melibea”, *Celestinesca* 25, 1-2, 2001, 83-100.
- Maeztu, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* [1926], prólogo José-Carlos Mainer, Visor Libros, Madrid, 2016?
- Mancing, Howard, “*La Celestina*, A Novel?”, *Celestinesca*, 38, 2014, 63-84.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- Michael, Ian, “*La Celestina* de Palacio: El redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana”, *Revista de Literatura Medieval* III, 1991, 141-161.
- Molho, Mauricio, “Yo libro (*Libro del Buen Amor* 70^a)”, en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 317-322.
- Orduna, Germán, “*Auto-> Comedia -> Tragicomedia-> Celestina*: Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria”, *Celestinesca* 12:1, 1988, 3-8.
- Sánchez Fernández, Juan A., *La tesitura de “La Celestina” (Una aproximación)*, Editorial Karolinum, Praga, 2012.
- Severin, Dorothy. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in “Celestina”*, Cambridge U. P., Cambridge, 1989.
- “Celestina and the Magical Empowerment of Women”, *Celestinesca*, 17:1, 1993, 9-28.
- Simonetti, Simona, “*La journée du clerc amoureux*”. *Horas y Eros en el “Libro de buen amor”* (cc. 372-387), Edizioni ETS, Pisa, 2008.
- Snow, Joseph T., “La problemática autoría de la *Celestina*”, *Incipit*, 2005-2006, 25-26, 537-561.
- , “Viejas marginadas en el patriarcado medieval español”, *Actas del XVI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas* (2007, París), Pierre Civil/ Françoise Crémoux, eds., Iberoamericana Vervuert, Frankfurt 2010, pp. 113-129.
- Torres Naharro, Bartolomé, *Propalladia and Other Works of...*, ed. by J. E. Gillet, Bryn Mawr, Penn., vol. I, 1942.
- Vasvári, Louise O., “El proverbio pervertido en el Libro de buen amor”, en *Lyra minima oral. Los géneros breves en la literatura tradicional*, ed. C. Alvar et al., Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 389-395.