

BIBLIOGRAFÍA

CÁNDANO FIERRO, GRACIELA (coord.), *“Sendeban” para estudiantes: un modelo de las colecciones de exempla del siglo XIII*, versión modernizada Artemiza Téllez (México: Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).

GARDUÑO, ROBERTO, “Benepánico panista por recorte al presupuesto de la UNAM”, en *La Jornada*, 9 de diciembre, 2006.

WAGNER, CHARLES PHILIP (ed.), *El libro del Cauallero Zifar* (*‘El Libro del Cauallero de Dios’*). Edited from the Three Extant Versions, University of Michigan Publications in Language and Literature, 5, 1929. (Ann Arbor: University of Michigan; repr. New York: Kraus, 1971).

FRANCISCO DELICADO, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007; cxxxvi + 604 pp. (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Biblioteca Clásica).

El *Retrato de la Lozana andaluza* es una de esas joyas raras injustamente olvidada por las historias de la literatura; y no me refiero sólo a su vida editorial, que luego del siglo XIX ha sido moderadamente exitosa (con casi una treintena de ediciones o traducciones desde 1871), sino a la falta de un contexto histórico en el cual se pudieran apreciar sus valores con mayor justicia. Muy a menudo, el lector ha vuelto a sus páginas buscando el detalle escabroso o la nota escandalosa (como sucede con la traducción de Apollinaire aparecida en la colección *Les maîtres de l’amour* en 1912 o con el lanzamiento de *La Lozana* dentro de la conocida colección erótica *La Sonrisa Vertical* en 1984); los menos desorientados, la sitúan a caballo entre una literatura celestinesca de atributos muy dispares y una protopicaresca al estilo del *Till Eulenspiegel*. Aunque es bien cierto que estas coordenadas no son erráticas del todo, también lo es que no agotan en su totalidad la contribución de un libro como éste. Se trata de una joya engastada unas veces en el anillo del escándalo y otras, con más suerte, en un anillo que une dos eslabones de una falsa cadena que va del gastado género celestinesco a una primitiva picaresca, sin poder considerarse obra maestra ni de uno ni de otra, pues de un lado se sitúa en la de-

cadencia del género y del otro, como primicias de un género todavía en mantillas. Al margen de estos polos, lo que resulta cierto es que pocas veces la crítica se ha entregado a reconstruir de forma tan enérgica y certera el contexto histórico en que surge esta obra peculiar como lo hacen Jacques Joset y Folke Gernert en esta edición de la Biblioteca Clásica del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. 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.

Así, no sorprende que en las primeras páginas del “Estudio preliminar. El otro humanismo de Francisco Delicado” (vii-xxv), a cargo de Jacques Joset, falte un listado de hijas de *Celestina* y más bien se recuerde la mejor literatura pornográfica italiana de la época, deudora de Catulo y Marcial, cuyo personaje principal a menudo fue la prostituta, con *La cortegiana* (1525), de Aretino, a la cabeza, pero también las cortesanas de Maquiavelo, Ariosto y Bandello; en España, la *Carajicomedia* (1519) y la comedia humanística,

de ambiente prostibulario, como la *Comedia Thebayda* (1520-1521) o la misma *Celestina*, con la que Delicado establece una relación polémica explícita (recuérdese el “...y contiene munchas más cosas que la «Celestina»” con que cierra el título del *Retrato*; aunque Joset insiste más en una relación con la comedia humanística que propiamente con la obra en sí). Bajo el rubro de la *picaresca* tampoco se cobija bien; como escribe Joset, “a la verdad, de novela —como veremos— 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 esperaría unos veinte años más para salir a la luz con *Lazarillo de Tormes*” (xiv). Una vuelta a las poéticas coetáneas, deja en claro para Joset que los vínculos más estrechos se tejen con la comedia como “imitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis” (Cicerón) muy al estilo de algunas de las comedias de Torres Naharro, pero sin perder de vista la experimentación humanista en el arte (y no sólo en el arte literario): al respecto, Joset recuerda algunas intromisiones del propio autor en su obra (del tipo “Cómo, estando la Lozana sola [...] entró el Autor callando, y disputaron los dos”, mamotreto xlii) que tienen su paralelo en el arte literario (el “Vuelve el auctor a la estoria” de *Cárcel de amor*), pero también “la introducción del autorretrato en la pintura a partir del siglo xv, considerada por los historiadores del arte como una característica del arte nuevo de cuño humanista” (xvii). En las páginas siguientes (xvii-xxii), Joset intenta revalorar varios rasgos del humanismo (del *otro humanismo* de su título) que, aunque poco convencionales en su singularidad, conforman un retrato de tonalidades uniformes, a pesar de sus fuertes contradicciones. Destaca Joset la admiración por el conocimiento y el alto valor que adquiere la experiencia vital para el humanista, el sesgo filológico de Delicado tanto en su obra como en las ediciones del *Amadís* (1533) y *Primaleón* (1534) a su cuidado, el sabroso paladeo de la literatura clásica griega y latina,

con mucha atención a la corriente lucianista del siglo xv tan en boga en Europa. En fin, como demuestra Joset con una economía contundente, el *Retrato de la Lozana andaluza* ofrece claves de lectura que se leen mejor acodados en la torre del humanismo europeo que desde la parcela del celestinismo o de la protopicaresca hispánicas.

En el “Prólogo” (xxvii-cxxxvi) de la edición, firmado por Folke Gernert, se muestra un panorama más vasto, aunque siempre ceñido por esta misma perspectiva, por lo que mucho del caudal informativo termina por coincidir y apuntalar los aspectos del contexto histórico desatendidos en aras del canon tradicional (o epígono de la celestinesca o precursor de la picaresca). Una lectura apresurada de los títulos de los primeros apartados, por ejemplo, sugiere en principio la convencional dupla “autorobra” (“1. Francisco Delicado y su circunstancia”, xxix-xxxiv; “2. El impreso”, xxxiv-liii); en realidad, Folke Gernert aprovecha estos espacios para analizar la evidencia conservada del contexto histórico en el que se redacta y publica la obra, desde dos enfoques complementarios: por un lado, las escasas e inseguras noticias biográficas que conservamos de Delicado; por el otro, la información que se desgaja del ejemplar de Venecia, publicado entre 1528-1530, y que colinda, por supuesto, con la labor de corrector que desarrolló Delicado en esa ciudad (tema principal de las pp. xxxiv-liii), lo que sin duda explica la variada procedencia de las quince xilografías y los veintidós tacos que adornan la edición, utilizados previamente y solicitados por Delicado a otros libreros para el *Retrato de la Lozana andaluza* (xxxix-xlix). La originalidad de la edición (más ilustrada que de costumbre, pero sin que pueda percibirse la mediación de un proyecto iconográfico previo) explica en parte la ausencia de testimonios de recepción, ya entre los lectores, ya entre los censores (xlix-li) y la incompreensión de buen parte de la crítica moderna y contemporánea desde Menéndez Pelayo; se trata de una obra que desde su composición física resulta excepcional. En

“Un «retrato» en busca de su marco” (liii-lix), Gernert expone los problemas de su filiación genérica: su semejanza con *Celestina*, de clasificación no menos complicada, ha convertido a *La Lozana* en texto narrativo, texto dramático o novela dialogada (sin llegar nunca al diálogo humanista), aunque en realidad ni el título general (“Retrato”) o los de los capítulos (“mamotretos”), ni la disposición tipográfica, ni el conjunto de sus características intrínsecas permiten decidirse por una etiqueta u otra, por lo que Gernert termina optando por clasificarla como un híbrido, producto de las tendencias editoriales del mundo italiano: “Delicado se remonta a una vasta gama de hipotextos que abarcan desde la literatura clásica hasta las novedades que salen de los talleres tipográficos venecianos; es precisamente la combinación de este material heterogéneo la que produce y explica simultáneamente la dificultad de adscribir el texto a un determinado género” (lix). Aunque la mera clasificación como *género híbrido* no soluciona nada (el *Quijote*, en todo caso, sería un género híbrido, tanto como la novela pastoril o la novela de aventuras), la consideración de la obra que hace Gernert como un receptáculo universal de las modas literarias de la época sí que tiene un valor heurístico, pues orienta la investigación en los siguientes tramos del Prólogo: “4. El espacio literario de *La Lozana andaluza*”, (lix-lxxxiv), “5. Luces y sombras en el perfil literario de la *Lozana*” (lxxxiv-xcviii), “6. ¿Una obra realista?” (xcviii-cxxi) y “7. Elementos metaficcionales de una ficción realista” (cxxii-cxxviii). Estos cuatro apartados representan, a mi modo de ver, el núcleo más sabroso del trabajo: aquí se decantan las tradiciones literarias y editoriales que el lector coetáneo tenía en mente cuando pasaba las páginas de *La Lozana andaluza*; en paralelo, Gernert analiza algunos procedimientos constructivos intrínsecos y las ligas sutiles que tienden tanto con obras que sirvieron de fuentes como con probables ecos posteriores de *La Lozana*. Así, Gernert enlista las deudas del autor con la Antigüedad grecolatina, cuya heterogeneidad ilustra bien a un Delicado vo-

raz y asistemático (aunque entre sus fuentes siempre dominan los autores licenciosos: Juvenal, Apuleyo, Luciano); también con autores hispánicos, como Fernando del Pulgar, Encina y Torres Naharro; con *Celestina* (para lo que Gernert cuenta con un completo estado de la cuestión en las pp. lxxv-lxxviii, puesto que la comparación no es nueva) y con la literatura italiana (especialmente, con Aretino, tema que Gernert había desarrollado ya con detalle en su *Francisco Delicados “Retrato de la Lozana andaluza” und Pietro Aretinos “Sei giornate”. Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe* de 1999). Las huellas de Juvenal y *Celestina* conducen a una discusión sobre la intención de la obra, de simple entretenimiento para unos y de lección moral para otros. Aunque Gernert no afirma contundentemente que la obra pueda leerse exclusivamente como una sátira, explora varios de los temas recurrentes y que serían materia para un moralista grave, como el Saco de Roma de 1527, las críticas a la iglesia y el clero o el tema de la sífilis. Aunque la sátira llega fácilmente a los tonos erasmistas, Gernert no pierde de vista una tradición burlesca anticlerical, alejada de problemas teológicos de fondo. Creo que el enfoque que da Gernert al asunto resulta válido y sugerente: aunque para nosotros, varios siglos después, tiene más peso el erasmismo, no hay que perder de vista que el lector común del XVI se sentiría más cerca de un anticlericalismo chabacano y popular, de raíces medievales. Este giro también se mantiene durante las secciones siguientes, dedicadas al realismo de Delicado, que Gernert juiciosamente ciñe a un realismo renacentista caracterizado por el empleo de varios recursos retóricos con los que el autor crea una impresión de realismo en el lector. El argumento central que esgrime Gernert en estos apartados es probablemente el de *simulación*: la obra no es ni tiene razón para considerarse un documento calcado de la realidad, pero sí es una exacta simulación de realismo en varios niveles, como demuestra la editora al referirse a la imitación de un discurso oral, responsable en buena medida de la representación realista; por

supuesto, Gernert no olvida que esta mimesis del habla oral sólo es uno de los componentes y, si bien resulta dominante, tampoco puede perderse de vista un lenguaje rico en metáforas (aprovechado para los aspectos más escabrosos del relato, especialmente la cópula y los genitales) junto a una topografía urbana reconocible o la convivencia de personajes ficticios y figuras históricas; todo ello, sin que unos aspectos entren en conflicto con los otros. El componente metaficcional, especialmente presente durante las intervenciones del Autor, también nos previene de juzgar a *La Lozana* como una crónica realista más: mucho hay ahí de técnica literaria y de buen humor; y también de presagio, pues representa un buen adelanto de los juegos cervantinos.

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. Por supuesto, los editores no han dudado ni un momento para enmendar lecciones que consideran mal leídas o mal corregidas; es el caso de, por ejemplo, “las palabras antipensadas” del mamotreto IV, de las que Joset y Gernert se lamentan porque “todos los comentaristas de la *Lozana* pasan por encima de estas *palabras antipensadas* de la edición *princeps* como si entendieran la expresión”, que proponen debe corregirse en “palabras antepe[n]sadas”, porque alegran y quitan pesadumbre (387, nota 21.17). En otros casos, incorporan al texto crítico conjeturas que editores previos como Allaire, Damiani, Allegra, etc. habían relegado a nota, con lo que el texto crítico termina por volverse una suma razonada de la tradición editorial de *La Lozana*. Al tratarse de un *clear text*, característica de la colección Biblioteca Clásica, los editores han recurrido también a una regulariza-

ción y modernización gráficas que presentan con detalle en las pp. cxxix-cxxxv. Como suele suceder, los criterios resultan arbitrarios: por un lado se moderniza la puntuación y la acentuación, pero por el otro se respetan formas consideradas arcaizantes como *tiníe* y *sabién* o la alternancia entre *y* y *e*; se respetan las fluctuaciones de vocalismo, pero el uso de las sibilantes se adapta al uso actual. En todo caso, se trata de criterios de la presentación gráfica cuyo propósito inmediato consiste en facilitar la lectura en distintos niveles. Otra forma de auxilio al lector es la reproducción facsimilar de las xilografías u otro tipo de ilustraciones de la *editio princeps*, a página completa, con el propósito de dotar al lector de las herramientas necesarias para proponer así una hipótesis personal de los nexos que pudo guardar el grabado con el texto. La reproducción de la página completa de la *princeps* ofrece la posibilidad de jugar no sólo con la imagen, sino con la disposición espacial, aunque en todos los casos el lector encontrará notas alusivas (descripciones figurativas, en general) dentro de la edición, así como indicaciones dentro del texto crítico del lugar donde ha de insertarse la imagen (aprovechando el triángulo volado, figura que se añade a la del cuadro y círculo habituales que suelen remitir al aparato crítico y a las notas complementarias en otros ejemplares de la colección).

La anotación, abundante, se divide en dos secciones: a pie de página, los contenidos léxicos más urgentes para un lector medio; en sección aparte, notas más extensas para el lector profesional (“Notas complementarias”, 369-538). Como ha indicado Gernert en el Prólogo, “parte esencial de esta edición es la anotación sistemática del texto, basada en la convicción de que 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 establecer sus coordenadas históricas y culturales” (cxxxv). En armonía con lo expresado en el Estudio preliminar y en el Prólogo, las notas complementarias ayudan a reconstruir el aquí

y ahora del texto, con todas las dificultades que esto implica para un texto jocoso en que se recogen tantos préstamos de un habla oral rica en dobles sentidos y alusiones eróticas (con el riesgo que implica siempre caer en el terreno de la sobreinterpretación). Se trata de un trabajo arduo y sistemático, aunque a menudo está tironeado por un sesgo polémico que orienta la discusión; pues, en buena medida, uno de los propósitos de las notas complementarias consiste en repensar “interpretaciones no siempre tan convincentes como ingeniosas” (cxxxv). De ahí que con frecuencia las notas recojan las observaciones de los editores previos, ya sea para confirmar su viabilidad, ya sea para discutirlos y proponer otras más acertadas; todo esto revestido de cautela extrema y mucho sentido común. Un acierto de la anotación complementaria es la inclusión y permanente comentario de las notas de editores previos: esto nuevamente da a la edición de Joset y Gernert el valor de una suma que, por otro lado, permite al lector contrapuntar y sopesar el trabajo hermenéutico precedente. Aunque a menudo Joset y Gernert expresan abiertamente su opinión sobre la interpretación más correcta, el lector tiene una pequeña historia de la interpretación de la lección en el espacio reducido de la nota. En otras ocasiones, Joset y Gernert se limitan a ofrecer los paralelos más oportunos (con frecuencia, refranes recogidos por Covarrubias), las referencias cruzadas

o, simplemente, las referencias bibliográficas donde se documenta el sentido aducido. Las notas complementarias resultan en todos los casos oportunas y útiles; contribuye a ello una redacción sucinta y clara, asistida muchas veces por citas textuales y las referencias bibliográficas correspondientes. Las notas a pie de página cumplen eficientemente con su labor y siguen, en buena medida, la anotación que puede verse en ediciones previas de *La Lozana*.

La edición de Jacque Joset y Folke Gernert representa un hito importante en la accidentada carrera editorial del *Retrato de la Lozana andaluza*, en el que se parte de un recuento respetuoso de la tradición editorial, cuidadosamente incorporado tanto al texto crítico como al estudio, pero también se sientan las bases para nuevas líneas de investigación o, al menos, líneas que no estén ceñidas al canon tradicional, donde Lozana fue una hija más de Celestina o una precursora de Lázaro de Tormes, sin otro valor intrínseco. La fina y dilatada anotación del texto crítico arroja mucha luz sobre las humoradas del libro y los múltiples guiños cómplices a los lectores de la época, pero también sobre la enorme complejidad de una obra cuya modernidad, a pesar del paso de los siglos, sigue proponiendo estimulantes retos a sus lectores.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa