

Francisco Delicado

RETRATO DE LA
LOCA
ANDALUZA

Edición

Tatiana Bubnova

© - STOCKCERO - ©

Copyright foreword & notes © Tatiana Bubnova, 2008
of this edition © Stockcero 2008
1st. Stockcero edition: 2008

ISBN: 978-1-934768-11-2

Library of Congress Control Number: 2008927602

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

Agradecimientos

Deseo expresar mi profundo reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, y en particular al Instituto de Investigaciones Filológicas, por su generoso apoyo durante todo el proceso de elaboración de esta edición. A los miembros del Centro de Poética, por su comprensión, apoyo y ayuda, mi agradecimiento de siempre.

TATIANA BUBNOVA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	XI
<i>I. El libro.....</i>	<i>xi</i>
<i>II La vida de Delicado</i>	<i>xxii</i>
<i>III La obra: la heroína y el Auctor</i>	<i>xxvii</i>
CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN.....	XXXVII
LISTA DE ABREVIATURAS.	XXXIX
BIBLIOGRAFÍA	XLI
<i>Ediciones</i>	<i>xli</i>
<i>General.....</i>	<i>xlii</i>
ESTA EDICIÓN	XLIX
RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA	
[DEDICATORIA]	I
ARGUMENTO EN EL QUAL SE CONTIENEN TODAS LAS PARTICULARIDADES QUE A DE AVER EN LA PRESENTE OBRA	3
[PARTE PRIMA]	
MAMOTRETO PRIMERO.....	5
MAMOTRETO II	7
MAMOTRETO III	9
MAMOTRETO IIII	11
MAMOTRETO V	14
MAMOTRETO VI	16
MAMOTRETO VII	18
MAMOTRETO VIII	21
MAMOTRETO IX	23
MAMOTRETO X.....	25
MAMOTRETO XI	27
MAMOTRETO XII	30
MAMOTRETO XIII	37

MAMOTRETO XIII	40
MAMOTRETO XV	46
MAMOTRETO XVI	51
MAMOTRETO XVII	55
MAMOTRETO XVIII	59
MAMOTRETO XIX	62
MAMOTRETO XX	67
MAMOTRETO XXI	70
MAMOTRETO XXII	73
MAMOTRETO XXIII	75

PARTE SEGUNDA

MAMOTRETO XXIII	79
MAMOTRETO XXV	86
MAMOTRETO XXVI	89
MAMOTRETO XXVII	92
MAMOTRETO XXVIII	96
MAMOTRETO XXIX	99
MAMOTRETO TREYNTA	102
MAMOTRETO XXXI	105
MAMOTRETO XXXII	108
MAMOTRETO XXXIII	110
MAMOTRETO XXXIII	113
MAMOTRETO XXXV	117
MAMOTRETO XXXVI	120
MAMOTRETO XXXVII	122
MAMOTRETO XXXVIII	126
MAMOTRETO XXXIX	130
MAMOTRETO XL	132
MAMOTRETO XLI	135

[PARTE TERCERA]

MAMOTRETO XLII	138
MAMOTRETO XLIII	142
MAMOTRETO XLIII	144
MAMOTRETO XLV	147
MAMOTRETO XLVI	148

MAMOTRETO XLVII	150
MAMOTRETO XLVIII.....	154
MAMOTRETO XLIX	157
MAMOTRETO L	160
MAMOTRETO LI	162
MAMOTRETO LII	164
MAMOTRETO LIII.....	166
MAMOTRETO LIIII	171
MAMOTRETO LV.....	176
MAMOTRETO LVI	180
MAMOTRETO LVII	183
MAMOTRETO LVIII	186
MAMOTRETO LIX.....	189
MAMOTRETO LX	192
MAMOTRETO LXI.....	195
MAMOTRETO LXII.....	198
MAMOTRETO LXIII	200
MAMOTRETO LXIII	202
MAMOTRETO LXV	205
MAMOTRETO LXVI	207
CÓMO SE ESCUSA EL AUTOR EN LA FIN DEL RETRATO DE LA LOÇANA, EN LAUDE DE LAS MUGERES	211
[EXPLICACIÓN]	213
CARTA DE EXCOMUNIÓN CONTRA UNA CRUEL DONZELLA DE SANIDAD	216
EPÍSTOLA DE LA LOÇANA A TODAS LAS QUE DETERMINABAN VENIR A VER CANPO DE FLOR EN ROMA.	220
DIGRESSIÓN QUE CUENTA EL AUTOR EN VENECIA.....	221

INTRODUCCIÓN

I. EL LIBRO.

El *Retrato de la Lozana andaluza* es un libro fascinante y sorprendentemente moderno. Lo es a pesar de su lenguaje difícil —poco canónico y anticuado—, que para un lector contemporáneo pide comentarios y explicaciones. Sorprende la concepción misma de la expresión verbal, descentralizada y libre, que reconoce las muchas opciones posibles para decir el mundo. El conceptismo grotesco y jocoso de sus descripciones relacionadas con la vida corporal y el sexo se manifiesta con una inventiva infinita, pero también con mucho desparpajo y alegría, y sin sordidez. Los juegos verbales son permanentes, y no todos se han podido descifrar hasta ahora. A la creatividad lingüística irrestañable le corresponde la tendencia a abordar todo un corte social de la abigarrada vida citadina de Roma durante uno de los períodos más brillantes del Renacimiento. Sin embargo, percibimos este paisaje social mediante la óptica específica de un español, posiblemente converso, y siempre desde los bajos fondos sociales: calles y plazas, mercados, baños públicos, casas de artesanos, barrios poblados de conversos españoles y de judíos; cárceles, comercios, garitos. Casas de cortesanas encumbradas, que observamos desde los «tinellos»: habitaciones donde se reúnen los sirvientes. El personaje central es una mujer desarraigada y de vida itinerante, inteligente y bella, que al llegar a Roma trata de sobrevivir por su cuenta en un ambiente nuevo, y de cuyo «modo, manera y conversación» nos enteramos principalmente por sus pláticas y tratos con los personajes variopintos (el autor declara que son ciento veinticinco), cada uno con su habla y porte. La obra consiste casi por completo en diálogos vivos, los cuales *crean la ilusión* de una oralidad inmediata, de un rumor actual de las hablas callejeras del pueblo, oído en las calles y plazas romanas. Finalmente, la conciencia de la escritura y de su relación con la realidad, expresada mediante la intervención del personaje Auctor, que participa en las escenas junto a sus propias creaturas, y además integra el proceso de la escritura misma de la obra a la acción, no sólo convierte nuestro libro en algo único en el panorama de las letras de su tiempo, sino que permite asignarle un lugar muy especial en la historia de la literatura española. Curiosamente, este lugar siempre ha sido de excepción: la propia historia del *Retrato* nos lo ilustra.

Publicado hacia 1530,¹ este libro tuvo un destino extraño. No se sabía nada de su existencia hasta 1845, cuando el hispanista Ferdinand Wolf encontró un ejemplar —el único que se conoce hasta la fecha— en la Biblioteca Imperial de Viena, y publicó la noticia relacionando su hallazgo con los libros de la corriente celestinesca.² El libro no llevaba nombre de autor; tampoco mencionaba el lugar o la fecha de la edición, ni el nombre del impresor, y permaneció como anónimo hasta 1857, año en que el bibliógrafo español Pascual de Gayangos, al preparar las ediciones de los libros de caballerías para la Biblioteca de Autores Españoles, encontró en una edición del *Primaleón*, realizada en Venecia en 1534, la referencia a nuestro libro, hecha por el corrector de estilo Francisco Delicado, quien ya antes, en 1533, había editado el *Amadís de Gaula* (es la edición que reprodujo Gayangos en la Biblioteca de Autores Españoles). En el colofón del *Amadís*, el corrector de estilo se identificaba como vicario del Valle de Cabezuela, natural de la Peña de Martos. En un prólogo que antepuso a la tercera parte del *Primaleón*, este mismo Delicado decía: «Cierto los que se apartan de la gramática española que es encerrada en aquella grande y famosa historia de Amadís de Gaula, son sin duda nuevos romancistas, como lo fui yo cuando compuse *La Lozana* en el común hablar de la polida Andalucía». Así fue descubierto el misterio de la publicación del *Retrato*, ya que Gayangos, que se había interesado en el hallazgo de Wolf, había mandado hacer una copia del recién descubierto libro y la tenía presente.

Su difusión hasta mediados del siglo XIX, si es que hubo alguna, debió de ser muy reducida: se han hecho conjeturas acerca de la posibilidad de que lo hubiese leído Cervantes durante su estancia en Italia,³ o bien Francisco López de Úbeda,⁴ en las mismas circunstancias; recientemente Rosa Navarro Durán planteó la posibilidad de que lo hubiese leído, y con detalle, Alfonso de Valdés,⁵ pero las huellas de tales 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

1 C. Perugini (en su edición de la obra, Sevilla, 2004, pp. XVIII-XIX), basándose en una falsa portada con que el libro se publicó en el siglo XIX, supone la existencia de una edición anterior a la que conocemos. Por otro lado, tradicionalmente el libro se ha fechado en 1528, sin fundamentos visibles. Sobre la posible fecha de la publicación, ver *infra*, nota 10.

2 Cf. Ferdinand Wolf, «Über das Spanische Drama: *La Celestina* und Seine Übersetzungen», en *Blättern für literarische Unterhaltungen*, núms. 213-217, Berlín, 1845, pp. 853-870.

3 Cf. A. Vilanova, «Cervantes y *La Lozana* andaluza», *Ínsula*, no. 77 (mayo de 1952); T. Bubnova, «Cervantes y Delicado», *NRFH*, 38 (1990), 567-590.

4 Cf. A. Vilanova, Introducción al *Retrato de la Lozana Andaluza*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1952, p. LX, nota 37; Bruno Damiani, *Francisco López de Úbeda*, Boston, Twayne, 1977, pp. 135-149.

5 Secretario de cartas latinas de Carlos V y autor de *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* y de *Diálogo de Mercurio y Carón*, ambos textos sobre la política imperial en Roma (ver *infra*). Rosa Navarro en su libro *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid, Gredos, 2003, encuentra en *La Lozana andaluza* un antecedente del *Lazarillo de Tormes*, debido a la mención de un Lazarillo en la obra de Delicado, y a otras características de ésta última.

«libri omnes quicumque sermone, qui a vigintiquinque annis hucusque sunt impressi vel scripti tacitis impressoribus, auctoribus, scriptoribus, tempore et loco, ubi fuerunt scripti vel impressi», o sea, los libros de autoría, lugar y fecha omitidos. 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.⁶

En el siglo XIX se publicó varias veces, pero siempre en colecciones especiales «de libros raros y curiosos»,⁷ destinadas a especialistas y con una difusión muy limitada (*ad usum delphini*, como se dice, o sea para recreación privada), dado sobre todo el carácter escabroso de su contenido, en desacuerdo con la mentalidad de la época. En efecto, se trata de un libro que puede caracterizarse como «pornográfico» en el sentido etimológico de la palabra, ya que se trata de la descripción de la vida de una prostituta (del griego *porné*, 'meretriz', y *graphé*, descripción). El lenguaje de la obra, en extremo ambivalente, además de anticuado e influenciado considerablemente por el italiano, presentaba dificultades de lectura, el texto contenía palabras raras no registradas en otras fuentes (*hapax*) y formas verbales en desuso. Llamaba la atención la persistencia de las explícitas o veladas referencias al sexo y la prostitución. El libro parecía muy original, sin relación evidente con la literatura de su época (el primer tercio del siglo XVI), aunque desde su portada se anunciaba su vínculo con *La Celestina* («contiene muchas más cosas que la Celestina»). Casi por completo dialogada, y en este sentido no tan única para su tiempo, la obra no sólo remite aparentemente al habla cotidiana y describe las costumbres romanas y romano-españolas, sino que incluye muchos datos y referencias interesantes: menciones de los platos de la cocina andaluza e italiana, técnicas de lavar ropa, recetas cosméticas; alude a la vestimenta de hombres y mujeres y a la estructura de las casas, a las fiestas populares y religiosas, a las creencias, supersticiones y saberes de la época y, desde luego, a los acontecimientos históricos, integrados todos estos temas de una manera orgánica en los parlamentos de los personajes. Su autor confiesa en uno de los anexos de la obra (*Cómo se excusa el autor...*), que la escribió paladinamente con orientación al lenguaje oral, porque, dice, «para darme solacio y pasar mi fortuna que en este tiempo el Señor me había dado, conformaba mi hablar al sonido de mis orejas, que es la lengua materna y su común hablar entre mujeres».

6 El *Lazarillo de Tormes* se publicó también anónimo, pero ésta no fue la causa principal por la que fuese «castigado», es decir, publicado con supresiones de pasajes que le parecían blasfemos a la censura eclesiástica.

7 Por ejemplo, la de Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, Ribadeneyra, 1871 (Colección de libros españoles raros o curiosos), o la de Luis de Lara, Madrid, Librería Fernández Villegas y Co, 1899 (Colección de libros picarescos). En 1888 fue traducido al francés (ed. bilingüe de Alcide Bonneau, París, Liseux).

Ahora bien, no hay que perder de vista que *La Lozana* fue escrita mayormente en Roma (dice el autor que en 1524, pero con seguridad fue retocada posteriormente, a partir de 1528, probablemente en Venecia, donde fue publicada),⁸ pero en español, por lo tanto hay que creer que iba dirigida a los españoles que vivían en Roma, y que representaban una población considerable: unos habían venido con el séquito del papa español Alejandro VI (Rodrigo Borja, 1492-1503); otros, de religión judía, vendrían a raíz del decreto de la expulsión de 1492; otros más, de origen converso, llegarían a Italia para evitar las presiones de la Inquisición. Algunos más estaban en Italia habiendo venido al reino de Nápoles, que pertenecía a la corona de Aragón, con las tropas, o como su séquito, para pasar luego a Roma (de hecho, a la madre de Rampín, un personaje central de nuestra obra, española y a todas luces conversa, se le llama Napolitana). La colonia española en Roma, era, pues, numerosa y llena de gente de diversas capas sociales. No todos provenían de los barrios bajos, identificados con la prostitución y la pobreza. Por ejemplo, los escritores españoles Juan del Encina, poeta, dramaturgo, compositor y músico (1468-1530) y Bartolomé de Torres Naharro, dramaturgo y poeta (h. 1485-h. 1530), vivieron y escribieron en Italia; su actividad estaba asociada a los ambientes áulicos. Delicado menciona en su libro a Encina y una obra (la *Comedia Tinellaria*) de Torres Naharro.⁹

Si bien el *Retrato de la Lozana andaluza* fue publicado hacia 1530 en Venecia,¹⁰ fue, en un principio, concebido para los «lectores y audientes» españoles que vivían en Roma en el primer tercio del siglo XVI. De acuerdo con esta concepción delicadiana de sus primeros lectores, muy probablemente se leía en voz alta, a un público de amigos y cómplices, pues tales eran las condiciones normales de la recepción literaria en aquella época y aún más tarde.¹¹ De hecho, ciertos tópicos de la Dedicatoria (donde se habla del «placer y gasajo»¹² que de leer a la señora Lozana» les podría «suceder» a sus lectores), aluden a lo mismo. La impronta de la primera concepción del receptor per-

8 Cf. Tatiana Bubnova, «*La Lozana andaluza* como enunciado», en *F. Delicado puesto en diálogo*, México, UNAM, 1987, pp. 116-152, especialmente pp. 145-152; y Patrizia Botta, «Quando l'autore edita sé stesso: paratesto e rubriche de *La Lozana andaluza*», *Paratesto* (Pisa), I, 2004, 23-40.

9 Ya que la *Tinellaria* se publicó en Nápoles en 1517 junto con otras obras de Torres Naharro en la *Propalladia*, es lógico suponer que Delicado hubiese conocido el volumen entero.

10 Me apoyo en las conclusiones de F. Ugolini, «Nuovi dati intorno alla biografia di Francesco Delicado...», en *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12 (1974-1975), p. 459, quien convincentemente sitúa el momento de publicación de nuestro libro aproximadamente en estas fechas, a pesar de que tradicionalmente se hubiese adoptado la fecha de 1528.

11 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*, Bulzoni, Roma, pp. 101-123.

12 El diccionario etimológico de Corominas relaciona el verbo «agasajar» y los vocablos de la misma raíz, como «gasajo», «gasajado», etc., con el gót. **gasali* 'compañía', derivado de **gasalja* 'compañero' (alem. *Geselle*). «Más pronto se especializó nuestra familia de vocablos en el sentido de reunión o compañía para divertirse». En este sentido primitivo aparece en el *Libro de buen amor*, en el *Arcipreste de Talavera*, en Juan del Encina, etc. Por ejemplo, «...por lo común *gasajado* es 'placer colectivo que se toma en compañía'» (cf. Corominas, t. I, s. v. *agasajar*).

manece con variaciones en las etapas posteriores de la elaboración del libro. En todos los preliminares y anexos del *Retrato* se nota esta permanente interpelación a los lectores presentes y posibles: un intento por sugerir cierta interpretación del texto (supuestamente moralista y satírico, con un guiño a los modelos latinos), que incluye las disculpas por el contenido («vanidades») y el lenguaje empleado («si me dicen que por qué no fui más elegante, digo que soy ñorante y no bachiller»), explicaciones del anonimato («mi oficio me hizo noble... y por esto callé mi nombre, por no vituperar el oficio escribiendo vanidades»),¹³ e incluso agresiones a los posibles «reprochadores», en parte tópicos¹⁴ («y si alguno quisiere combatir con mi poco saber, el suyo mucho y mi ausencia me defenderá»). Estas referencias podrían explicarse como huella de otro nivel de redacción del texto, cuando ya se estaba preparando para la publicación y necesitaba más «autodefensas». Este aspecto controversial de los paratextos, que de hecho ponen de manifiesto el carácter «dialógico»¹⁵ y polémico¹⁶ de la obra, se complementa con la actitud hacia el lenguaje que se puede encontrar en el mismo texto dialogado y «dialogizado» del *Retrato*. Se ha notado que lo que el autor afirma al principio puede ser desmentido o contrariado al final: por ejemplo, si al inicio declara: «porque no le pude dar mejor matiz, no quiero que ninguno añada ni quite» (Dedicatoria), al final, en la Epístola del Autor, encontramos: «Ruego a quien tomare este retrato que lo enmiende antes que vaya en público, porque yo lo escribí para enmendarlo». Resalta la ambivalencia que parece ser del todo intencional y se refuerza por la polisemia implícita en el uso de los vocablos.

Empecemos por el título que, aparte de los mensajes propios de un anuncio publicitario —promete contar «lo que en Roma pasaba»,¹⁷ ofrece mostrar «muchas más cosas que la Celestina»—, al mismo tiempo propone un género al que adscribir la nueva obra, un género ciertamente inusitado. Será la pa-

13 Este oficio se interpreta tradicionalmente como el de sacerdote. Perugini (2002) propone que Delicado pudo haberse referido a la dignidad del oficio de escritor, pero esto me parece menos probable, dada la naturaleza de la obra.

14 Si bien son tópicos (retóricas) todas estas interpelaciones y preguntas, hay que admitir que están muy orgánicamente insertadas en el contexto de la obra, mucho más allá de una función decorativa.

15 En el sentido que le da a este concepto M. Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoiévski* [1963] trad. T. Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, y en «La palabra en la novela» [1936], en *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989. Los enunciados de un texto «dialogizado» están múltiplemente orientados a diversos receptores actuales, a la tradición que lo antecede y aun hacia un lector posible y futuro.

16 Jacques Joset encuentra rasgos polémicos, por ejemplo, en toda la referencia a *La Celestina*, que va mucho más allá de la portada, presente en el *Retrato* (ver su artículo «...y contiene muchas más cosas que la Celestina», *Cultura Neolatina*, LVII (1997), 147-166. Cf. también N. Salvador Miguel, «Huellas de la *Celestina* en *La Lozana Andaluza*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 431-459.

17 Se refiere al Saco de Roma (1527) llevado a cabo por las tropas mercenarias de Carlos V apostadas en Italia, y en cierta forma sugiere una explicación de este suceso, interpretado como un castigo divino, por la general relajación de las costumbres del «alma ciudad». Ver más adelante el texto.

rodia de un retrato serio, ya que es uno tomado de una prostituta y alcahueta española en Roma, mientras que, según los criterios de la época un «retrato» solía hacerse de una «persona principal y de cuenta».¹⁸ Así, el ya mencionado Torres Naharro escribió un *Retracto* versificado y solemne a la muerte del duque de Nájera (1515), que publicó en la *Propalladia*. En este primer sentido, la palabra «retrato» era un neologismo formado probablemente bajo la influencia del italiano *ritratto*: hay que tomar en cuenta la poderosa presencia de la pintura italiana del momento. Nuestro «retrato» está escrito, además, casi todo en forma dialogada, como ya hemos adelantado y, según el autor pretende, «en lengua española muy clarísima», cosa que va a desmentir en uno de los paratextos. En otro paratexto —son los preliminares y anexos que acompañan el grueso de los capítulos, así como los epígrafes a los capítulos y partes— se alude a la polisemia del «retrato» o «retracto», que implica, además de una determinada «representación», una «reprehensión»: Delicado pretende «retraer reprehendiendo» a su heroína. Se trata, pues, de una supuesta sátira y una crítica. Además, el verbo «retraer», al que Delicado atribuye el significado de «retratar», de hecho significa «retirar» y, en efecto, el final de la trayectoria de Lozana implica una retirada a la isla de Lípári y, después de todo, Lozana se retira, en forma de un libro homónimo, a Venecia.¹⁹ Habría que insistir que el primer significado del vocablo «retrato» —neologismo en esta acepción— es el de representar o retratar un individuo, aunque indudablemente Delicado le agregue los semas de ‘reprehender’ y ‘retirar’, tradicionales para el uso del vocablo en español. En este sentido, Delicado propone el retrato como un género aparte: una indiscutible novedad literaria, sobre todo si tomamos en cuenta los recursos empleados para desarrollarlo: forma dialogada y acción a veces dramatizada,²⁰ ambivalencia lingüístico-discursiva y ambiente magistralmente cómico en consecuencia. Claude Allaire en su edición (1985) señala el vínculo de la obra con la literatura ejemplar medieval. Muy recientemente, Jacques Joset propuso²¹ el parentesco de este *Retrato* con la *sátira menipea* lucianesca, siguiendo las sugerencias de Bajtín. La menipea era un género que, desde la antigüedad clásica, reunía, en una forma casi siempre dialogada, un realismo de bajos fondos y los elementos fantásticos con una problemática intelectual, política o bien filosófico-ideológica, a veces de muy altos vuelos.²² Muchos de estos elementos, posiblemente, pueden encontrarse en el texto, que

-
- 18 El carácter paródico de este «retrato» se refrenda por el paralelismo con el *Lazarillo de Tormes*, cuya vida era también una novedad literaria en 1554, cuando todo el mundo se dedicaba a leer sobre las aventuras fantásticas de los caballeros imaginarios, débil eco de la caballería andante medieval.
- 19 Una exhaustiva interpretación de la semántica del vocablo ‘retrato’ se puede encontrar en la Introducción que Claude Allaire antepuso a su edición de *La Lozana* (Madrid, Cátedra, 1985, pp. 45-60).
- 20 Sobre los elementos dramáticos en *La Lozana*, ver Imperiale (1990).
- 21 En el Estudio preliminar de la edición Joset / Gernert, p. XXI.
- 22 Es una cuestión teórica que valdría la pena discutir en un espacio aparte. En cualquier caso, si admitimos la presencia de una alegoría política que propone Rosa Navarro en el libro citado (por ejemplo, la interpretación del mamotreto XXXV), y si además tomamos en cuenta los elementos igualmente alegórico-políticos del mamotreto LXVI y la crítica velada a la política de Carlos V en la Digresión, la propuesta de Joset podría reforzarse con argumentos de cierto peso.

no obstante los rebasa a todos en su libertad ecléctica o vitalista, no respeta fronteras entre la literatura y la vida, juega con ellas y las vive como parte de sí mismo.

El texto, además de incluir las modalidades del español que corresponden a la pronunciación del dialecto andaluz y a un castellano de fines de la Edad Media, aparece bastante influenciado, léxica y sintácticamente, por el italiano, incluye pasajes enteros en italiano, catalán, portugués y latín, procedimiento que crea la impresión del habla abigarrada que se hubiese podido oír en las calles de los barrios hispanos de Roma. Ciertamente, un antecedente de este uso de las lenguas podía encontrarse en las comedias de Bartolomé de Torres Naharro, publicadas en 1517 (sobre todo, en la *Soldadesca* y la *Tinellaria*, cuya lectora o «audiente» fue Lozana), pero Delicado lleva el procedimiento hasta sus límites. Llama la atención el alto grado de conciencia verbal, al fijar en la escritura las modalidades lingüístico-discursivas de una oralidad no restringida por la propiedad social ni académico-gramatical.²³ De ésta, por cierto, todavía no se podía hablar en términos modernos: no existía una autoridad centralizada y única que impusiera un «buen hablar», sino que en esta época estamos en pleno proceso de centralización ideológico-lingüística, paralela a la geográfico-administrativa, del español (véase T. Bubnova, 1987, pp. 51-52), aunque sí se imponían los modelos sociales de la propiedad lingüística. En 1492 se publica la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija, que debe considerarse como un inicio simbólico y oficial de tal proceso, que sin duda ya estaba en marcha; el tema de «la lengua compañera del imperio», que introduce Nebrija en el Prólogo de su gramática, es la fórmula de dicho proceso. Cuando Juan de Valdés escribe su *Diálogo de la lengua* (en 1535 y en Italia), el proceso ya se encuentra avanzado. No obstante, la verdadera autoridad lingüística aprobada por un organismo centralizado inserto en las estructuras del Estado aparece hacia el primer tercio del siglo XVIII, con la gramática de la Academia y el *Diccionario de Autoridades*, el que, justamente, en su título refleja esta unión del prestigio cultural con las instituciones paraestatales. Por eso, en la escritura y pronunciación de ciertas palabras en las obras del Siglo de Oro hay todavía muchas vacilaciones. Entonces, cuando hablamos de una concepción descentralizada del lenguaje, hablamos de una intuición de Delicado que iba en contra de la tendencia general del desarrollo del español, más allá de vacilaciones, hacia una variedad conscientemente asumida.

Delicado, a pesar de tildarse a sí mismo de «iñorante, y no bachiller»,²⁴ tenía opciones a escoger para fijar el lenguaje de su obra, y se atuvo a un método empírico con plena conciencia. Por eso parecen fuera de lugar los reproches de incultura que le habrán dirigido, ya en el siglo XX, Marcelino Menéndez Pelayo y Eugenio Asensio, parafraseando éste último al Arcipreste de Hita, de haber tomado Delicado «senda por carrera, como andaluz». Delicado, como observaron otros críticos, tenía vocación de filólogo espontáneo

23 Para mayores detalles sobre este aspecto, ver Bubnova (2001).

24 J. Joset (art. cit.) considera que en este pasaje se trata de una interpelación del bachiller Fernando de Rojas.

y era un escucha atento del habla vernácula, que tomaba nota de lo que le llamaba la atención, por eso nuestro texto con razón puede considerarse como un documento lingüístico-discursivo de su época.²⁵ Si existe algún «realismo» en nuestro libro, es un realismo lingüístico en primer lugar. Claro, es necesario ponernos de acuerdo acerca de qué significado le atribuimos a la palabra «realismo». Ya Menéndez Pelayo hablaba del «naturalismo fotográfico» de la obra. Este tipo de definiciones son más emotivas que conceptuales. Aquí se utiliza el controvertido término a la manera de Bajtín en su libro sobre Rabelais:²⁶ el realismo grotesco, la tendencia de representar el mundo a través de las referencias corporales «bajas», el «poderoso movimiento hacia abajo», que es una especie de visión filosófica del mundo inversa al idealismo, el cual excluye por completo la vida del cuerpo. Este tipo de realismo es una modalidad literaria que no evita la participación creativa del autor, cuya función no consiste en «copiar», sino en seleccionar y oportunamente exagerar y subrayar los rasgos del lenguaje existentes «empíricamente». El libro de Delicado es una especie del *mundo al revés* («world upside-down»): representa el mundo desde un «abajo» social y corporal, invierte todo lo serio que toca y le encuentra un lado jocoso y muchas veces denigrante, se burla de las representaciones serias del mundo y su lenguaje, etcétera. El lenguaje hablado se utiliza justamente dentro de esta tendencia estilística.²⁷

El uso de las modalidades de la lengua hablada se refuerza por un amplio repertorio de refranes populares integrados de una manera muy desenvuelta en los parlamentos de los personajes, de tal manera que no parecen unos enlistados pedantes de las sentencias fijadas para elevarlas a un registro culto, sino que reflejan un uso libre y creativo del acervo de las fórmulas discursivas aplicables a situaciones sociales más diversas. Los refranes aparecen insertos de una manera muy espontánea en los parlamentos, y se utiliza constantemente la técnica del refrán trunco, un uso que implica el conocimiento de parte del interlocutor del dicho al que se alude. El manejo de la paremiología en Delicado anuncia el advenimiento de un Sancho Panza rebosante de refranes. Por otro lado, la introducción del personaje Auctor en el nivel narrativo del texto, personaje que escribe el retrato de Lozana y a la vez la está espionando para después apuntar en su libro «sus actos y meneos y palabras», anuncia la complejidad futura de la obra de Cervantes, al mostrar un empleo muy anticipado de la metaficción ya a principios del siglo XVI.

Puesto que el libro hallado en el siglo XIX no se ajustaba, en su calidad

25 Es instructivo confrontar algunas de sus expresiones y usos con las recomendaciones que hace Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, escrito asimismo en Italia hacia 1535.

26 Cf. M. M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* [1965], trad. de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral, 1974.

27 Para contrastar las concepciones de estos dos autores contemporáneos, hay que recordar que Juan de Valdés decía también en el *Diálogo de la lengua*: «Escribo como hablo», pero su supuesta (y discutible) oralidad se encuentra totalmente dentro de la propiedad y selección cuidadosa de vocablos y usos dignificados. Desde otro ángulo, Jaceques Joset retoma el problema del supuesto realismo de Delicado en el Estudio preliminar de la edición Joset/Gernert, pp. XCVIII-CXX.

de «retrato», a los modelos conocidos de la literatura española, se le consideró largamente un fenómeno de excepción, según ya hemos advertido, tanto por su contenido como por su forma, en las letras del siglo XVI. La condena casi definitiva al «libro inmundo y feo», sin ningún parentesco literario, tomado de la «vida» y no de los libros, llegó de la pluma del ya mencionado polígrafo español Marcelino Menéndez y Pelayo. Sin ningún valor estético, en opinión de éste, debía relegarse a la atención exclusiva de los especialistas, que no del amplio público.²⁸ Por supuesto, no debía acceder al canon de la literatura española destinado al estudio escolar (como lo había previsto el mismo autor, cuando recomendó: *sed non legatur in escolis*, que, en su latín españolizado, quiere decir «que no se lea en las escuelas»).

La situación cambió sobre todo hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando varios estudiosos de la literatura española reivindicaron el libro, encontrándole mérito al principio en una justificación «realista» y de documento social (Vilanova) y, luego, dentro de la veta didáctico-moralizante.²⁹ El análisis más detallado del texto ha permitido mostrar tanto la originalidad de la obra como su relación con el contexto literario de su época, relación que, después de decenios de esfuerzos conjuntos de los estudiosos, se mostró bastante más compleja de lo que al principio se podía suponer. Desde el siglo XIX, el libro se ubicaba históricamente entre la celestinesca y la picaresca, a pesar de la imposibilidad de inscribirlo en la cadena orgánica de la evolución de la última corriente, por haber quedado, con una seguridad casi completa, totalmente desconocido. Y es que, si el *Lazarillo de Tormes* es un precursor y un iniciador³⁰ *avant la lettre* del género picaresco, el *Guzmán de Alfarache*, *alias El Pícaro*, de Mateo Alemán ya es una especie de respuesta creativa al libro anónimo y huella de su relectura, mientras que *El Buscón* de Quevedo es a todas luces una parodia y una réplica bastante violenta al *Guzmán*. El *Retrato*

28 Aun así, don Marcelino le dedicó una buena veintena de páginas lúcidas a *La Lozana*, y su análisis conserva cierta validez, si bien con reservas, hasta el día de hoy. Cf. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* [1916], t. III, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (NBAE), vol. 14, Madrid, 1958.

29 Reafirmando una determinada posición anticipada por otros críticos (p. e. Damiani), C. Allaigre en su edición (1985) subraya, como hemos señalado, en la *Lozana* la modalidad del *exemplum* medieval, sin duda presente en la forma final que Delicado le quiso o le tuvo que imponer a su libro. Pero creo, con Allaigre (que insiste principalmente en la ambivalencia semántica), que esta actitud moralizante no predomina en este libro esencialmente ambivalente, en parte por la postura del autor, en parte por la complejidad del proceso de su «enunciación» (léase, escritura), porque la obra pasó por varias fases de adaptación para poder ser publicado. Cf. P. Botta, art. cit., p. 26. Es más parodia de los *exempla* que un espécimen tardío de los mismos.

30 Este libro, tomado de por sí y en su contexto, no es estrictamente una novela picaresca; pero leído varios decenios después, a la luz del *Guzmán de Alfarache*, cuyo autor sin duda tomó algunos elementos formales de la novelita anónima, aparecía ya como un anuncio de la picaresca. En la enseñanza escolar del siglo XX el *Lazarillo* solía figurar como prototipo de la picaresca. Cf. Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, I, 1967, pp. 221-231.

queda así como un vago antecedente. A pesar de que un Lazarillo,³¹ significativamente, se menciona en *La Lozana*, como para sellar su tenor prepicaresco, y de que sus personajes principales, Lozana y Rampín, pueden en cierta forma considerarse precursores de los futuros pícaros literarios, la ausencia de nuestro libro en el panorama áureo de la lectura no permite inscribirlo con seguridad como un eslabón temprano en la cadena de obras picarescas, ubicándolo como un fenómeno único,³² aunque dentro de la lógica del proceso literario.

Delicado, ciertamente, no se muestra tan ignorante y falto de luces como lo trataron de presentar Menéndez Pelayo y E. Asensio:³³ su conocimiento de la Biblia es inherente a su oficio de sacerdote; su conocimiento de los clásicos latinos incluye a Juvenal, Marcial, Persio, Cicerón, Séneca, Lucano (el que al menos aparece mencionado en una ilustración), Apuleyo, Luciano,³⁴ posiblemente Terencio, Virgilio y Ovidio, por lo menos. Jacques Joset señala un determinado conocimiento, no necesariamente de primera mano, de las nociones aristotélicas;³⁵ a Esquines y Demóstenes señala el propio Delicado. Se muestra conocedor de la obra de Fernando del Pulgar, de Juan del Encina y Torres Naharro, de la de Diego de San Pedro, desde luego de *La Celestina*; de la anónima *Carajicomedia*; muy posiblemente de la ficción sentimental de la época, italiana o española, ya que la está parodiando (ver mamotreto LV); conoce el romancero y los cancioneros. Se supone conocedor de la anónima *Comedia Thebaida* (1521) y, por extensión, de la *Hyppolita* y la *Serafina*, ya que se publicaron juntas las tres.

- 31 Esta mención podría interpretarse como la posibilidad de que existiera, en el folklore, un personaje llamado Lazarillo, semejante a Pedro de Urdemalas o al germánico Till Eulenspiegel (sugerencia de Marcel Bataillon en *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»* [1958], Salamanca, Universidad, 1968. Francisco Rico rechaza el valor genético de esta aparición de Lazarillo en *La Lozana* (en su edición del *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 81). No sé de qué otra forma podría explicarse este Lazarillo anticipado sino como una figura de las narraciones folklóricas, aunque hasta ahora no documentadas. Tengo presente la propuesta de Rosa Navarro que, en parte debido a esta mención de Lazarillo, considera *La Lozana* como una inspiración para Alfonso de Valdés, el supuesto autor de la novelita publicada anónimamente en 1554, de acuerdo con esta investigadora.
- 32 Antonio Vilanova, en su edición del *Retrato* de 1952 (la primera, de hecho, basada en la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez de Valencia, 1951, y por lo tanto libre de los errores provenientes de la copia realizada en el siglo XIX por Gayangos), establece un parentesco del grabado de la portada de *La Lozana* con la serie de grabados de las «naves de los locos» presentes en la literatura europea desde los fines del siglo XV, que conduce a la «nave de la vida pícaro» que aparece en *La pícaro Justina* de López de Úbeda. Un análisis de esta serie puede encontrarse en Ugolini (1975). La reciente edición de Jacques Joset y Folke Gernert (2007) rechaza esta relación. Me pregunto por qué no se puede interpretar el grabado de *La Lozana* como una refiguración creativa e incluso oportunista (Lozana y su «secuaces» van a Venecia en una *góndola*), realizada según las indicaciones del autor, de un modelo genérico, sin ser necesariamente «fuente» del grabado del libro de López de Úbeda, quien sin embargo, pudo haber hojeado el *Retrato*.
- 33 «Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 101-113.
- 34 Sobre Luciano, que explícitamente no se menciona en el texto, ver la edición de Jacques Joset y Folke Gernert (2007), p. LXIV.
- 35 Ed. cit., pp. LXVIII-LXXI.

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

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 que 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 *siempre*, *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 *honrra*, que se conserva como viene en la edición original. La *s* larga se sustituye por la corta. La *ss* se conserva como tal, puesto que representa una consonante sorda, frente a la *s* sonora. Se preserva como en el original la concurrencia consonántica *nb*, en vez del moderno *mb* (*menbrillo*), 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*, *muger*). 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* ('coraçón') 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 con-

serva 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.

LISTA DE ABREVIATURAS.

- Allaigre.** Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985.
- Allegra.** Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Taurus, 1983.
- Alzieu** *et al.* Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984.
- Aut.** Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [1726], ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1976.
- Corominas.** Corominas, Joan, y J. A. Pascual, *Diccionario críticoetimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.
- Correas.** Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maité Mir-Andreu, Madrid, Editorial Castalia, 2000.
- Covarrubias.** *Primera y Segunda parte del Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], por Sebastián Covarrubias y Orozco, edición facsímil. Original: Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674 (Biblioteca Nacional de Madrid). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/.
- Criado de Val.** Manuel Criado de Val, “Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana Andaluza*”, en *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, pp. 431-458.
- Chiclana.** Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, introducción y glosario Ángel Chiclana, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

- DA.** Francisco Delicado, *Retrato de la loçana andaluza*, edición crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1975.
- DRAE.** *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, vigésima segunda edición, Madrid, 2002.
- Frenk.** Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM – FCE – El Colegio de México, 2003.
- Hernán Núñez.** Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, edición crítica de Louis Combet, Julia Sevilla Muñoz, Germán Conde Tarrío y Joseph Guia i Marín, 2 ts., Madrid, Guillermo Blázquez, Editor, 2001.
- Joset / Gernert.** Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles – Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2006.
- La Celestina.** Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2001.
- Martínez Kleiser.** Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, 2ª reimpr., Madrid, Hernando, 1986.
- O’Kane.** Eleanor S. O’Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Anejos del BRAE, II, 1959.
- Perugini.** Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Carla Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- Santillana.** Santillana, Iñigo López de Mendoza, Marqués de, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, edición y notas de Hugo O. Bizzarri, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Ugolini.** Francesco A. Ugolini, *Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta (con cinque appendici)*, estratto dagli *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* della Università degli Studi di Perugia, vol. XII (1974-1975), pp. 445-615.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

- Francisco Delicado, *Retrato de la Loçana andaluza*, ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1950.
- _____. *Retrato de la Lozana andaluza*, estudio preliminar y bibliografía por Joaquín del Val, Madrid, Taurus, 1967.
- _____. *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. Bruno M. Damiani, Clásicos Castalia, Madrid, 1969.
- _____. *Retrato de la loçana andaluza*, edición crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra, Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid, 1975.
- _____. *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Giovanni Allegra, Taurus, Madrid, 1983.
- _____. *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Claude Allaire, Cátedra, Madrid, 1985.
- _____. *La Lozana Andaluza*. introducción y glosario de Ángel Chiclana, Espasa Calpe, Madrid, 1988. (Colección Austral).
- _____. *La Lozana andaluza*, edición, introducción y notas de Carla Perugini, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004.
- _____. *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, Centro para la edición de los clásicos españoles – Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

GENERAL

- Allaigre, Claude, *Sémantique et littérature: le «Retrato de la Loçana andaluza» de Francisco Delicado*, Ministère des Universités, Grenoble, 1980.
- _____. «Amours et prostitution dans le *Retrato de la Lozana Andaluza*», en A. Redondo (ed.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 285-300.
- _____. «Sobre judíos y conversos en *La Lozana Andaluza*», en *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro*, Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 37-50.
- Allegra, Giovanni, «Breve nota acerca del ‘Ilustre Señor’ de la *Lozana Andaluza*», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII (1973), 391-397.
- _____. «Introduzione alla *Loçana andaluza* di Francisco Delicado», *Annali della Facoltà di Lettere e Filologia della Università degli Studi di Perugia*, vol. XII (1974-1975), 383-441.
- Alonso Hernández, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- Alzieu, Pierre, Jammes, Robert e Yvan Lissorgue, *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1984.
- Apuleyo, Lucio, *La metamorfosis o El Asno de Oro*, por Lucio Apuleyo. Versión castellana hecha a fines del siglo XV por Diego López de Cortegana, Arcediano de Sevilla, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Co, 1914.
- Arellano, Ignacio, «Una alusión tradicional en *La Lozana andaluza*: el caudal de un judío (mamotreto XVI), *Epos* (revista de filología, U. N. E. D.), vol. II, 1986, 313-316.
- Asensio, Eugenio, «Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 101-113.
- Botta, Patrizia, «Onomástica lozanesca (Antropónimos, 1), en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, I, 2000, pp. 289-300.
- _____. «Onomástica lozanesca (Antropónimos, 2), en *Morada de las palabras: Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, I, 2002, pp. 45-52.

- _____. «Onomástica lozanesca (Topónimos, 3), en *Caminería Hispánica*, Actas del VI Congreso Internacional Italia-España 2002, ed. M. Criado de Val, Madrid, Ministerio de Fomento, CEDEX, 2004, vol. 2, pp. 887-904.
- _____. «Quando l'autore edita se stesso: paratesto e rubriche de *La Lozana Andaluza*», *Paratesto*, 1 (2005), 23-40.
- _____. (coord.), *Glossari di Ispanistica*, Glossario della *Lozana andaluza*, Prima parte, a cura di Daniela Tempesta, Seconda Parte, a cura di Marzia Carocci, <http://cisadu.2.let.uniroma1.it/glosarios/lozana/index.html>
- Bubnova, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de «La Lozana andaluza»*, México, UNAM, 1986.
- _____. «Delicado en la Peña de Martos», en *Estudios áureos I*, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995), II, Birmingham, 1998, pp. 70-78.
- _____. «Valdés y Delicado: ¿un diálogo de la lengua?», *Anuario de Letras*, 39 (2001) [Homenaje a Margit Frenk], 89-108.
- Caballero Venzalá, M., *Diccionario bibliográfico de la provincia de Jaén*, Jaén, Ed. Diputación Provincial de Jaén, 1989.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. facsímil del único ejemplar del British Museum, ed. de Antonio Pérez Gómez, Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1951.
- Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Foulché-Delbosc, 2 tomos, Madrid, 1912-1915.
- Cancionero musical de Palacio*, ed. F. Asenjo Barbieri, Buenos Aires, Shapiro, 1945.
- Carajicomedia*, edición, estudio y notas de Carlos Varo, Madrid, Editorial Playor, 1981.
- Cátedra, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.
- Cátedra, Pedro M., García-Bermejo, Miguel *et al*, eds., *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- Cejador y Frauca, Julio, *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, Visor Libros, 1990.
- Cela, Camilo José, *Diccionario secreto*, tomos 1 y 2, Madrid-Barcelona, 1968-1971.
- Costa Fontes, Manuel da, «The Holy Trinity in *La Lozana Andaluza*, *Hispanic Review*, 62 (1994), 249-266.
- _____. «The art of 'sailing' in *La Lozana Andaluza*», *HR*, 66 (1998), 433-445.

- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* . . . , Primera y Segunda Parte, Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674, ed. facsímil del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, www.cervantesvirtual.com.
- Criado de Val, Manuel, «Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana Andaluza*», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 431-458.
- Chamorro Fernández, María Inés, *Tesoro de villanos [diccionario de germanía]: lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona, Herder, D. L., 2002.
- Chastel, André, *El Saco de Roma, 1527*, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- Damiani, Bruno M., *Francisco Delicado*, New York, Twayne Publishers, 1975.
- Delpêche, François, «Système érotique et mythologie folklorique dans les ‘conjuros amatorios’ (XVIe – XVIIe siècles)», en A. Redondo (ed.), *Amours légitimes, amours illégitime en Espagne (XVIe – XVIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 213-229.
- Deyermond, Alan, «El tejido en el texto, el texto tejido: las *chansons de toile* y poemas análogos», *Estudios Románicos* (Murcia), 11 (1999), 71-104.
- Díez Borque, José María, «Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana andaluza*», *Prohemio*, 3 (1972), 455-466.
- Edwards, John, «Spanish Jews and conversos in Renaissance Rome: *La Lozana Andaluza*», *Donaire*, VI (1996), 31-36.
- _____. «The culture of the street. La calle de la Feria en Córdoba, 1470-1520», en *Mediterranean Urban Culture, 1400-1700*, ed. A. Cowan, University of Exeter, Exeter, 2000, pp. 69-82.
- Encina, Juan del, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid, Clásicos Castalia, 1975.
- Fracastoro, Girolamo, *La Syphilis*, poema latino de Gerónimo Fracastor, traducido al castellano e ilustrado con notas por D. Luis María Ramírez y de las Casas-Deza, Madrid, Imprenta de José M. Duczal, 1863.
- Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica hispánica*, 2 vols., México, UNAM – El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Fucelli, Antonia, «Francisco Delicado come scrittore ‘irregolare’», *Quaderni Ibero-americani*, 49-50 (1977), 58-61.
- Gallina, Anna Maria, «L’attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà de ‘500’ (Francisco Delicado e Domingo de Gaxtelu)», *Studi Hispanici* (Pisa), 1962, pp. 69-91.

- García-Verdugo, María Luisa, «*La Lozana Andaluza*» y la literatura del siglo XVI: la sífilis como enfermedad y como metáfora, Madrid, Pliegos, 1994.
- Gillet, Joseph E., *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Philadelphia, Universidad de Pennsylvania, 4 vols., 1943-1951.
- Gnoli, Domenico, «La Lozana Andaluza e le cortigiane nella Roma di Leon X», *Nuova Antologia*, no. 66°, fasc. 1411 (1° 1931), 165-196.
- Hernández Ortiz, José A., *La génesis artística de «La Lozana Andaluza»*. *El realismo literario de Francisco Delicado*. Prólogo de Juan Goytisolo. Editorial Ricardo Aguilera, Madrid, 1974.
- Imperiale, Louis, *El contexto dramático de «La Lozana Andaluza»*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1991.
- _____. *La Roma clandestina de Francisco Delicado y Pietro Aretino*, prólogo de Tatiana Bubnova, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- Joly, Monique, «A propósito del tema culinario en *La Lozana Andaluza*», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), 125-133.
- Joset, Jacques, «De los nombres de Rampín (I)», en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, II, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 543-548.
- _____. «De los nombres de Rampín (II)», en I. Arellano (ed.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, III, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 273-278.
- _____. «'...y contiene munchas más cosas que La Celestina'», *Cultura Neolatina*, LVII, 1997, fasc. 1-2, 147-166.
- _____. «De los nombres de Rampín (III)», en F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 351-359.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, 9a ed., corregida y aumentada, prólogo de R. Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1981.
- Little, Lester K., «Formules monastiques de malédiction aux IXe et Xe siècles», *Revue Mabillon*, LVIII, 1975, 377-399.
- _____. «La morphologie des malédictions monastiques», *Annales*, 34 (1979), 43-60.
- López de Villalobos, Francisco, *Algunas obras*, publicadas por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, ed. A. M. Fabié, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1886.
- MacKay, Angus, «Averroístas y marginadas», *Actas del III Congreso de Historia Medieval Andaluza. La sociedad medieval andaluza: grupos no privilegiados*, Jaén, 1984, pp. 247-261.
- _____. «The whores of Babilón», en *Prophetic Rome in the High Renaissance Period: Essays*, ed. Marjorie Reeves, Oxford, Warburg Studies, 1992, pp. 223-232.

- Macpherson, Ian, «Fray Íñigo de Mendoza, Francisco Delicado y dos enigmas salomónicos», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 1995), ed. J. M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, pp. 39-56.
- Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. González Muela, Castalia, Madrid, 1970.
- Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, compilado por..., 2a reimpr., Madrid, Hernando, 1986.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela* [1916], t. III, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (NBAE), vol. XIV, Madrid, 1958.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, 13a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Morreale, Margherita, «Bisoño de Frojolón: a propósito de una reciente edición de *La Lozana Andaluza*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LV, 1979, 323-343.
- Navagero, Andrea, *Viaje por España (1524-1526)*, trad. y anotado por Antonio María Fabié, Madrid, Turner, 1983.
- Navarro Beltrán, Rosa, *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Gredos, Madrid, 2004.
- Núñez, Hernán, *Refranes o proverbios en romance*, ed. crítica de Louis Combet, Julia Sevilla Muñoz, Germán Conde Tarrío y Joseph Guia i Marín, Madrid, Guillermo Blázquez, Editor, 2001.
- O'Kane, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Anejos del BRAE, Anejo II, 1959.
- Oudin, César, *Tesoro de dos lenguas española y francesa*, 1675, ed. facsímil, París, Ediciones Hispano-Americanas, 1968.
- Perugini, Carla, *I sensi della Lozana Andaluza*, Salerno, Ripostes, 2002.
- Pedrosa, José Manuel, «El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote*», *Criticón*, 80 (2000), 49-68.
- Porto Bucciarelli, Lucrecia, «Aspectos paremiológicos del *Retrato de la Lozana andaluza*», en *La Lozana andaluza*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Taurus, 1983, pp. 55-70.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Castalia, 2001.
- Rabelais, François, *Oeuvres complètes*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1973.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, 3 vols., Madrid, Gredos, 1976.
- Redondo, Augustin (ed.), *Les discours sur le Sac de Rome. Pouvoir et littérature*. Études réunies et présentées par Augustin Redondo. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1999.
- Reyes, Alfonso, «La Garza Mosntesina» (Capítulos de literatura española), en *Obras completas*, VI, FCE, México, pp. 249-256.

- Rodríguez Marín, Francisco, *Más de 21000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección de maestro Gonzalo Correas*, allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926) FRM, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1926. L, 519 pp.
- _____. *126000 refranes más no contenidos en la colección del maestro Gonzalo Correas ni en «Más de 21000 refranes castellanos»*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1930, VIII, 344 pp.
- _____. *Todavía 10700 refranes más no registrados por el maestro Gonzalo Correas ni en mis colecciones tituladas «Más de 21000 refranes castellanos»* (1926), «126000 refranes más» (1930) y «Los 6666 refranes de mi última rebusca», Madrid, Imprenta Prensa Española, 1941.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2001.
- San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe, I (libros I-X), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- Santillana, Iñigo López de Mendoza, Marqués de, *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, ed. y notas de Hugo Oscar Bizzarri, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Sepúlveda, Jesús, «'Caminar por do va el buey'. Nota a *La Lozana Andaluza*, XI», en Gerardo Grossi y Augusto Guarino (eds.), *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare. Il mondo iberico*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 345-360.
- _____. «A propósito de *La Lozana Andaluza*. Los andares de Rampín», *Voz y Letra*, XIII (2002), 115-146.
- _____. «Bosquejo de geografía equívoca», en I. Arellano (ed.), *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 2002, pp. 396-411.
- Sierra Corella, Antonio, *La censura de los libros y papeles en España y los libros y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid, 1947.
- Surtz, Ronald E., «Texto e imagen en el *Retrato de la Lozana Andaluza*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), 169-185.
- Torres Naharro, Bartolomé, *Comedias: Soldadesca, Tinelaría, Himenea*, ed. D. W. McPheeters, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
- Ugolini, Francesco A., *Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta. Con cinque appendici. Estratto degli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, vol. XII (1974-1975).
- Vilanova, Antonio, «Cervantes y *La Lozana Andaluza*», *Ínsula*, no. 77 (mayo 1952).

- Vian Herrero, Ana, *El «Diálogo de Lactancio y un arcidiano» de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de los acusados*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- Zimmerman, Michel, «Le vocabulaire latin de la malédiction du IXe au XIIe siècle. Construction d'un discours eschatologique», *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 5 (1994), 37-55.

ESTA EDICIÓN

La presente edición del *Retrato de la Loçana andaluza* está basada en el microfilm del original (Venecia, h. 1530) conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, con el apoyo de la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez (Valencia, 1950). La edición va dirigida a los estudiantes de la lengua y literatura española para que se inicien en las normas de presentación de los textos españoles antiguos. La misma transcripción del texto antiguo, sin modernización, tiene por objetivo familiarizar a los lectores con las características del libro español antiguo. El aparato crítico incluye notas de tres tipos: explicativas lingüísticas, que sin entrar en demasiados detalles explicitan el significado, la estructura y el uso de las palabras y formas verbales en desuso; las interpretativas, que toman en cuenta las ideas aportadas por los editores anteriores (Damiani/Allegra, Allegra, Allaire, Chiclana, Perugini y Joret/Gernert, principalmente); y las que documentan los refranes, proverbios, citas, locuciones idiomáticas, etc., tratando de remitirlas a la fuente más antigua posible. En este último caso, los refraneros del siglo XX son a veces de poca utilidad, ya que se nutren en *La Loçana andaluza* ellos mismos. El propósito es introducir a los estudiantes en el fascinante campo de la paremiología hispánica y ofrecerles ejemplos de su uso bastante particular en nuestro texto. La bibliografía que se ofrece sirve para introducir al lector en los estudios lozanescos e incluye, entre algunos trabajos clásicos, las aportaciones más recientes a este campo.

La particularidad de esta edición consiste en que se ha realizado con un extenso apoyo en los recursos electrónicos, en particular, en el uso de aquellos que proporciona la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantes-virtual.com). Así, por ejemplo, la consulta *on line* de la edición facsimilar del *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias, del *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española), y los recursos que ésta proporciona a través de los programas como *Corde*, han sido de una ayuda invaluable. También se han utilizado la página de la Accademia della Crusca, así como el *Dizionario etimologico* italiano, entre otros recursos que existen en la red, como algunas revistas electrónicas o bien aquellas que junto con la versión impresa, se difunden electrónicamente.

[DEDICATORIA]

I lustre Señor:¹

Sabiendo yo que Vuestra Señoría toma plazzer quando oye hablar en cossas de amor, que deleytan a todo ombre, y máxime quando siente dezir de personas que mejor se supieron dar la manera para administrar las cosas a él pertenecientes, y porque en vuestros tienpos podéis gozar de persona que para sí y para sus contemporáneas, que en su tiempo florido fueron en esta alma cibdad, con ingenio mirable y arte muy sagaz, diligencia grande, vergüença y consciencia por el cerro de Úbeda,² ha administrado ella y un su pretérito criado, como abaxo diremos, el arte de aquella muger que fue en Salamanca, en tiempo de Celestino segundo.³ Por tanto he derigido este retrato a Vuestra Señoría, para que su muy virtuoso senblante me dé favor para publicar el retrato de la señora Loçana. Y mire Vuestra Señoría que solamente diré lo que oý y vi, con menos culpa que Juvenal,⁴ pues escriví lo que en su tiempo pasava. Y si, por tienpo, alguno se maravillare que me puse a escrivir semejante materia, respondo por entonçes que «*epistola enim non erubescit*»,⁵ y assí mismo que es passado el tienpo que estimavan los que trabajavan en cosas meritorias. Y, como dize el coronista Fernando del Pulgar,⁶ assí daré olvido al dolor, y también por traer a la memoria munchas cosas que en nuestro tienpo passan, que no son laude a los presentes, ni espejo a los a venir. Y assí vi que mi yntención fue mezclar natura con bemol,⁷ pues los santos ombres por más saber,

1 G. Allegra (1973, ver la Bibliografía) propone una hipótesis acerca de la identidad del destinatario de esta Dedicatoria: Filiberto de Châlons, príncipe de Orange, quien, después de la muerte del condestable de Borbón, muerto de un tiro de arcabuz que Benvenuto Cellini se adjudica a sí mismo en su *Vida*, asumió el mando de las tropas imperiales que asaltaron Roma en mayo de 1527.

2 Covarrubias (s. v. Úbeda) explica de la siguiente manera este dicho: «Quando uno se va despepitando por términos extraordinarios y levantados, esso es ir por los cerros de Úbeda».

3 Alusión a *Celestina*. El nombre del papa tiene la función de remitir al nombre de la alcahueta de Fernando de Rojas.

4 Poeta satírico romano, de fines del siglo I d. C. –principios del II. Describe y reprueba la corrupción de las costumbres en la sociedad de su tiempo.

5 «Porque la epístola no se ruboriza» (DA señalan el origen de la cita: Cicerón, *Epist. Fam.*, V, 12, 1).

6 Pulgar fue cronista de los reyes Católicos. La cita no ha sido localizada.

7 La expresión se presta a un juego burlesco, como está registrado en Alzieu *et al.* 162: «De un punto muy entonado,/ caracol, te me has caído;/ dabas en *mi* sostenido,/ y ya das en *fá* bemolado;/ pues la clave te he mostrado,/ canta con más compostura;/ si la clave es de natura,/ ¿para qué es tanto bemol?» En Alzieu *et al.*, se explica el juego de alusiones eróticas con términos musicales. Hay que tomar en cuenta que «natura» podía significar partes pudendas, como más adelante en la Carta de excomunión. Joset / Gernert (372) señalan un uso paralelo de 'natura' y 'bemol' en Rabelais, *Pantagruel*, VII: «le peuple de Paris est sot par nature, par bequare, et par bemol».

y otras veces por desenojarse, leýan libros fabulosos, y cogían entre las flores las mejores.⁸ Y pues todo retrato tiene neçesidad de barniz, suplico a Vuestra Señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad, encomendando a los discretos letores el plazer y gasajo⁹ que de leer a la señora Loçana les podrá suçeder.



8 J. A. Hernández Ortiz ve aquí una correspondencia con un pasaje del proemio a la traducción del *Asno de Oro*, de Apuleyo (a quien Delicado va a mencionar varias veces en su obra), hecha por Diego López de Cortegana (h. 1513): «pues que los sanctos doctores por más saber, e otras veces por desenojarse, leýan libros de gentiles e los tenían por familiares» (cf. Hernández Ortiz 170).

9 'Agasajo': aquí, placer compartido. Cf. la Introducción.

ARGUMENTO EN EL QUAL SE CONTIENEN TODAS LAS PARTICULARIDADES QUE A DE AVER EN LA PRESENTE OBRA

Dezirse a¹⁰ primero la cibdad, patria y linaje, ventura, desgracia y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin, porque solamente gozará deste retrato quien todo lo leyere.

Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra, ni lenguaje, porque aquí no compuse modo de hermoso dezir, ni saqué de otros libros, ni hurté eloquencia, porque *para dezir la verdad poca eloquencia basta*, como dize Séneca;¹¹ ni quise nonbre, salvo que quise retraer¹² muchas cosas retraiendo una, y retraxe lo que vi lo que se devría retraer, y por esta comparación que se sigue verán que tengo razón.

Todos los artífices que en este mundo trabajan, dessean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuessen. Y véese mejor esto en los pintores, que no en otros artífices, porque quando hazen un retrato, procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan. Y no solamente se contentan de mirarlo e cotejarlo, más quieren que sea mirado por los transeúntes e circunstancias, y cada uno dize su parescer, mas ninguno toma el pinzel y emienda, salvo el pintor, que oye y vee la razón de cada uno, y assí emienda, cotejando tam[bi]én lo que vee, más que lo que oye. Lo que muchos artífices no pueden hazer, porque después de aver cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar. Y porque este retrato es tan natural, que no ay persona que aya conocido la señora Loçana en Roma, o fuera de Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras, y assimismo porque yo he trabajado de no escrevir cosa que primero no sacasse en mi dechado la labor,¹³ mirando en ella o a ella. Y viendo, vi mucho mejor que yo ni otro podrá escrevir, y diré lo que dixo Eschi[n]es¹⁴ philósopho. Leyendo una oración o processo que Demóstenes avía hecho contra él, no pudiendo expremir¹⁵ la mucha más eloquencia que avía en el dicho Demóstenes, dixo:

10 A: 'ha'.

11 En Séneca: «*Veritas simplex oratio est*» (Ep. XLIX) (DA 73).

12 *Retraer*: el verbo se usa en el doble sentido de 'retratar' y 'reprobar', como se ve en seguida en el texto. Sobre la polisemia del concepto 'retrato' y 'retratar' en esta obra, véase la edición Allaire (1985), Introducción 60-61.

13 Cf. en Covarrubias, s. v. dechado: «Dechado, el ejemplar de donde la labradora saca alguna labor, y por translación dezimos ser dechado de virtud el que da buen ejemplo a los demás, y ocasión para que lo imiten.»

14 Esquines, orador griego del IV s. a. C.

15 Aquí, 'expresar'.

[PARTE PRIMA]

COMIENÇA LA HISTORIA O RETRATO¹⁸ SACADO DEL JURE ÇEVIL¹⁹ NATURAL DE LA SEÑORA LOÇANA. CONPUESTO EL AÑO MILL Y QUINIENTOS Y VEYNTE E QUATRO, A TREYNTA DÍAS DEL MES DE JUNIO, EN ROMA, ALMA CIBDAD. Y COMO AVÍA DE SER PARTIDO EN CAPÍTULOS, VA POR MAMOTRETOS,²⁰ PORQUE EN SEMEJANTE OBRA MEJOR CONVIENE.

MAMOTRETO PRIMERO

La señora Loçana fue natural conpatriota de Séneca, y no menos en su inteligencia y resaber, la qual desde su niñez tuvo ingenio, y memoria, y bivez grande, y fue muy querida de sus padres por ser aguda en ser-villos e contentallos.²¹ E muerto su padre, fue neçessario que aconpañasse a su madre fuera de su natural, y esta fue la causa que supo y vido munchas cibdades, villas y lugares d'España, que agora se le recuerdan de cassi el todo. Y tiñié²² tanto intellecto que cassi escusava a su madre procurador para sus negocios: sienpre que su madre la mandava yr o venir hera presta, y como pley-teava su madre, ella fue en Granada²³ mirada y tenuta por solçitadora perfecta e prenosticada futura.²⁴ Acabado el pleyto, e no queriendo tornar a su propria cibdad, acordaron de morar en Xerez y pasar por Carmona.²⁵ Aquí

18 Cf. Covarrubias, *s. v.*: «Retrato, la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros».

19 Esta expresión encubre una ambivalencia: por una parte, significa 'registro civil'. Por otra, la palabra 'civil', por antífrasis, llegó a significar 'vil'. En Covarrubias, *s. v. cevil*: «el hombre apocado y miserable, de *ce*, que acrecienta la significación, y de *vil*, que valdrá muy vil».

20 Cf. Covarrubias, *s. v.*: «Mamotreto, comúnmente llamamos a un libro grande en volumen y de materias frívolas, y de poco fruto. Es nombre propio de un autor que escribió un libro a este modo, y es vocablo griego *mamothreptos*». Aquí, en el sentido de 'capítulo'.

21 'Servirlos y contentarlos'. Uso común del infinitivo con enclíticos en el siglo XVI.

22 Por 'tenía'; forma arcaica del imperfecto. Acerca del uso y acentuación de las formas verbales del imperfecto, ver: Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, pp. 305-308; Lapesa, *Historia de la lengua española*, pp. 272-273 y, sobre todo, Y. Malkiel, «Towards a reconsideration of the old Spanish imperfect in -ía, -íe», *HR*, 27 (1959), 435-482.

23 En el texto original, junto a la mención de Granada viene el dibujo de un fruto de granada rajada, posible alusión erótica.

24 Posible paronimia con el latín *futuere*, 'fornicar'.

25 En Correas aparecen varios refranes que remiten a la expresión «morar en Jerez y pasar por Carmona». Por ejemplo: "Soy tuerto y tundidor, y más en Córdoba, y nacido en el Potro, y pasé por Jerez, y estuve en Uclés, y tuve la Pascua en Carmona, y ninguno me la hizo que no me la pagase con las setenas. Dícese que es fino y no le engañarán" (S 929). Indica que nuestra heroína es muy astuta y experimentada. Cf. también Correas, O 15 y O 34.

la madre quiso mostrarle texer, el qual officio no se le dio así como el hordir y tramar,²⁶ que le quedaron tanto en la cabeça, que no se le an podido olvidar. Aquí conversó²⁷ con personas que la amavan por su hermosura y gracia. Assimismo, saltando una pared²⁸ sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía. Y muerta su madre, y ella quedando huérfana, vino a Sevilla, adonde halló una parienta, la qual le dezía: «Hija, sed buena,²⁹ que ventura n'os faltará». Y assimismo le demandava de su niñez, en qué era estada³⁰ criada, y qué sabía hazer, y de qué la podía loar a los que a ella conocían. Entonçes, respondíale desta manera: «Señora Tía, yo quiero que vuestra merçed vea lo que sé hazer: que quando era bivo mi señor padre, yo le guisava guisadicos que le plazían, y no solamente a él, mas a todo el parentado; que, como estávamos en prosperidad, teníamos las cosas necesarias, y no como agora, que la pobreza haze comer sin guisar: y entonçes las espeçias, y agora el apetito; entonçes estava ocupada en agradar a los míos, y agora a los estraños.

26 Nótese el juego de palabras entre los verbos que denotan oficios femeninos: el tejer no se le dio a Lozana tanto como el urdir y tramar, en sentido metafórico. Hay connotaciones eróticas en los vocablos relacionados con el oficio textual, registradas ampliamente en la paremiología.

27 'Conversar' tenía la connotación de trato amoroso.

28 Cf. Covarrubias, *s. v. pared*: «Saltar las paredes, ir huyendo de casa».

29 La ambivalencia del uso de 'buena', que por contaminación se connota como 'prostituta', convierte a la Tía en alcahueta.

30 Posible influencia de la estructura verbal del italiano.

MAMOTRETO II

RESPONDE LA TÍA Y PROSIGUE.

[TÍA] — Sobrina, más ha de los años treynta que io no vi a vuestro padre, porque se fue de niño, y después me dixeron que se casó por amores con vuestra madre. Y en vos veo io que vuestra madre hera hermosa.

LOÇANA. — ¿Yo, señora? Pues más pareco a mi agüela que a mi señora madre, y por amor de mi agüela me llamaron a mí Ald[r]onça.³¹ Y si esta mi agüela bivía, sabía yo más que no sé, que ella me mostró guissar, que en su poder dependí hazer fideos, enpanadillas, alcuzcuçu con garvanços, arroz entero, seco, grasso, albondiguillas redondas y apretadas con culantro verde, que se conocían las que yo hazía entre ciento. Mirá, señora Tía, que su padre de mi padre dezía: «¡Éstas son de mano de mi hija Aldonça!». Pues, ¿adobado no hazía? Sobre que quantos traperos avía en la cal de la Heria,³² querían provallo, y máxime quando hera un buen pecho de carnero. ¡Y qué miel! Pensá, señora, que la teníamos de Adamuz, y çafrán³³ de Peñafiel, y lo mejor del Andaluzía venía en casa desta mi agüela. Sabía hazer hojuelas, prestiños, rosquillas de alfaxor, textones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, xopaypas, hojaldres. Hormigos torçidos con azeyte,³⁴ talvinas,³⁵ çahinas,³⁶ y nabos sin toçino y con comino, col murciana con alcaravea. Y holla reposada, no la comía tal ninguna barva.³⁷ Pues, ¿boronía³⁸ no sabía hazer? ¡Por maravilla! Y çaquela de verengenas moxies en perfición:³⁹ çaquela con su agico y cominico y saborcico de vinagre, ésta hazía yo sin que me la vezasen. Re-

31 Relacionan, según falsa etimología, Aldonza con 'dulce'. La paremiología connota: «A mengua de moça, buena es Aldonça» (Hernán Núñez 177).

32 Calle de la Feria, en Córdoba.

33 'Azafrán'.

34 Llama la atención que es costumbre judía la de hacer hormigos (gachas) con aceite, y no con agua, como se verá en el mamotreto VIII.

35 Cf. Covarrubias, *s. v.*: «Atalvina, vale en Arábigo cualquiera mistura de agua y harina. [...] Atalvina, talvina, leche sacada de grano, y es assí, que de leche de almendras y harina se hazen ciertos puches, que en algunas partes las llaman atalvinas».

36 Cf. Covarrubias, *s. v.*: «Çahinas, Arábigo, vale gachas o sopas».

37 Aquí, «barba» con valor de pronombre impersonal. Cf. Hernán Núñez 4850: «Olla reposada, no la come toda barba».

38 *Alboronía*, guiso de «berenjenas, tomate, calabaza y pimienta, todo mezclado y picado», según el DRAE, receta de la que conviene excluir el tomate, ya que este fruto americano todavía no se incorporaba a la cocina española (estamos hablando de los fines del siglo XV o, a lo más, al mero inicio del XVI). Lo mismo vale para otras recetas que estamos extrayendo de los diccionarios modernos.

39 'A la perfección'.

lentos, quajarejos de cabritos,⁴⁰ pepitorias, y cabrito apedreado con limón ceutí. Y caçuelas de pescado cecial⁴¹ con oruga, y caçuelas moriscas por maravilla, y de otros pescados, que sería luengo de contar. Letuarios⁴² de ar[r]lope para en casa, y con miel para presentar,⁴³ como eran de menbrillos, de can-tueso, de huvas, de verengenas, de nueces. Y de la flor del nogal, para tiempo de peste, de orégano y hierba buena para quien pierde el apetito. Pues, ¿ollas en tiempo de ayuno? Éstas y las otras ponía yo tanta hemencia⁴⁴ en ellas, que sobrepujava a Platina, *De voluptatibus*,⁴⁵ y Apicio Romano, *De re coquinaria*.⁴⁶ Y dezía esta madre de mi madre: «Hija Aldonça, *la olla sin çebolla es boda sin tanborín*». ⁴⁷ Y si ella me biviera, por mi saber y linpieza —dexemos estar hermosa— me casava, y no salía yo acá por tierras ajenas con mi madre, pues que quedé sin dote, que mi madre me dejó solamente una añora con su huerto, y saber tramar, y esta lançadera para texer, quando tenga premi-deras.⁴⁸

TÍA. —Sobrina, esto que vos tenéys y lo que sabéys será dote para vos. Y vuestra hermosura hallará axuar cosido y sorzido,⁴⁹ que no os tiene Dios olvidada, que aquel mercader que vino aquí ayer me dixo que quando torne, que va a Cáliz,⁵⁰ me dará remedio para que vos seáys casada y honrrada, más querría él que supiésedes labrar.

LOÇANA. —Señora Tía, yo aquí traygo el alfiletero,⁵¹ mas ni tengo aguja ni alfiler, que dedal no faltaría para apretar, y por esso, señora tía, si vos queréys, yo le hablaré antes que se parta, porque no pierda mi ventura siendo huérfana.

40 Cf. Covarrubias, *s. v.* quajar: «nombre que también se llama quajarejo».

41 Cf. Covarrubias, *s. v.*: «cecial, pescado, quasi ciercial, porque está curado al ayre».

42 Aquí, especie de confitura.

43 Aquí: 'para obsequiar.'

44 'Vehemencia'.

45 Bartolomeo Sacchi, apodado Platina, autor (s. XV) del libro aquí aludido: *De opsoniis ac de honesta voluptate et valetudine* (cf. DA 83).

46 Cf. Covarrubias, *s. v.* flamenco: «Apicio Romano, que fue el mayor goloso de su tiempo, y gastó gran suma de hazienda, y dexó escrito un libro de cozina singularíssimo».

47 Es paráfrasis de un dicho al parecer de doble sentido, si por «olla» entendemos el sexo femenino, y por «cebolla» el masculino. Cf. en Hernán Núñez 3148: «Hierve olla y cuece cebolla; contarte he de la noche de mi boda».

48 Alusiones metafóricas al sexo, mediante atributos de las labores textiles; cf. *premidera* (*DRAE, s. v.*): «un listón del telar que sirve de pedal». Más abajo, las mismas metáforas referentes a la costura.

49 'Zurcido'.

50 Cádiz.

51 'Alfiletero'.

MAMOTRETO III

PROSIGUE LA LOÇANA Y PREGUNTA A LA TÍA:

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, que pierna tan seca y enjuta! ¿Chinelas trae? ¡Qué pie para galochas⁵² y çapatilla zeyena! Querría que se quitasse los guantes, por verle qué mano tiene. Acá mira. ¿Quiere vuestra merçed que me asome?

TÍA. No, hija, que yo quiero yr abaxo, y él me verná a hablar, y quando él estará abaxo, vos vernéys. Si os hablare, abaxá la cabeça y pasáos. Y si yo os dixere que le habléys, vos llegá cortés y hazé una reverencia. Y si os tomare la mano, retraéos hazia tras, porque, como dizen, *amuestra a tu marido el copo mas no del todo*,⁵³ y desta manera él dará de sí y veremos qué quiere hazer.

LOÇANA. — ¿Veislo? Viene acá.

MERCADER. — Señora, ¿qué se haze?

TÍA. — Señor, serviros y mirar en vuestra merçed la lindeza de Diomedes el Ravegnano.⁵⁴

MERCADER. — Señora, pues así me llamo yo. Madre mía, yo querría ver aquella vuestra sobrina. Y por mi vida que será su ventura, y vos no perderéys nada.

TÍA. — Señor, está revuelta y mal aliñada, mas porque vea vuestra merçed cómo es dotada de hermosura, quiero que pase aquí abaxo su telar, y verála cómo texe.

DIOMEDES. — Señora mía, pues sea luego.

TÍA. — ¡Aldonça! ¡Sobrina! Desçíos⁵⁵ acá y veréys mejor.

LOÇANA. — Señora Tía, aquí veo muy bien, aunque tengo la vista cordovesa,⁵⁶ salvo que no tengo premideras.

52 Covarrubias, *s. v.*: «cierto género de calzado de madera».

53 Hernán Núñez (274) lo tiene registrado como: «A tu marido o a tu esposo, muéstrale lo tuyo mas no del todo». Tanto *copo* como *lo tuyo* se refieren a genitales. Propiamente, un copo es «cierto mechón, o pegujón de lino, o de lana, o de algodón, que se hila puesto en la rueca» (Covarrubias, *s. v.* copo).

54 De la ciudad italiana de Ravenna. Los editores han querido asociar *raveñano* con 'rabo'.
55 'Descended', 'bajad'.

56 «Tener la vista cordobesa» alude a la proverbial astucia de los cordobeses, reflejada en muchos refranes, como por ejemplo: «Lo que dice el cordobés, entiéndelo al revés» (Martínez Kleiser 26.880). El tópico se repetirá muchas veces a lo largo de la obra.

TÍA. — Desçí, sobrina, que este gentil ombre quiere que le texáys un texillo, que proveheremos de premideras. Vení aquí, hazé una reverencia a este señor.

DIOMEDES. — ¡Oh, qué gentil dama! Mi señora madre, no la dexé yr, y suplícole que le mande que me hable.

TÍA. — Sobrina, respondé a esse señor, que luego torno.

DIOMEDES. — Señora, su nombre me diga.

LOÇANA. — Señor, sea vuestra merçed de quien mal lo quiere, yo me llamo Aldonça, a servicio y mandado de vuestra merçed.

DIOMEDES. — ¡Ay, ay, qué herida! Que de vuestra parte qualque⁵⁷ vuestro servidor me a dado en el corazón con una saeta dorada de amor.

LOÇANA. — No se maraville vuestra merçed, que quando me llamó que viniése abaxo, me pareçe que vi un mochacho, atado un paño por la frente, y me tiró no sé con qué; en la teta yzquierda me tocó.⁵⁸

DIOMEDES. — Señora, es tal ballestero que de un mismo golpe nos hirió a los dos. *Ecco adonque due anime in uno core.*⁵⁹ ¡Oh, Diana, oh, Cupido, socorred a vuestro siervo! Señora, si no remediamos con socorro de médicos sabios, dubdo la sanidad.⁶⁰ Y pues yo voy a Cáliz, suplico a vuestra merçed se venga conmigo.

LOÇANA. — Yo, señor, verné a la fin del mundo, mas dexé subir a mi tía arriba y, pues quiso mi ventura, seré sienpre vuestra más que mía.

TÍA. — ¡Aldonça, sobrina! ¿Qué hazéys, dónde estáys? O pecadora de mí, el ombre dexa el padre y la madre por la muger, y la muger olvida por el ombre su nido. ¡Ay, sobrina! Y si mirara bien en vos viera que me avíedes de burlar, mas no tenéys vos la culpa⁶¹ sino yo, que teniendo la yesca, busqué el esclavón:⁶² mirá qué pago. Que si miro en ello, ella misma me hizo alcagüeta. ¡Va, va, que en tal parará!

57 Italianismo de *qualche*; 'alguno'.

58 Aquí conviene recordar *La Celestina*: «mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su apsentamiento, tiende sus rayos a todas partes» (*Cel.*, X, 430).

59 «Y hay aquí dos almas en un solo corazón» (it.).

60 El juego retórico paródico implica que el amor es una enfermedad (*amor hereos*), de acuerdo con las nociones de la medicina medieval y convenciones del amor cortés.

61 En el original, [calpa].

62 *Yesca* y *eslabón* es aquello con lo que se prendía el fuego.