

# “Que huelgo de oír y leer estas cosas mucho”: carnavales literarios en la biblioteca de *Lozana andaluza*

JOSÉ DOMINICCI-BUZÓ  
BOSTON UNIVERSITY

**Abstract:** The association between the *Retrato de la Lozana andaluza* and the popular tradition has been a matter of interest for those who, interested in the analysis of the literary manifestation of the Bakhtinian Carnival, deny the moralizing purpose of the text, justified in the works of Bruno Damiani; instead, they find a cosmos turned upside down, degraded, incoherent and burlesque. This study delves into the carnivalesque aspects in the work of Francisco Delicado by examining the texts present in Lozana's library: *La Celestina*, *Carajicomedia* and *Comedia Tinelaria*. Thus, its expression in the text, which is sustained by the safist eroticism of the female characters, the extensive catalogs of prostitutes and the multilingual environments, evidences the fertile knowledge and conscious determination of its author to include his *retrato* within the literary world that prevails the popular, the low and the grotesque.

**Key Words:** Carnival, mockery, courtesan, public square, Bakhtin.

**Resumen:** El nexo entre el *Retrato de la Lozana andaluza* y la tradición popular ha sido materia de interés para quienes, interesados en el análisis de la manifestación literaria del Carnaval bajtiniano, deniegan el propósito moralizante del texto, justificado en los trabajos de Bruno Damiani, y, en su lugar, hallan un cosmos puesto patas arribas, degradado, incoherente y burlesco. El presente estudio ahonda sobre los aspectos carnavalescos en la obra de Francisco Delicado al examinar los textos presentes en la biblioteca de Lozana: *La Celestina*, *Carajicomedia* y *Comedia Tinelaria*. Así, su plasmación en el texto, la cual se sostiene por medio del erotismo safista de los personajes femeninos, los extensos catálogos de prostitutas y los ambientes plurilingüísticos, evidencia el fértil conocimiento de su autor y su consciente determinación por incluir su retrato dentro del orbe literario que prima lo popular, lo bajo y lo grotesco.

**Palabras claves:** Carnaval, burla, cortesana, plaza pública, Bajtín.

El *Retrato de la Lozana andaluza* (Francisco Delicado, 1524<sup>1</sup>) pertenece al orbe literario enhebrado con la tradición carnavalesca porque su trama reúne cortesanas y cleptómanos, sacerdotes y nobles, que beben, danzan, discuten, intercambian todo tipo de bienes materiales y copulan desenfrenadamente. Se trata de un texto que escenifica la satisfacción de los placeres de la carne y el exceso sobre cualquier otra preocupación mientras, en un ejercicio que reproduce los ruidos de la calle y el hablar de los bajos fondos de la sociedad, transcribe un lenguaje propiamente característico de la plaza pública. Tal cual se tratara de un retrato, el texto promete una imagen fidedigna que atestigua las andanzas de una mujer a la que le sobra ingenio y no le falta ventura. Bruno Damiani y Giovanni Allegra han entendido que “para lograr el sentido erótico por medio de la transposición de vocablos, [Delicado] no se valió solamente de la tradición literaria existente, sino también de su contacto directo con el habla del burdel que ... no solo conocía, sino que observaba con atención de ‘filólogo’” (34). De esta manera, la obra consigue desafiar la jerarquía “oficial,” propia representación de las costumbres estamentales de la época, plasmando una red ilegal de transacciones sexuales en la que los demás sujetos narrativos, sin importar su estado social, aspiran a gozar de las atenciones —sexuales, afectivas, culinarias e intelectuales— que ofrece su protagonista, Lozana.

El presente estudio analiza la imagen hiperbolizada de Lozana-reina del carnaval como ejemplo de la manifestación de la cultura popular en la obra de Francisco Delicado. Se presta especial atención al mamotreto XLVII, episodio en el que Lozana menciona los textos conglomerados en su biblioteca: *Carajicomedia*, *La Celestina* y la *Comedia Tinelaria*, con el objetivo de explorar su relación con la tradición literaria carnavalesca y la apreciación hacia el sujeto femenino desde un cosmos bibliográfico inspirado en lo burlesco, el “revés” y en consonancia con la teoría bajtiniana.

---

<sup>1</sup> Delicado llega a Italia durante el papado de Alejandro VI y comienza la composición de su *Retrato* el 30 de junio de 1524 mientras permanecía hospitalizado a consecuencia de una sífilis: “Y si dijeren que por qué perdí el tiempo retrayendo a la Lozana y a sus secaces, respondo que, siendo atormentado de una grande y prolija enfermedad, parecía que me espaciaba con esta vanidades. Y si por ventura os veniere por las manos otro tratado *De consolatione infirmorum*, podéis ver en él mis pasiones para consolar a los que la fortuna hizo apasionados como a mí” (Delicado 485). Lo concluye el primero de diciembre de ese año, mas no lo publica. Opta, en cambio, por hacerlo circular solo entre sus conocidos más cercanos.

### “Comienza la historia o retrato sacado del jure civil natural de la Lozana”

A primera instancia, el *Retrato* es una composición compleja en la cual suceden muchas cosas al mismo tiempo y en el que interactúan demasiados sujetos narrativos. Su ambientación, caracterizada por un entorno plurilingüístico, reúne elementos folklóricos, históricos y supersticiosos. En lugar de capítulos, sus escenas se distribuyen en “mamotretos,” término definido en el Diccionario de Autoridades como libro o cuaderno que sirve para apuntar y anotar las cosas que se necesitan tener presentes para ser ordenadas después. De igual manera, —continúa— puede ser un libro o legajo abultado cuando es irregular o deforme. A inicios de cada mamotreto, un par de oraciones informan al lector sobre el estado de los personajes y el lugar en el que se encuentran.

En términos generales, la trama narra la historia de una joven moza nacida en Peña de Matos —comunidad aledaña a Córdoba— que, tras quedar huérfana, se traslada con una parienta quien, viendo oportuna la llegada de uno mercaderes al pueblo, la promete como manceba a Diomedes, joven de Liorna. En desacuerdo con la unión pseudo-matrimonial, el padre del joven encarcela a su hijo y entrega a Lozana a un marinero para que se deshaga de ella en el mar. Con el favor de su astucia y aptitud para los negocios, la protagonista consigue salvarse y llegar hasta Roma en donde contacta con la comunidad judeo-cristiana reunida en Pozo Blanco. Allí, promete ponerse al servicio de todo aquel que la necesite y aprender lo necesario con tal de ganar renombre y prestigio.

Luego de establecerse en la antigua ciudad y conocer a Rampín —joven pícaro que le sirve de lacayo, sirviente y enamorado—, Lozana consigue su cometido de ascender en popularidad dentro de la baja sociedad romana. Todo el que la conoce queda enamorado de su sensualidad y relativa “belleza.” En esta segunda parte del *Retrato* se nos presenta a una Lozana diestra en la confección de afeites, en el maquillar y el depilar; codiciada por los hombres que viven y visitan la ciudad. El desenlace del texto, en cambio, experimenta un revés inhabitual, inusual —digamos—. Repentinamente, se elude la imagen de la Lozana lujuriosa, carnavalesca y festiva celebrada a lo largo del texto, y en su lugar, se introduce otra retractada y ponderada; en efecto, distanciada —geográfica y emocionalmente— de la vida en excesos. En la estampa final, el *Retrato* esboza a una cortesana retirada que rehúsa continuar

sumergida en la atmósfera pecaminosa que inunda la sociedad romana y huye para no andar tras “el rabo de putas.”

El giro en la trama y el cambio de actitud por parte de la protagonista se justifica por medio de un acontecimiento histórico preciso. Sucedió en mayo de 1527, fue conocido como el Saco de Roma, y se trató de la entrada militar de las tropas de Carlos V, que, al ver la *Urbs Aeterna* consumida en pecado, depravación y excesos, no vieron otra solución sino que intervenir. Tras varios días de asedio, el papa en turno, Clemente VII, claudica mientras las municipalidades italianas eran disputadas entre el Sacro Imperio Romano Germánico y Venecia. A causa del Saco, Delicado huye de Roma en busca de refugio. Llega a Venecia, y desde allí (transcurrido el año de 1528) publica oficialmente el *Retrato* mientras trabajaba como editor en una imprenta.

No obstante, la edición que se imprime del *Retrato* en Venecia no es la misma que se finalizó en Roma en 1524 ni la que posiblemente leyó su círculo más cercano. De acuerdo con Damiani, el autor se percata de que para justificar el contenido de su libro debe matizar sus escenas eróticas y el comportamiento de sus personajes. Debe argumentarse, sobre todo, por qué la protagonista sale absuelta y es exculpada al final de la trama a pesar de su “mal vivir.” Dicho de otro modo, debe revestirse con decoro, decencia y moralidad el carnaval que ha sido retratado. Delicado, asimismo, se ve obligado a compensar el exceso de escenas sexuales y la vulgaridad expresada por sus personajes con material íntegro que sirva de escarmiento para sus lectores, entendiéndose, como parte de un discurso distinto y menos festivo. La voz del narrador festivo y burlesco, carnavalesco en todos los sentidos, se suprime y sustituye por la de uno sentencioso y sancionador que culpa de la destrucción de la ciudad a los inmorales y a quienes viven en lujuria. Así, se decide, no obstante, convertir el fatídico evento en parte fundamental del *Retrato*, y es por medio de esta alteración, tan puntual y precisa que, según Damiani, se justifica el cambio de actitud, que va de ilícito a austero, de Lozana y demás acompañantes:

¡Oh vosotros que vendrán tras los castigados, mira este retrato de Roma, y nadie o ninguna sea causa que se haga otro! Mira bien este y su fin, que es el castigo del cielo y de la tierra, pues los elementos nos han sido contraídos. Gente contra gente, terremotos, hambre, pestilencia, presura de gentes, confusión del mar (429).

[S]ucedió en Roma que entraron y nos castigaron y atormentaron y saquearon catorce mil teutónicos bárbaros, siete mil españoles sin armas (437).

Para Tatiana Bubnova y Louis Imperiale este revés no es más que una táctica publicitaria que ayudó a que Delicado publicara su obra exitosamente, pero para otros, volvemos a Damiani, es una clara afirmación de su interés didáctico y reformador.

Se desconoce si las alteraciones al manuscrito original consolidaron el éxito del *Retrato* en esta segunda impresión. El texto desaparece repentinamente sin dejar rastros de su circulación. Tampoco se sabe a ciencia cierta si fue distribuido entre la comunidad hispana radicada en Venecia o si incluso fue leído en España. No obstante, el texto emerge del anonimato gracias al descubrimiento de Ferdinand Wolf en 1845. Wolf, no ajeno a manejar textos desconocidos, se maravilló al toparse con la historia de la cortesana delicadiana. Los folios que halló en la Österreichische Nationalbibliothek carecían de información relevante; faltaba, por ejemplo, el nombre de su autor, omitido a propósito: “Si me decid por qué en todo este retrato no puse mi nombre, digo que mi oficio me hizo noble, siendo de los mínimos de mis conterráneos, y por esto callé mi nombre” (Delicado 424). Además, para Wolf el contenido resultaba, de cierto modo, incoherente. Las constantes incongruencias en cuanto a fechas y los precipitados saltos en el tiempo que iban de 1524 a 1527 levantaron más dudas que respuestas a la vez que allanaron el terreno para interpretaciones de todo tipo. ¿Cuál era su verdadera finalidad? ¿Era un texto burlesco o una manifestación prematura del género picaresco? ¿Pretendía su contenido divertir o intentaba, más bien, educar por medio de escenificaciones y episodios vulgares? ¿Cuánta relación aguarda el texto con la literatura didáctica? Si era un texto carnavalesco, ¿qué otros le sirvieron como modelo?<sup>2</sup>

No fue hasta 1857 que el arabista Pascual Gayangos, interesado en la trama de tan enigmática historia, consigue relacionar el *Retrato* con el nombre que ya conocemos, Francisco Delicado. Este resultó, después de todo, ser un escritor tenuemente conocido en el campo de la literatura por sus contribuciones a la medicina (*El modo de adoperare el legno de India occidentale*, 1525). La confirmación de Delicado como autor de tan curioso ejemplar atrajo la atención de los estudiosos rápidamente. El texto aparece en la *Colección de libros*

<sup>2</sup> Preguntas similares se planteó Pierre Heugas: “¿Cómo definir La Lozana andaluza, ese libro aparentemente indefinible? ¿Se trata de las memorias de una vieja alcahueta? ¿De un itinerario cuyo tiempo lagunar concuerda con una plenitud de los sentidos a través de sus tres etapas marcadas por los nombres de la heroína: Aldonza, Lozana, Vellida? ¿De un relato dialogado en el cual el autor ... es a la vez narrador y actor ...? ¿De un retrato al “natural” del que es necesario “retraer” todo lo que el autor cree un deber retirar?” (107).

*raros o curiosos* de Fuensanta del Valle y Sancho Rayón en 1871 y se traduce luego al francés en 1888. Al año siguiente, regresa a España como parte de la *Colección de libros picarescos* dirigida por Luis Lara para luego distribuirse con moderado éxito en Latinoamérica.

Cabe destacar que, desde un principio, el *Retrato* se consideró un texto soez y vulgar. Antes de que Damiani defendiera su alegado fin moralista, Menéndez y Pelayo, por ejemplo, lo desestimó por su copiosa conglomeración de obscenidades e inmoralidades, y se refiere a él como un libro nacido “de la vida y no de los libros; ... un producto mórbido de la corrupción romana” (cxcv). Y Bruce Wardropper, quien, por momentos estuvo en desacuerdo con algunos comentarios del primero, se concentró en señalar los vicios y la corrupción que constantemente emanaban de cada uno de sus sujetos narrativos, escenas y diálogos. Según este, “Delicado no [tenía] ningún afán moralizador” y que, por tanto, era un autor que “admit[ía] con toda franqueza que su obra [era] escandalosa” (126). Heugas, citado arriba, lo describió como “la Biblia de la prostitución romana en la época del Saco de Roma” (107) y, Juan Goytisolo, en el prólogo que escribiese para la edición crítica de José Hernández Ortiz, lo consideró una obra “agresivamente erótica” (9-10).

### **Lozana contrahecha: festejo y algarabía en el *Retrato***

Ante lo dicho, observamos que hubo quienes se interesaron en analizar el texto desde su naturaleza festiva sin el menester de emitir juicios negativos sobre el mismo. Los trabajos de Imperiale y Bubnova nos sirven de ejemplo.<sup>3</sup> Y es que en el *Retrato*, la celebración del Carnaval se manifiesta desde distintos ángulos: el primero, como evento festivo celebrado en las calles al que los personajes asisten, y, el

<sup>3</sup> En su libro, *F. Delicado puesto en diálogo*, Bubnova detalla las aproximaciones que el texto guarda con el Carnaval y la cultura popular. La estudiosa halla lo carnavalesco en el texto en:

- 1) la caracterización de una protagonista que posee propiedades que oscilan entre lo cómico y lo serio;
- 2) la convivencia, orgánica, que se suscita entre la risa burlesca y el deseo del decoro o la fealdad y la belleza;
- 3) el predominio de la filosofía que surge de las calles y la plaza pública;
- 4) la representación de Lozana como figura central del carnaval romano —la bufona-sabia;
- 5) la anulación de la jerarquía por medio de la relación entre la protagonista y Rampín.

Asimismo, afirma que la actuación social entre Lozana y Rampín se da dentro de parámetros carnavalescos porque “su presencia entre otros personajes inaugura el espacio de la plaza pública” y, por lo tanto “se cancelan las jerarquías cotidianas” (113).

segundo, como “cosmovisión” asociada a la psique de los fondos bajos de la sociedad por medio de la cual se determina la actuación de, y entre, los sujetos narrativos en escena.

Sobre la representación tangible del carnaval, observamos cómo Lozana —en el mamotreto XXIX— estalla en cólera al percatarse que el paje Senés había hecho una interpretación suya en una comedia estrenada en tiempos de fiesta:

Senés paje. —¡Señora Lozana, acá, acá; mira acá arriba!

Lozana. —Ya, señor, os veo, mas poco provecho me viene vuestra vista, y estoy enojada porque me contrahiciste en la comedia de carnaval (Delicado 234).

Más adelante, Senés, en su defensa, se justifica señalando que ella no fue la única en ser representada y parodiada, sino que, como se acostumbraba hacer en este tipo de representaciones,<sup>4</sup> sobre el retablo aparecieron otros personajes reconocibles de la urbe romana:

Senés. —¿No viste que contrahicieron allí a muchos? Y ninguna cosa fue tan placentera como a vos la celosía, repuntando al otro herniado, que si lo hiciera otro, quizá no mirara así por vuestra honra como yo (235).

La escena resalta dos principios trascendentales para el entendimiento de la lógica del Carnaval según la postula Mijaíl Bajtín en su estudio sobre la cultura popular. El primero trata sobre el tema de la inversión de los roles de género (o la subversión de la mujer sobre el hombre) mientras que el segundo sostiene que el Carnaval no encarna una visión misógina. Sobre el primer aspecto, Bajtín señala que el Carnaval, y lo grotesco,<sup>5</sup> tiene como función principal “liberar

<sup>4</sup> Conviene analizar estas manifestaciones carnavalescas en la obra de Delicado porque para Bajtín la cultura popular no se expresa solamente por medio de celebraciones y festejos en las plazas públicas, sino también en “las múltiples manifestaciones [que se subdividen] en tres grandes categorías: 1. Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.); 2. Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar; 3. Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.)” (4).

<sup>5</sup> Para Bajtín lo grotesco es la degradación y la transferencia al plano material de todo lo consagrado en el arriba, lo elevado, lo sacro, lo espiritual, lo idealizado y lo abstracto; un concepto separado de las “demás formas ‘nobles’ de la literatura y el arte medieval” (18).

al hombre [y a la mujer] de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales” (41). En su desarrollo de la participación femenina dentro de la expresión cultural popular, el teórico enfatiza que la mujer tiende a ser “[re]presentada bajo el ángulo de la risa ambivalente, a la vez burlón y destructor, alegre y afirmador” y que, al igual que Rabelais, escritores como Delicado, que conocieron de primera mano dicha cultura, “no se solidariza[ron] en absoluto con los enemigos de la mujer, moralistas o epicureístas, discípulos de Castiglione, ni tampoco con los idealistas platónicos” (195). En otras palabras, la representación fomentada en este tipo de obras postula una imagen opuesta a los cánones —de belleza, agencia y conducta— impuestos por los estándares de la cultura “oficial.”

En cuanto a la inversión de los roles de género, es merecedor recordar que el travestismo tampoco es materia indiferente en tiempos de Carnaval. El mismo se permite, se aplaude y hasta se celebra sin producir objeción por parte de las autoridades “oficiales.” James Iffland argumenta que en el Carnaval “todos los papeles sociales son intercambia[bles]: el hombre podía disfrazarse de mujer y viceversa” (60). Y para Antonio Cortijo Ocaña esta es “época por antonomasia de tergiversación y ruptura del orden social y moral y momento de liberación de represiones de todo tipo” (135), caracterizada, principalmente por su “lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la ‘rueda’)” y porque su manifestación en el ámbito cultural se consolidaba por medio de la expresión en “las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtín 10). Dado al carácter burlesco con el que se engalana el hombre travestido, el travestirse de mujer en el *Retrato*, como sucede con el paje Senés, no muestra una ofensa hacia los códigos sociales permitidos en cuanto a la manifestación de su género. La temática de los travestidos reaparece en el mamotreto LV cuando Lozana, en calidad de consejera, recomienda que Coridón se disfrace de villana para que así pueda infiltrarse en la casa donde reside “un desgraciado viejo, vano de ingenio y rico de tesoro” y Polidora, quien fuese su amada:

Lozana. —Amor mío, Coridón dulce, recibe el remedio: compra unas vestiduras de villana que sean blancas y unas mangas verdes, y vete descalzo y sucio loqueando, que todos te llamarán loca, y di que te llamas Jaqueta, que vas por el mundo reprehendiendo las cosas mal hechas, y haz a todos servicios y no tomes premio ninguno, sino pan para comer (369).

Por lo que se refiere al segundo punto —el que aborda el Carnaval como filosofía afable hacia la mujer—, debemos notar que una vez Senés se excusa, y explica las razones por las cuales se disfrazó de Lozana, esta, luego de reflexionar sobre su reacción, calma su cólera y se rectifica:

Lozana. —Yo os perdono porque sé que no sois malicioso. Venid mañana a mi casa, que ha de venir a comer conmigo una persona que os placera (369).

Si es cierto que la representación de Senés no es ofensiva porque es hecha durante tiempo de Carnaval, sería oportuno, entonces, preguntarnos cómo se aborda al sujeto femenino en la tradición carnavalesca. Sería merecedor, también, reflexionar el porqué la protagonista cambia de parecer y reconoce que las intenciones de su imitador no fueron maliciosas.

En primer lugar, Bajtín hace referencia a dos tradiciones durante la premodernidad y la Modernidad temprana. A una la llama la “tradicción idealizante” y a la otra “tradicción gala.” La primera, la “idealizante,” es aquella que —inspirada en la tradición cortesana medieval— sublima y enaltece al sujeto femenino. La segunda doctrina, la “tradicción gala,” se describe como la percepción que “desarrolla una serie de ideas negativas sobre la naturaleza de la mujer” de manera jocosa y festiva (Bajtín 193). Dentro de la tradición gala —continúa— cohabitan dos manifestaciones distintas: una capitaneada por la misoginia, la otra de carácter popular y regenerador. Y a pesar de que ambas tradiciones se presentan como opuestas entre sí, el teórico se interesa por quienes equivocadamente las han confundido e, incluso, fusionado:

La “tradicción gala” es un fenómeno complejo e interiormente contradictorio. De hecho, se trata no de una sola tradición sino de dos. Primeramente la tradición cómica propiamente popular, y en segundo término, la tendencia ascética del cristianismo medieval. Esta última, que considera a la mujer como la encarnación del pecado, la tentación de la carne, se sirvió a menudo de materiales e imágenes de la tradición cómica popular. Por ello los investigadores las unen y las confunden (193).

Bajo el umbral del “revés,” —continúa— a la mujer carnavalesca se la relaciona directamente con lo bajo-material y lo corporal, y adquiere una relevancia protagónica que normalmente le es negada dentro de

la tradición “oficial.” La mujer de Carnaval —arguye Bajtín— viene a ser “la encarnación de lo ‘bajo’, a la vez rebajador y regenerador ... es así ambivalente ... rebaja, relaciona a la tierra, corporiza, da la muerte; pero es antes que nada el principio de la vida, el vientre” (192). Se opone, por su cercanía con la materialización, el rebajamiento y la renovación de la vida, a la mediocridad masculina, al marido, amante o pretendiente que es avaro, celoso, estúpido e hipócrita. Objeta también contra “su mojigatería, a la vejez estéril, al heroísmo de fachada, al idealismo abstracto” (Bajtín 194). Con la coronación de la mujer viene el desarrollo burlesco del tropo del hombre cornudo, “sinónimo de derrocamiento de los maridos viejos” mientras el marido traicionado toma el lugar del rey derrocado para convertirse en bufón y en objeto de ridiculización.

Enhebrada la relación entre el texto delicadiano y el pensar carnavalesco, convendría, entonces, atender los siguientes cuestionamientos: ¿De dónde proviene el estro que adentró a Delicado en la cultura popular? ¿Qué modelos literarios le sirvieron de ejemplo? ¿En qué sentido nos atañe la biblioteca de Lozana y los ejemplares allí reunidos?

### ***Las coplas de Fajardo y otros pícaros en la biblioteca de Lozana***

Las razones que han convertido al *Retrato* en un texto de interés para la crítica son numerosas. El debate académico, por momentos, ha girado en torno al tratamiento directo que recibe el comercio sexual a lo largo de su trama o al protagonismo cedido al sujeto femenino, y, en otras ocasiones, la atención se ha dirigido hacia la heterogeneidad lingüística con la que se representa la pluralidad discursiva de los estratos inferiores o al comportamiento excéntrico de algunos de sus sujetos narrativos. Sin embargo, poco se ha argüido sobre la biblioteca de Lozana, la cual se menciona indirectamente en el mamotreto XLVII en una conversación que sostuviera la protagonista con Silvano, uno de sus múltiples intereses románticos.

A primera instancia, la biblioteca muestra limitaciones proporcionales en cuanto a contenido, pues solamente se mencionan tres ejemplares. Tampoco figuran, a excepción de una, obras literarias altamente conocidas en los foros académicos de la actualidad:

Silvano. —... Señora Lozana, veo que viene gente, y si estoy aquí os daré empacho. Dame licencia, y mira cuando mandáis que venga para serviros.

Lozana.— Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que tendré prisa, pero sea domingo durante la cena, y todo el lunes, porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las *Coplas de Fajardo*<sup>6</sup> y la *Comedia Tinelería* y a *La Celestina*, que huelgo de oír y leer estas cosas mucho.

Silvano.— ¿Tiénela vuestra merced en casa?

Lozana.— señor, vedla aquí, mas no me la lee a mi modo, como haréis vos. Y trae vuestra vihuela y sonaremos mi pandero (Delicado 329).

Conviene destacar que, pese a que tratamos con una biblioteca extremadamente limitada, los ejemplares que la componen están muy lejos de ser un detalle casual. Se debe, más bien, a una intención premeditada y ambiciosa de Delicado por situar su obra dentro de una tradición literaria en particular: la del Carnaval. La presencia de estos textos en el hogar de Lozana ofrece valiosas pistas sobre la relación que guarda el *Retrato* con el planteamiento teórico de Bajtín sobre la tradición carnavalesca y el tipo de literatura leída por su autor.

Delicado, quien demuestra haber sido un ferviente lector, procura reproducir en su *Retrato* lo que ha leído en *La Celestina*, la *Comedia Tinelería* y la *Carajicomedia*. Se nutre tanto del género de la comedia burlesca como de las obras en la que la participación de sujetos abyectos —rufianes, pícaros, cortesanas y alcahuetas— incita al comportamiento ilícito, a la algarabía, al beber y al comer. “Delicado —arguye Rubiales— retrata esa otra cara de la sociedad que siempre permanece oculta: marginados, prostitutas, proxenetas y alcahuetas, pobres todos y posiblemente, transgresores de las reglas sociales establecidas” (356). Y continúa argumentando, en este sentido, que

la obra podría ser considerada como contracultural, al romper con muchas de las convenciones formales y sociales de su época, apuntando

---

<sup>6</sup> Mejor conocida como *Carajicomedia* (anónimo, 1519), se trata de una extensa composición poética de 117 coplas que, “imitando el alto estilo de las *Trescientas* del famosísimo poeta Juan de Mena” calca y parodia el *Laberinto de Fortuna* (1444). Publicada en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, su trama narra la historia de un viejo caballero llamado Diego Fajardo, que al verse entrado en edad, al borde de la muerte y sin libido, invoca a la diosa Lujuria para que interceda en su desgracia: “¡O tú, Lujuria, me sed favorable, / dándome alas de ser muy furioso” (III). Incapaz de revivir el “antiguo carajo,” Lujuria llama “con gran reverencia” a una segunda alcahueta: María de Vellasco, que masturba al protagonista y, con éxito, consigue que este tenga una visión donde se muestran las prostitutas más vulgares y grotescas de España.

elementos literarios y temáticos claramente anticipados a su tiempo y destacando como obra de vanguardia en el uso heterodoxo del lenguaje literario, el tratamiento de la figura femenina y su concepción y desarrollo prepicarescos (356-57).

El perfil de Lozana congrega, de manera orgánica, el arquetipo grotesco de la mujer astuta, la sensualidad de la trabajadora sexual urbana y el espíritu festivo que deviene con la imagen del buen anfitrión del banquete. Lo inspira, por ejemplo, el erotismo safista de Rojas y las escenas en la que sus interlocutores expresan sus deseos sexuales y admiración por el cuerpo casi desnudo del otro. A modo de ejemplo, conviene referenciar el episodio en el que Celestina entra en la recámara de Areúsa para avisarle que Pármeno la quiere gozar. En la habitación de la joven prostituta, la vieja alcahueta es incapaz de contener su impulso sexual al percatarse que su pupila se halla tendida en cama, y, sin pudor alguno, confiesa su atracción erótica hacia ella.

Celestina. —¡Bendígate Dios y señor san Miguel, ángel! ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta ahora, viendo lo que todos podían ver; pero ahora te digo que no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en cuanto yo conozco. No parece que hayas quince años. ¡Oh quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista! (204).

Así, en el *Retrato* la tía de Rampín admite, al igual que la vieja salmantina, envidiar a los hombres que como él pueden gozarla:

Tía [de Rampín]. —Yo quisiera ser hombre, tan bien me ha parecido. ¡Oh que piernas de mujer! (XIV).

No podemos olvidar que las líneas dibujadas en el *Retrato* representan una imagen hiperbolizada de los sujetos que lo inspiran. En cuanto a esto, merece señalar la reflexión de Rubiales Roldán: “es cierto que Rojas comienza a perfilar con gran acierto a la vieja Celestina, pero sólo con Delicado el retrato se despoja completamente del ropaje aristocrático y medieval que supone el canon femenino del amor cortés” (358).

De la *Comedia Tinelaria*, de Bartolomé de Torres Naharro,<sup>7</sup> el *Re-*

<sup>7</sup> Bartolomé Torres Naharro, nace entre 1475 y 1485 en Badajoz. Luego de pasar gran parte de su vida en Italia, regresó a España donde murió entre 1530 y 1533. En cuanto a la representación de *Tinelaria*, se cree que fue escrita para ser estrenada en

*trato* reproduce la atmósfera alegre y festiva que se da en torno a la mesa, la cocina y el banquete. De esta comedia, que también se ambienta en la Roma de principios del XVI, se reproduce, por un lado, un humor “deslenguado y escatológico” y, por el otro, la escenificación de “un ambiente políglota y blasfemo, donde convienen una veintena larga de personajes, gentes de poco fiar, que se insultan y conspiran, se empujan o se abrazan” (Suárez Granda 9-10). En cuanto a lo que concierne el tema del banquete y la comida, el cual se trata con esplendor en el *Retrato*, la obra de Torres Naharro se destaca por ofrecer un cuantioso ir y venir de alimentos que satisfacen las necesidades alimenticias de todos sus personajes:

Si me esperas  
 levaré en todas maneras  
 mis pollos con su tocino,  
 pan blanco, buen queso y peras  
 y un par de jarros de vino (Jorn I, vv. 205-209).

*Tinelaria* deriva, según Juan Luis Suárez Granda, del término italiano que refiere al *tinelo*; lugar que, dentro de la arquitectura palaciega del siglo XVI, funcionaba como el comedor designado para la servidumbre. En la obra de Torres Naharro, el escenario es propiamente el *tinelo* de un cardenal y el tema principal de la comedia, el cual trae a la mesa a un sinnúmero de personajes diversos tanto en clase social como en nacionalidad, lo son los robos que cometen los criados, “pedigüeños y de mala catadura” y “gente guiada por el deseo de llenar el estómago y la bolsa” (10). Para Antonio de Guevara, autor de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), la obra de Torres Naharro pone en escena a un pícaro distinto al que es representado tras la publicación del *Lazarillo de Tormes*. Se le denominó “pícaro de cocina” y, según Guevara: “[era] otra manera de vagabundo y perdidos en la corte, los cuales no tratan en los palacios, ni andan por los monasterios, sino por plazas, despensas, mesones, bodegones y danse a acompañar al mayordomo, ... y contentar al cocinero” (209). Su preocupación principal lo era el comer y el mantener su estómago lleno. Para el “pícaro de cocina” medrar socialmente era asunto de segundo plano; prefiere aprovechar los desechos del cocinero, probar la ración del otro y llevar “en el sobaco que cenar” (Guevara 209). En la

---

la fiesta o banquete de cardenales y alto clero de la curia romana durante el papado de León X (Suárez Granda 11). Pese al gran reconocimiento que obtuvieron las comedias de Torres Naharro en Italia, se piensa que no llegaron a ser representadas en España.

*Comedia Tinelaria*, de abajo hacia arriba, sin importar su clase social o procedencia, todos “comen y beben hasta caer borrachos por el suelo, cantando y bailando alocadamente” (Suárez Granda 9). Precisamente, de la misma manera actúan quienes acuden hasta la joven moza en el *Retrato*, pues su cuerpo, traspantojo del buen comer y beber, se convierte, a su vez, en el escaparate que exhibe las delicias que tiene para ofrecer el sexo femenino y en la cornucopia que alimenta a todo el que la solicita.

De Torres Naharro, el texto lozanesco también imita la confluencia de dialectos en el conversar de sus personajes. Dentro del tinelo se difuminan las diferencias geográficas y lingüísticas para que cada uno de los invitados al banquete —el tudesco, el vizcaíno, el portugués y el romano— sostengan una nutrida conversación en la que todos hablan y todos responden en su lengua natal:

Fabio. —Ecco là il portogalese,  
ch'egli era anchor in presencia.

Tudesco. —Ego non,  
iper Deum!

Portugués. —Nau sei nada.  
Ia lle dera hua pancada,  
que ivoto ao corpo de Deus!...  
Mais teveren-me da spada  
aqueles porcos iudeus (Jorn II, vv. 33-44).

Francisco. —¿Habláis aón?

Portugués. — ¡Fi de caun!

Véase cómo en el *Retrato* Lozana entabla diálogos con la Sogorbésa, la Sorolla y la Mallorquina en una conversación tan plurilingüe como la citada arriba:

Lozana.— Yo, señora, ahora lo vi, y le rogaron unas señoras que me enseñase aquí junto a una casa.

Sogorbésa.— Aneu al burdell, i deixeu estar mon fill.

Lozana.— Id vos, y besadlo donde sabéis.

Sorolla.— ¡Mirá la cejijunta con qué me salió!

Mallorquina.— Veniu acá, bona dona. No us prengau amb aqueixa dona, ma veïna. ¿On aneu?

Lozana.— Por mi vida, señora, que no sé el nombre del dueño de una casa por aquí que aquel niño me quería mostrar (111).

Por otro lado, la estrecha relación entre el *Retrato* y las *Coplas de Fajardo* es ya terreno conocido, pues no pasó desapercibida ni para Damiani ni Allaigre. Y aunque, de acuerdo con Damiani, la referencia

más explícita que tenemos dentro con respecto a la *Carajicomedia* es la que citamos arriba, esta no es la única (329). La primera, que aparece en el mamotreto XXVI, se esconde detrás de los comentarios de Germán que, en negocios de alcahuetería con Lozana, sufre el rechazo de la joven Dorotea. Al percatarse de que su amada está enojada con él, Germán solloza y dice: “Señora, concluí que no hay escudero en toda Guadalajara más mal servido que yo.” Merece que recordemos cómo en la *Carajicomedia* queda establecido que la trama está “dirigida al muy antiguo carajo del noble Diego Fajardo que en nuestros tiempos floreció en la ciudad de Guadalajara” (Domínguez 358). Desconocemos las razones por las cuales Delicado se refiere al poema como las *Coplas de Fajardo* y no por el título que el propio texto sugiere: “Síguese una especulativa obra intitulada *Carajicomedia*.” Podría tratarse, nos atrevemos a conjeturar, de vínculos con la censura, una preocupación de Delicado después de 1524; es decir, un temor, tal vez, a que se prohibiera la publicación de su *Retrato* por relacionarse directamente con una obra tan notoriamente obscena.<sup>8</sup>

La historia de Diego Fajardo destaca sobre los demás poemas publicados en el *Cancionero General* —piénsese en aquellos que han sido señalados por su alto contenido erótico como *Pleito del manto* y *Aposento de Juberá*— por representar un entorno sometido a la degradación, la ambivalencia y lo ridículo. Dentro del ambiente degradado de “la más notable y rara obra del *Cancionero de burlas*” (Usoz y Ríos 22), se halla una notable conglomeración de ramera que celebran enardecidamente el placer sexual y un relumbrante catálogo de entes polifacéticos, despreciables, repugnantes y grotescos (Dominicci-Buzó 357). De acuerdo con Menéndez y Pelayo, se trata de “la composición más extensa y brutal del *Cancionero* [por su] interés para ilustrar las Celestinas secundarias y la historia anecdótica de la prostitución a principios del siglo XVI” (IV). Dado a sus múltiples obscenidades y exuberante representación de la sexualidad, el texto fue erradicado del corpus literario hispánico impreso el *Index auctorum et librorum prohibitorum* en 1559; nos preguntamos si Delicado pudo leerlo antes de trasladarse a Italia.

En torno a los ecos carajicomédicos en el *Retrato*, sobresale la forma en la que ambos textos funcionan como un rebotante catálogo de

---

<sup>8</sup> Para Antonio Rubiales Roldán se trata “un intento por salir airoso de una delicada situación económica y que ocultando su nombre, reniega de su propia obra al considerar este tipo de escritos como inferiores, concebido como un puro recreo ante la adversidad de la enfermedad” (355).

prostitutas vulgares; su importancia para la trama ha sido objeto de estudio innumerables veces<sup>9</sup>:

Así me soltaron en un patio llano  
desde que anduvieron conmigo en revuelta,  
como a las veces el gran coño suelta  
el chico carajo que no le hinche la mano.  
Yo, del tal caso admirable, inhumano,  
de entre tantas putas salí casi muerto...

(XV)

Así razonando, la puerta pasamos  
a dónde concurrí tan gran coñatio,  
que allí donde el ingreso más era vacío,  
carajos y cricas encuentros nos dimos...

(XXIX)

Lo que nos compete observar es cómo en ambas obras, el sexo con prostitutas, y el comercio sexual en general, se aparta de sus connotaciones negativas —vulgares e inmorales— para ser considerado materia “divina.” Si en el poema del *Cancionero*, Diego Fajardo narra sus memorias en los burdeles como si se tratara de una travesía celestial o como si el falo resucitado fuera comparable con la imagen sacramental de Jesús, en el segundo, la hermandad entre las prostitutas se considera una cofradía. En el primer ejemplo, la voz poética comunica su desgracia al cielo e implora a los dioses de la lascivia y la lujuria por su asistencia:

“Dame remedio, pues tú solo una  
eres a quien pedirle me atrevo,  
pues resucitas y haces de nuevo  
lo muerto, lo viejo, sin duda alguna.  
¡Pon mi potencia en cuerno de luna!  
¡Las venas del miembro extiendan, engorden!  
¡Vayan mis hechos en tanta desorden  
que no deje casa que no tenga cuna!” (VII).

Por tanto en el *Retrato* las prostitutas son valoradas a la altura de las religiosas, mujeres honestas e lustres:

Divicia.— Cual Valderas el malsín, es de nuestra cofradía.

Lozana.— ¿Cofradía tienen las putas?

Divicia.— ¿Y ahora sabes tú que la cofradía de las putas es más noble cofradía que sea, porque hay de todos los linajes buenos que hay en el mundo? (362).

<sup>9</sup> Ver los estudios de Carlos Varo, Frank Domínguez, Álvaro Alonso y Barbara Weissberger.

Con esto en mente, en el *Retrato* se reconstruye a una servidora sexual con tanto esplendor que llega a comparársele —a coronarse, podría decirse en términos carnavalescos— incluso, con Santa Nefixa, protectora y patrona de las prostitutas: “¡Cuerpo de mí, es más hábil, a mi ver, que Santa Nefixa, la que daba su cuerpo por limosna!” (199).

En su interés por recrear una versión hiperbolizada de que ha leído en la *Carajicomedia*, Delicado consigue reunir más prostitutas entre el barrio de Pozo Blanco y la calle del Orso que las que viera Fajardo en su alegórico recorrido por los burdeles españoles: “suplico tú seas la mía guiadora / en la putería, como aquí aparece, / pues donde hay tantas putas, ninguna obedece / carajo ninguno que no sea muy loco” (XXV). El inmenso lupanar delicadiano se expone a través de la curiosidad de Lozana, la cual, por adiestrar su oficio, pregunta constantemente “¿qué vida tienen en esta tierra las mujeres amancebadas” o “¿cuáles son las más buenas de bondad” (193). La materia se nutre de la intervención de personajes como Rampín y el Valijero, donde el primero comenta que por la ciudad hallarán “tantas cortesanas juntas como colmenas” (121) mientras que del segundo cómo se organiza el mundo de las cortesanas romanas: “Señora, en esta tierra no se habla de amancebadas ni de abarraganadas; aquí son cortesanas ricas y pobres” (185).<sup>10</sup>

### ***Ve tibi, civitas meretrix,*<sup>11</sup> Lozana corona**

Tras escuchar al Valijero, Lozana opta por convertirse en lo que los italianos denominaron *cortigiana onesta*; tipo de cortesana que se encontraba en el punto más exclusivo del comercio sexual. Kuffner, Hsu y Lacarra concurren en definirla como la prostituta que gozaba de renombre, de estado social elevado y con distinguida clientela. En términos generales, se distinguía de las ramera “de baja estima” por ofrecer, además de sexo, múltiples atenciones destinadas a complacer los gustos más exquisitos y refinados de los hombres de la corte. Sus destrezas para agradar a los clientes más exigentes las colocaban en la cima del comercio sexual. En otras palabras, eran las *cortigiane oneste* el peldaño más alto —exquisito y refinado— entre las prostitutas. El interés particular de Lozana por convertirse precisamente en una *cortigiana onesta* responde a la desestabilización suscitada dentro de la jerarquía prostibular cuando las ramera (de baja estima) comenzaron a mal llamarse *cortigiane*:

<sup>10</sup> Consultar los estudios de José Deleito y Piñuela, Emily Kuffner, Carmen Hsu.

<sup>11</sup> Traducida como “¡Ay de ti, ciudad meretriz!,” la frase aparece en el “Epilogo” del *Retrato*, entre las secciones añadidas en la edición publicada en 1528.

In short order, prostitutes throughout Rome, envious of the enormous sums earned by the courtesans, began to refer to themselves as *cortigiane* also. New terminology soon emerged as refined courtesans sought to distinguish themselves from common prostitutes. As “courtesan” effectively became a synonym for prostitute, the upper echelon adopted the title *cortigiane oneste*: “honest” or “respectable” courtesan (Kuffner 57).

En su interés por carnavalizar la representación de la *cortigiana onesta*, Lozana demuestra ser una servidora sexual distinta a las otras mencionadas en el *Retrato*. Sobresale sobre las demás porque ha decidido ser como las cortesananas ricas que “no les falta qué esponder y qué guardar” (192). El convertirse en una *cortigiana onesta* le otorga el poder de atender a sus clientes en su casa, sin recorrer las calles o someterse a las exigencias de los burdeles. Bajo su techo —su trono en términos carnavalescos—, Lozana se convierte en dueña y señora del espacio que atestigua sus múltiples encuentros eróticos. La Lozana coronada, reina del Carnaval delicadiano, domina tanto el entorno físico como el sentido de las conversaciones mientras se posiciona en la cima de la jerarquía prostibular. Es una mujer que escoge bien sus palabras, puesto que su “mirable ingenio tiene de qué hacer a los que la oyen” (Delicado 271). Con adulaciones y falsos elogios, Lozana les hace creer a sus clientes que gozan de un trato preferencial cuando en realidad todos son atendidos de la misma forma; bufones que por un segundo gozan los privilegios de los reyes del Carnaval, porque en el Carnaval no hay distinciones (Bajtín 23):

Maestresala.— Este beso sea para empresa.

Lozana.— Empresa con rescate de amor fiel, que vuestra presencia me ha dado, será siempre leal a conservarlo (Delicado 179).

Por último, la consolidación de Lozana como reina del Carnaval queda confirmada en la destreza con la que esta adorna y embellece su estancia, su castillo. Era una práctica común que la *cortigiana onesta* decorara su domicilio con tapicería confeccionada con finas telas, mueblería fabricada con madera costosa y pinturas auspiciadas por grandes artistas. Hasta cierto punto, el hogar de Lozana presume cumplir con estas exigencias, no obstante, no podemos olvidar que el objetivo principal del *Retrato* es plasmar una imagen carnavalizada de lo que Delicado vio y escuchó en la *Urbs Aeterna*. Si en la Roma del XVI las cortesananas complementaban la ambientación de sus *palazzos*

con mascotas exóticas (aves, simios, felinos y reptiles),<sup>12</sup> en el *Retrato*, Lozana trae a su casa un gato callejero que, en un principio, aparenta ser hembra cuando en realidad se trata de un macho castrado:

Lozana.— Hadruga, ¿qué traéis?

Rampín.— ¡Maravillas, boto a mí!; y mirad que gato soriano que hallé en el camino, si podía ser más bello.

Lozana.— ¿Parece que es hembra?

Rampín.— No es, sino que está castrado (183).

¿Una metáfora misma del ilusionismo carnavalesco y del travestismo llevado a cabo en los mamotretos anteriores por el paje Senés?

Por último, volvamos a la escena de la biblioteca de la protagonista, pues no podemos pasar por alto la manifestación de un lenguaje propiamente erótico, rico en metáforas de doble sentido, que alimenta un cortejo indecoroso entre una cortesana y su cliente. Se percibe, sin la necesidad de escudriñar mucho, cómo Lozana atiborra con connotaciones sexuales el círculo de lectura que se intenta pautar. Lozana le asegura a Silvano estar consumida por una gran aflicción a causa de no tener quien le lea “a su modo” (Delicado 329). Dicho de otro modo, Lozana expresa, con falsas adulaciones, estar indignada porque no hay quien la complazca sexualmente de la forma en que lo hace Silvano. Entre líneas se esconden los eufemismos sexuales que hacen referencia a los genitales: “Y trae vuestra vihuela y sonaremos mi pandero” (Delicado 329). Como es común en los ejemplares pertenecientes a la tradición carnavalesca, la atención se dirige, por medio de esta sinonimia, a la parte inferior del cuerpo donde, en este caso en particular, vihuela es sinónimo de “pene” y pandero de “vagina.” La protagonista le pide a su compañero de lectura que traiga su vihuela / pene el “domingo durante la cena” para que juntos suenen su pandero / vagina y así transformar su biblioteca en un festejo de dimensiones carnavalescas, un escenario musical erotizado, al que asisten Celestina, Diego Fajardo, y los pícaros de cocina de Torres Naharro.

<sup>12</sup> Kuffner ahonda las particularidades y los lujos de las cortesanas de “alto calibre” analizando el personaje Imperia, otra de las cortesanas que, al igual que Lozana, dominan la escena prostibular: “As Imperia’s example illustrates, it was difficult to reach the upper ranks of *cortigiane oneste*; it was equally challenging to remain there. To maintain her image, the courtesan not only dressed in the beautiful and fashionable clothing often provided by her lover(s) but also sustained a large and expensive household. In addition, the courtesans added to their mystique by keeping exotic pets like monkeys, peacocks, and other birds, an imitation of regal lifestyle that fed their glamorous image as the royalty of prostitution” (60-61).

## Conclusión

Si bien el análisis sobre el papel de lo carnavalesco en la obra de Francisco Delicado no es nuevo —los estudios de Bubnova, Imperiale, Fourquette-Reed y Piquero Rodríguez así lo demuestran— su asociación con un *corpus* literario carnavalesco aún permite que haya espacio para más reflexión. El texto se caracteriza por recrear un entorno puramente carnavalizado en donde Roma simula ser una colosal plaza pública y Lozana la reina del Carnaval romano. Es un escenario degradado donde prima la satisfacción del deseo sexual y la fiesta. En su recorrido, Lozana sumerge al lector en un entorno pluricultural y lingüístico en el que interactúan sujetos narrativos de distintos estratos sociales sin que tales distinciones se traduzcan en brechas que impiden la interacción de unos con otros. Lavanderas, comerciantes, pícaros de cocina, cardenales lujuriosos y hasta el propio Delicado quedan embelesados por la forma de ser de esta reina carnavalesca. Los une la curiosidad y el deseo, en muchas ocasiones sexual, que esta despierta en ellos. Entre banquetes y diversos tipos de festejos, el *Retrato* muestra una atmósfera en la que las jerarquías son diluidas mientras la separación entre el arriba y el abajo es corroída.

En este estudio hemos expandido el análisis en cuanto a su relación con la *Carajicomedia*, *La Celestina* y la *Comedia Tinelaria*, los cuales Delicado conoció e incorporó en su texto. Argüimos que el *Retrato* se nutre del erotismo safista de Rojas porque admite el elogio erótico que va de mujer a mujer; de los espacios plurilingüísticos del tinelo de Torres Naharro porque, en su andar por las calles, Lozana escucha y responde a todo el que le habla; y del catálogo prostibular de la *Carajicomedia* porque representa un entorno que percibe a la cortesana en términos sagrados. Delicado se asiste de la cultura popular para representar la historia de una joven moza dispuesta a hacer el mejor uso de sus facultades para convertirse en la mejor cortesana de la ciudad; en términos bajtinianos: la reina del Carnaval romano. Así, alentado por la exuberante depravación y lascivia que ve a diario, Delicado consigue retratar una Roma carnavalizada —la ciudad convertida en plaza pública—, y al final del *Retrato*, cumple su promesa de representar a un personaje hiperbolizado, más grotesco, que los que le han servido de modelo.

### Obras citadas

- Anónimo. *Carajicomedia: texto facsimilar*. Ed. Carlos Varo. Colección Nova-Scholar, 1981.
- . *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain*. Ed. Frank Domínguez. Tamesis, 2015.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 1990.
- Bubnova, Tatiana. *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Ed. Luis de Usoz Ríos. Cum Privilegio, 1841.
- . Ed. Frank Domínguez. Albatros Ediciones Hispanófila, 1978.
- Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo, 1511*. Ed. Real Academia Española, introducción bibliográfica, índice y apéndice por Antonio Rodríguez Moñino, 1958.
- Colección de libros españoles raros ó curiosos*. Tomo II. Ed. Feliciano Ramírez de Arellano Fuensanta del Valle (marqués de la) y José León Sancho Rayón. Imprenta y esteriotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “Notas a propósito del convite burlesco de Jorge Manrique a su Madrastra.” *Revista De Filología Española*, 83, n.º 1/2 (junio de 2003): 133-44.
- Damiani, Bruno. “La Lozana andaluza’: tradición literaria y sentido moral”. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México, Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, 1970, pp. 241-248.
- . “Un aspecto histórico de La Lozana andaluza.” *MLN* 87, n.º 2 (1972): 178-192.
- . “El Modo de Adoperare El Legno de India Occidentale’ a Critical Transcription”. *Revista Hispánica Moderna* 36, no. 4 (1970): 251-71.
- Deleito y Piñuela, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Alianza, 1987.
- . *La mujer, la casa y la moda*. Espasa-Calpe, 1963.
- Delicado, Francisco. *Retrato de la Lozana andaluza*. Ed. José Gómez de la Serna. Edicionesercilla, 1942.
- . Ed. Bruno Damiani y Giovanni Allegra. Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975.

- . Ed. Bruno Damiani. Clásicos Castalia, 1982.
- . Ed. Claude Allaire. Cátedra, 2007.
- . Ed. Tatiana Bubnova. Stockcero, 2008.
- Domínguez, Frank. "Monkey Business in *Carajicomedia*: The Parody of Fray Ambrosio Montesino as 'Fray Bugeo'." *eHumanista* 7 (2006).
- Dominicci-Buzó, José. "El 'otro' arquetipo de la prostituta y su diversificación identitaria en la *Carajicomedia*." *Hipogrifo* 8.2 (2020): 561-581.
- Hsu, Carmen Y. *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*. Edition Reichenberger, 2002.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Iberoamericana Vervuert, 1999.
- Imperiale, Louis. *La Roma clandestina de Francisco Delicado y Pietro Aretino*. Peter Lang Publishing, 1997.
- . Actas XVI Congreso AIH. "Humanismo y negocios en *La Lozana andaluza*." París, del 9 al 13 de julio de 2007 / coord. Por Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2, 2010.
- Kuffner, Emily. *Fictions of Containment in the Spanish Female Picaresque: Architectural Space and Prostitution in the Early Modern Mediterranean*. Amsterdam University Press, 2019.
- Lacarra Lanz, Eukene. "Legal and Clandestine Prostitution in Medieval Spain." *Bulletin of Hispanic Studies* 79, n.º. 3 (2002): 265-286.
- . *Marriage and Sexual in Medieval and Early Modern Iberia*. Routledge, 2002.
- Mena, Juan de. *Laberinto de Fortuna*. Ed. John G. Cummins. Cátedra, 1990.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. vol. IV. Colección Hórreo, 1945.
- Piquero Rodríguez, Álvaro. "Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado." *eHumanista* 31 (2015): 539-559.
- Reed, Elizabeth F. *Protofeminismo, erotismo y comida en La lozana andaluza*. Scripta Humanistica, 2004.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Cátedra, 2017.
- Torres Naharro, Bartolomé de. *Comedias: Soldadesca, Tinelaria, Himenea*. Ed. D. W. McPheeters. Castalia, 1973.
- . *Tinelaria. Pícaros en la cocina de un cardenal*. Ed. Juan Luis Suárez Grana. Ediciones Trea, 2005.
- Weissberger, Barbara. *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*. University of Minnesota Press, 2004.