

LOS CLÁSICOS DE LA ALCAHUETA: INTERTEXTUALIDAD GRECOLATINA
EN *LA LOZANA ANDALUZA*

Jéromine François
Université de Liège

INTRODUCCIÓN

En sus *Orígenes de la novela*, Menéndez Pelayo expresa cierto escepticismo en cuanto a la relevancia de alguna intertextualidad clásica en la obra de Francisco Delicado. Según el filólogo, el andaluz “rara vez cita autores clásicos” (1945: 49) y “su libro no indica familiaridad alguna con las letras clásicas, salvo con *El asno de oro* de Apuleyo” (56). Sin embargo, como su rival, *La Celestina*, *La Lozana andaluza* sí utiliza múltiples fuentes clásicas. Éstas aparecen tanto en los peritextos en los que se plasma la propia voz autorial como en el mismo retrato que Delicado hace de la personalidad y de las andanzas de su alcahueta. Con este estudio, quisiera examinar las formas, los modos y las funciones de la intertextualidad grecolatina en *La Lozana*. Procuraré así determinar en qué medida los hipotextos antiguos están instrumentalizados como *autoritates* y si, aparte de esta utilización más bien convencional, puede una intención más lúdica conllevar manipulaciones de las fuentes clásicas, lo cual generaría cierta subversión de las mismas. Como se verá, el funcionamiento general de esta intertextualidad permite también esclarecer dimensiones significativas de la obra de Delicado como la construcción de su peculiar erotismo, su comicidad, su riqueza semántica o la psicología de su protagonista andaluza.

Varios trabajos se interesaron por el peritexto del *Retrato*, lo cual les condujo a considerar las referencias a autores clásicos hechas por Delicado con el fin de legitimar su empresa. Partiendo de la mención de Juvenal de la dedicatoria, Wardropper (1953) afirma así la similitud de proceso y de intención entre Delicado y el satírico latino. En su significativo artículo, Juan Gil (1986) contrapone, por una parte, la relativa parquedad de citas clásicas en la dinámica general del relato, las cuales, al igual que los latinajos, perseguirían a menudo una meta cómica (basada, por ejemplo, en juegos de sonoridad) o satírica, y, por otra parte, la notable influencia en el texto de un clásico en particular: Apuleyo y *El asno de oro*. Según el crítico, los textos de Apuleyo y de Delicado comparten un “aire jocosos y desenfadado” que ambos cambian radicalmente en el desenlace por “un tono moralista y trascendente” (Gil, 1986: 214). Enseguida, el estudioso argumenta para demostrar que esta similitud estructural entre las dos obras se debe a que, después del saqueo de 1527, Delicado, además de introducir en su texto anuncios de la catástrofe, utilizó a Apuleyo como modelo. En efecto, ya en *El asno de oro* se tenía un buen ejemplo de cómo “variar en última instancia el significado de la obra, que pasa a dar lecciones de moral en vez de proporcionar diversión y entretenimiento” (Gil 1986: 219).

¹ Así, tanto Rojas como Delicado aluden en sus textos a Virgilio, Terencio, Séneca y, aunque con implicaciones muy distintas como luego veremos, a Apuleyo. Heller y Grismer señalan “the multitudinous proverbs and sententious utterances characteristic of [the celestinesque] novel” (1944: 29).

Por su parte, Jacques Joset nos procura una síntesis de “las menciones, citas y sobre todo usos de las *auctoritates* griegas y latinas” (en Delicado 2013: 363). Efectivamente, la presencia de textos clásicos se actualiza en la *Lozana* bajo estas tres formas (*menciones*, *citas* y *usos*). Así, mientras Platina y Apicio Romano, conocidos por sus libros de cocina, se mencionan directamente en los primeros mamotretos, Persio, Juvenal², Cicerón³, Séneca, Lucano, Marcial o Aristóteles son convocados por el autor en *menciones* que atraviesan el peritexto, tanto en los preliminares y en las añadiduras finales como en el grabado que precede el primer mamotreto. Las *citas*, diseminadas a lo largo del relato, están extraídas de la misma pléyade de clásicos a los que conviene añadir los autores que enseguida abordaré. Por su parte, Apuleyo no sólo es objeto de cita, sino que también es representativo de un verdadero *uso* de los clásicos, como evidencia la investigación de Gil.

Jacques Joset también ha señalado cómo la mayor parte de estos hipotextos clásicos proceden de obras populares, fuentes que atraen tanto la atención de Francisco Delicado como la de otros humanistas:

No es por azar que los textos grecolatinos moldeadores de *La Lozana andaluza* no pertenezcan al canon de los “clásicos” nobles (Virgilio, Ovidio, Cicerón, Tito Livio...) heredado de las “humanidades” vigentes aún hasta los años sesenta del pasado siglo. [...] las lecturas clásicas de Delicado, las que ponen en marcha los procesos de *imitatio* y *aemulatio* de su obra, integran la categoría de discursos estilísticamente medianos y bajos, como el refranero y el folclore, que los humanistas no desdénaban ni mucho menos: recordemos los *Adagios* de Erasmo (1500, edición ampliada de 1508). (Joset, en Delicado 2013: 368)

1. EL MUNDO CLÁSICO ECLÉCTICO DEL *RETRATO*

Bien puede asombrar el surgimiento de unas *auctoritates* grecolatinas en el ambiente sumamente popular y verde que caracteriza el *Retrato*. Para entender las implicaciones de tal intertextualidad, resulta provechoso, antes de analizar las diferentes actualizaciones del hipotexto clásico, examinar los tipos de autor y de texto invocados por Delicado. A pesar de su carácter ecléctico, el corpus de clásicos de *La Lozana* –identificado, en su mayor parte, por Jacques Joset y Folke Gernert en su edición de 2013– es muy significativo ya que abarca tanto autores muy leídos en época del cordobés –Aristóteles, Apicio Romano o Luciano, entre otros–, como escritores satíricos cuya práctica literaria ofrece cierta semejanza con la obra burlona del andaluz.

Entre los autores griegos que forman parte del corpus de Delicado, destaca el satírico Luciano de Samósata, autor de un *Lucio o el asno* en el que supuestamente se hubiera basado Apuleyo, si bien nuestro presbítero nunca lo menciona. También se trata del autor clásico “más importante para la literatura licenciosa, sobre todo italiana, del siglo XVI” (Gernert, en Delicado 2013: 405) y su *Diálogo de las cortesanas* ofrece un modelo para el retrato de la vida prostibularia de Lozana. El segundo autor helénico más representado en el juego intertextual es, sin duda, el Estagirita. En *La Lozana*, sin mencionar *expressis verbis* su nombre, se alude a varios aspectos de la filosofía aristotélica, que constituía una

² Éste es objeto de *imitatio*, pues, como él, Delicado afirma en la dedicatoria: “solamente diré lo que oí y vi” (5).

³ Delicado se apoya, por ejemplo, en el ejemplo de Cicerón, remitiendo a su utilización de palabras griegas en textos latinos, para legitimar la inserción de palabras en italiano que él mismo practica en su relato en castellano.

autoridad ineludible en época de Delicado. Así, se encuentran en el transcurso de la obra pinceladas de su teoría sobre los sueños⁴, su doctrina de la forma y de la materia –objeto de burla en tiempos de Delicado–⁵, su precepto de la inexistencia del vacío, y aun se cita entre comillas un apotegma sacado de la *Ética a Nicómaco*:

pienso que muchas y muchas tragedias se dirán de la entrada y salida de los soldados en Roma, donde estuvieron diez meses a discreción y aun sin ella, que, como dicen: “Amicus Socrates, amicus Plato, magis amica veritas”. (*Digresión*, 349)⁶

La anfibología de la palabra *peripatético/a* –que significa a la vez ‘que sigue la filosofía o doctrina de Aristóteles’ y ‘prostituta callejera’ (*DRAE*)– cobra un nuevo relieve a la luz de estas interacciones entre el retrato de una ramera del siglo XVI y la filosofía del Estagirita.

En esta última cita, también es de notar una alusión a los dos maestros de filosofía que precedieron a Aristóteles, Sócrates y Platón, cuya discreta presencia no deja de intrigar. A sabiendas de que podemos relacionar el segundo con el platonismo de Apuleyo –fuente admiradísima por Delicado, como enseguida veremos–, convendría ver en qué medida el primero puede ser relevante. Sócrates constituye la figura del pedagogo ambulante por antonomasia: con métodos por lo menos originales y a veces chocantes, el filósofo se pasea por las calles de Atenas. Lozana, a la que casi siempre vemos andar en la ciudad exponiendo su filosofía vital a quien quiera escucharla, bien podría evocar paródicamente al griego cuyo lema era “γνωθι σεαυτον” (‘Conócete a ti mismo’).

Finalmente, los últimos griegos citados por Delicado son dos oradores atenienses del siglo IV a. C. a cuya rivalidad se alude en el *Argumento*: Demóstenes y Esquines. Sin embargo, antes de pasar a la vertiente propiamente latina del intertexto delicadiano, nos parecería injusto olvidar al gran autor épico que es Homero. Tanto la *Iliada* como la *Odisea* proporcionan el nombre de ciertos personajes de la obra que nos ocupa: véase el Ulixes del mamotreto XXX (153) o, más hipotéticamente, el Diomedes amante de Lozana que aparece por primera vez en el mamotreto III (18)⁷. Por otra parte, la *Iliada* también ofrece el parangón de belleza con el personaje de Elena que sirve dos veces en el mismo tipo de comparación: “lavanderas porfiadas, que siempre han quince años como Elena” (mam. XX, 103) y “que se podía decir de quince años como Elena” (mam. XLIX, 244).

Al considerar la constelación de autores latinos que pueblan el *Retrato*, no ha de extrañar, por la comicidad y la forma dialogada que caracterizan *La Lozana*, la presencia, aunque bastante discreta, de los autores de comedias Plauto (hipotéticamente en el mam. XL, 203-204) y Terencio (mam. XVII, 80 y XXXIX, 200). Por lo demás, dada la vena burlona y mordaz del texto, tampoco podían faltar en el inventario, además de Luciano, los satíricos Persio (mencionado y citado en varias ocasiones en el mam. XLII), Marcial (mencionado una sola vez en el mam. XXXVI, 185) y Juvenal (*Dedicatoria*, 5; mam. XIII,

⁴ “Dicen que cuando está el estómago vacío, que entonces el hombre sueña, y si así es, lo que yo soñé no será verdad” (Delicado 2013: mam. XXXI, 156).

⁵ Véase Gernert (en Delicado 2013: 412).

⁶ Todas las citas de *La Lozana* provienen de la edición establecida por Joset y Gernert en 2013 para la “Biblioteca Clásica de la Real Academia Española”.

⁷ Nótese que Joset y Gernert (en Delicado 2013: 511, n. 18.7), además de esta interpretación homérica del nombre de dicho personaje (Diomedes es un personaje de la *Iliada*), propusieron relacionarlo con otro Diomedes, autor de un *Ars grammatica*. Para ampliar aún más el abanico de las interpretaciones, podríamos también considerar este nombre como un guiño al Diomedes mitológico al que Hércules derrota y deja que se lo coman sus propias yeguas, que Diomedes siempre había alimentado con carne humana.

66; XVIII, 88 y XLII, 217-218), cuya recepción fue extensa ya en la Edad Media y más durante el Renacimiento⁸.

Aunque Menéndez Pelayo no cree que se pueda considerar el libro de Delicado como “un texto de lengua” (1943 [1910]: 62), *La Lozana* está repleta de reflexiones lingüísticas, estilísticas y poéticas que desarrolla el clérigo al recurrir a la figura del orador por excelencia, Cicerón (*Dedicatoria*, 5; *Argumento*, 9; mam. II, 14; quizás XXXVI, 185 y *Cómo se excusa el autor*, 328). Otra figura de la elocuencia convocada por la alcahueta es la de Séneca el Rétor, autor de *Suasorias* y de *Controversias*, padre del filósofo estoico del mismo nombre cuyas apariciones en *La Lozana* también son sustanciales⁹. A este segundo Séneca se le llamaba el Séneca moral, “a commonplace [which] occur in *La Lozana andaluza*” (Heller y Grismer, 1944: 40). Las obras suyas que sirven de hipotexto son las *Epístolas a Lucilium* así como *De la tranquilidad del alma*, que eran, como sus tragedias, epístolas morales y ensayos “well known in Spain and Italy during the Renaissance, and [that] abound in epigrammatic sayings ready for quotations” (29). También atribuidos al filósofo, circulaban en época de Delicado unos *Senecae Proverbia*, apócrifos y traducidos al castellano por Pero Díaz de Toledo, ya en 1482. Se perciben huellas de esta recopilación en *La Lozana*. Además, el texto de Delicado se refiere a tópicos asociados a este Séneca y difundidos en el siglo XVI, como la presentación de éste y de Lucano como “ejemplos por antonomasia de autores hispánicos o cordobeses” (Gernert, en Delicado 2013: 404).

En el marco de la épica latina, conviene señalar una sencilla mención de Lucano (mam. XXXVI, 185), autor de la *Farsalia*, así como diversas alusiones a Virgilio (mam. XXXV, 181) y a la *Eneida* (mam. XLI, 210). Virgilio también era muy conocido durante el Renacimiento por las *Bucólicas* a las que el texto hace un guiño (mam. LV, 270). De este mismo campo lírico saca el texto una influencia de Horacio¹⁰, cuya obra satírica curiosamente no aparece en nuestra dinámica intertextual. No obstante no está ausente de *La Lozana* cierta filosofía del *carpe diem*, lema proveniente de las *Odas* horacianas. Por fin, el último poeta latino que interesa a Delicado es Ovidio (mam. XLII, 313; LVI, 279), autor que trataba en prioridad de las cosas del amor en su *Arte de amar*; *Remedios del amor* y aun en los fragmentos conservados de su *Arte del maquillaje*.

Es en el género novelesco latino donde se encuentra el representante más usado de los clásicos empleados en *La Lozana*: Lucio Apuleyo, autor de *Las metamorfosis*, novela también llamada, desde San Agustín, *El asno de oro*¹¹. Menéndez Pelayo describe esta novela como un libro “de decadencia [en el que] está vivamente retratada aquella sociedad, corrompida hasta los huesos y sin fuerzas para levantarse del cieno en que sus crímenes la habían sumido” (1943 [1910]: 261). El estudioso apunta además que Apuleyo no duda en *reproducir* esta realidad amoral con “escrupulosa fidelidad”. Ya se vislumbra un parentesco argumental (la descripción del vicio) y estético (la reproducción detallista y descarnada) con el retrato de la Roma licenciosa que ofrece Delicado. Por consiguiente,

⁸ En cuanto a este último autor, Allaire (en Delicado 1994: 118-120) opina que la escena en la que se forma la estrella frontal de Lozana, prueba de su sífilis, beneficiaría de la influencia del epigrama *Ad Rufum* de Marcial.

⁹ A todas luces, en la época de Delicado se confundían los dos Séneca y la diferenciación entre ambos sólo se dio a conocer a partir de la edición de Muret de 1585.

¹⁰ Sobre este tema, véase el artículo de Morros Mestres (2009).

¹¹ A lo mejor, otro representante del género novelesco antiguo podría ser el *Satiricón* de Petronio. No obstante, no hemos encontrado pruebas textuales de su presencia en *La Lozana*.

no sorprende que la presencia de *El asno de oro* no solamente sea considerable en *La Lozana* sino que, además, se actualice bajo varias de las formas que iré destacando en la tipología del intertexto que propondré en adelante.

Gernert (en Delicado 2013: 402-413) examina los medios por los cuales Delicado llegó a conocer a los autores grecolatinos y las obras clásicas que utiliza en su texto. Es de notar que, para autores como Luciano de Samósata, es complicado precisar con seguridad el medio por el que Delicado pudo leerlos. Joset pone de manifiesto que el siglo XVI en general fue un período “lucianesco” y que, por tanto, la difusión de sus *Diálogos* no tiene que seguir sendas milimétricamente trazadas. Sin embargo, la estudiosa observa que, en cuanto a otras fuentes clásicas de *La Lozana*, la vía de acceso puede haber sido de dos índoles, que orientan ya el tipo de variación que sufrirá el hipotexto clásico al integrarse en el *Retrato*. El primer tipo de conocimiento es un conocimiento *directo*, permitido por un acceso de nuestro autor al propio texto clásico, en lengua original o mediante su traducción. Algunos críticos, como Hernández Ortiz (1974: 46) o Bubnova (1987: 121), por ejemplo, han evidenciado ciertas semejanzas verbales entre la traducción castellana de *El asno de oro* de Apuleyo –realizada por Diego López de Cortegana alrededor de 1513– y sus reminiscencias en el texto de Delicado. Es por tanto muy probable que el cordobés haya basado su trabajo intertextual en una consulta directa de esta traducción del texto clásico. No obstante, sigue abierta la cuestión de si también tenía a mano una versión latina de *El asno de oro*. En el análisis de este intertexto, se remitirá así tanto a la traducción de López de Cortegana (1915) editada por Menéndez Pelayo y que se designará sencillamente como *El asno*, como al texto latino al que llamaré el *Asinus*.

En cuanto al segundo tipo de conocimiento de las fuentes clásicas, éste se basa más bien en un acceso *indirecto* a los textos. Manifiestamente, ciertas *auctoritates* sólo se dieron a conocer a Delicado gracias a su recopilación en florilegios, compendios de citas cultas, mediante la cita de otro autor –San Jerónimo y Valerio, por ejemplo– o gracias a la circulación de lugares comunes sobre un autor grecolatino en concreto. En *La Lozana*, es el caso de Séneca pero también de Aristóteles¹². En efecto, es bien sabido que los compendios de sentencias y los tópicos literarios constituían en aquella época verdaderos “instrumentos de lectura y de escritura” (Caro Valverde y González García 2009b: 8). Como advierte Gernert, este acceso indirecto a las fuentes suele favorecer “una no siempre percibida deformación del pensamiento complejo de un autor según necesidades muy variadas” (en Delicado 2013: 402).

2. ANÁLISIS DEL INTERTEXTO CLÁSICO

2.1. REPARTICIÓN Y CONTEXTO DE APARICIÓN

El *Retrato* ya se abre con la mención de un clásico: “La señora Lozana fue natural compatriota de Séneca” (mam. I, 13). De manera general, la repartición del intertexto clásico parece equilibrada a lo largo del texto: 49 mamotretos, entre los 66 que componen *La Lozana*, contienen una o varias huellas de esta intertextualidad, sin que un eje organizativo sobresalga a primera vista. Sin embargo, el estudio de la situación de las citas y su relación entre ellas hace emerger ciertas tendencias que no parecen fortuitas. Si hay autores a los que se alude más que a otros, hay también partes de *La Lozana* que se aprovechan más de la práctica intertextual que otras. Así, se vislumbran algunas

¹² Bien lo expone Gernert: “es más indicado suponer que la esencia aristotélica en la obra delicadiana es expresión de lugares comunes difundidos en sus tiempos” (en Delicado 2013: 412).

concentraciones de citas que corresponden con pasajes claves del texto delicadiano. El primero de estos espacios sumamente intertextuales es el formado por los preliminares (*Carta dedicatoria* y *Argumento*). La abundancia de alusiones a *auctoritates* en textos introductorios es muestra de un proceso literario más bien tradicional: el autor legitima su creación “autorizándola” por autores grecolatinos y esta búsqueda de legitimidad ya era un lugar común en los prólogos de las obras literarias medievales. Las dos primeras partes del retrato son equiparables, con un poco más de una decena de citas cada una. La tercera parte representa un nuevo espacio de florecimiento del proceso intertextual con más de treinta referencias clásicas y con la mayor concentración de alusiones a *El asno de oro*. Visto que esta tercera parte fue considerablemente retocada por Delicado después del Saqueo de Roma y que, probablemente por ello, se trata de la porción del *Retrato* cuya interpretación es más delicada, no deja de ser significativa esta repartición. En el resto del texto, ciertas huellas intertextuales, por su localización significativa en momentos clave de la narración, bien podrían constituir verdaderos jalones que evidencian episodios fundamentales. A sabiendas de que el mamotreto XIII es tan relevante que la crítica a menudo se refiere a éste como fragmento emblemático del *Retrato* y lo llama sencillamente “escena de la cama”, llama la atención, por ejemplo, la alusión a la sexta sátira de Juvenal que allí surge en boca de Rampín y de la que resulta un nuevo fervor amoroso por parte de Lozana:

LOZANA.—[...]¡No más, que estoy harta, y me gastaréis la cena!

RAMPÍN.—Tarde acordastes, que dentro yaz que no rabea. Harta me decís que estáis, y parece que comenzáis agora. *Cansada creería yo más presto, que no harta*¹³. (mam. XIII, 66)

Otro ejemplo del funcionamiento de una cita como jalón es la pronunciada por el autor y que abre el mamotreto XVII: “El que siembra alguna virtud coge fama; quien dice la verdá cobra odio” (80). Esta doble proposición construida de manera simétrica encadena en realidad un refrán y una sentencia sacada de la *Andria* de Terencio (I, I, 41) –como identificó Ugolini (1974)– y se sitúa justo antes de una conversación entre el mismo autor y... Rampín. En efecto, a partir de esta cita el autor empieza a formar parte del mundo de su texto al que se incorpora como un personaje ficticio más. La cita parece entonces funcionar como verdadero jalón que señala y abre paso a esta gran innovación delicadiana que es el procedimiento metaficcional¹⁴. Estas citas o alusiones que se podrían considerar hitos no siempre son muy claras: como se acaba de ver, a menudo se integran en el flujo del texto e incluso se encadenan con citas de otra índole (bíblica o proverbial por ejemplo) que dificultan su percepción. Dichos puntos de referencia que se revelan y se esconden a la vez ejemplifican el doble juego de un autor que multiplica claves de lectura ambiguas. Por ejemplo, el autor afirma en la *Epístola* añadida en 1527 que el saqueo es castigo divino por la pecaminosidad romana pero el título del último mamotreto asegura que Lozana, aunque es ejemplificación de esta lujuria, “acabó muy santamente” (318)¹⁵.

¹³ Las cursivas son mías y evidencian las palabras con las que Rampín retoma la descripción de Mesalina “al volver de una orgía nocturna” (Gernert, en Delicado 2013: 545, n. 66.46), tal y como aparece en la sexta sátira.

¹⁴ A este propósito, véanse Bubnova (1987) así como Joset y Gernet (en Delicado 2013: 464-467).

¹⁵ En las diversas notas de su edición crítica, Joset y Gernert subrayan repetidas veces la ambigüedad de algunos pasajes de *La Lozana*, que escapan de cualquier interpretación unívoca. Por mi parte, he tenido la ocasión de examinar la ambigüedad de la intertextualidad bíblica puesta en marcha por Delicado (François 2014).

La deformación que padece cualquier hipotexto al estar integrado en un hipertexto determinado ya surge del cambio de contexto que implica el mismo proceso intertextual. Por tanto, es importante aclarar dónde y con qué frecuencia se posicionan las diferentes actualizaciones del intertexto clásico en el relato de Delicado. A un nivel muy general, podemos distinguir dos grandes espacios en *La Lozana* que escenifican el intertexto: el peritexto y el texto enmarcado por éste. Al contrario del aspecto monolítico del peritexto –un texto no dialogado y con una única instancia enunciativa, la del autor–, el texto se caracteriza por la multiplicidad, tanto en cuanto al número como en cuanto a la naturaleza de sus espacios y sus voces. Así conviene diferenciar, dentro de cada mamotreto, su título o epígrafe (Imperiale 1994: 61), las partes narrativas (cuando las hay), las partes dialogadas con las intervenciones de varios personajes y las acotaciones, ya que el sencillo nombre de un personaje puede vehicular una alusión clásica.

El contexto en el que se encuentran las citas grecolatinas varía por consiguiente según diversos criterios, visto que entran en juego, además de los espacios que se acaban de mencionar, tanto la voz que asume dichas citas –sea un personaje u otro, el autor-autor (es decir el autor cuando se expresa como tal en el peritexto), el autor-narrador o el autor-personaje– como, más particularmente, la situación narrativa concreta en la que se manifiesta el intertexto clásico. Por *situación narrativa*, me refiero a la acción o al hecho particular de la narración que se está desarrollando cuando aparece una huella intertextual.

En cuanto a las diversas instancias enunciativas a través de las que aparece el juego intertextual, conviene primero especificar que no son de la misma índole las citas puestas en boca del autor, y las citas puestas en boca de personajes, las cuales se benefician de cierta mediación ficcional. En efecto, el autor cita a los clásicos la mayoría de las veces en los preliminares y anexos que constituyen un contexto estable en el que el escritor considera su obra como objeto de comentario: así define su poética, explica las particularidades de su texto, se justifica de antemano frente a las supuestas críticas que podría formular el público lector y se desprecia retóricamente a sí mismo. Por ejemplo, con “yo confieso ser un asno y no de oro” (*Cómo se excusa*, 330), Delicado recurre al *topos* de la humildad fingida a partir de un guiño al texto de Apuleyo.

Los personajes en boca de quienes Delicado sitúa alusiones a doctrinas o textos grecolatinos son múltiples y variopintos. No es extraño que sean capaces de emplear a los clásicos ciertos gentilhombres como el Embajador (mam. XXXVI, 185), el Caballero (*ibid.*), Oracio (mam. XXXVIII, 196), Silvano (que sabe leer y tiene gran cultura, como demuestra su ponencia sobre la Peña de Martos, mam. XLVI), el médico (mam. LXII, 307) y Porfirio (mam. LXV, 316 y 317). Mucho más sorprendente es la presencia de Juvenal, de ciertos emperadores romanos o de la *Iliada* en boca de una vieja santurróna (mam. XVIII, 88) y de criados como el Valijero (mam. XX, 103 y mam. XXI, 107), Hergeto (mam. XLIX, 244), o el mismo Rampín (mam. XIII, 66). Sin embargo, se podría justificar la relevancia del intertexto clásico en boca de Silvano y del Valijero por el hecho de que ambos contribuyeron a la educación de Lozana, éste al describirle las costumbres prostibularias de Roma, y aquél al detallarle los esplendores de la Peña de Martos. Es la misma andaluza, maestra del discurso, quien aduce con mayor frecuencia referencias intertextuales. Además, cuando no son las mismas réplicas de Lozana las que vehiculan las citas grecolatinas, este intertexto clásico sigue siendo asociado a la alcahueta por el

discurso de sus admiradores o del autor que recurren a alusiones clásicas para referirse a ella y alabar su físico o astucia.

Dados la profesión de Lozana y el tema lupanario en el que se centra su *Retrato*, buena cantidad de las citas asumidas por los diferentes personajes se convocan en escenas eróticas. Lozana recupera por ejemplo el concepto aristotélico de *forma* al referirse al miembro viril de un palafrenero (mam. LXIII, 313), mientras que el médico utiliza otro aspecto de la filosofía del Estagirita, según la cual no existe el vacío, para saciar su apetito sexual con la Imperia: “que entre yo en su lugar, porque, como ella dice, no esté lugar vacío, la cual razón conviene con todos los filósofos que quieren que no haya lugar vacuo” (mam. LXII, 307)¹⁶. Ahora bien, no es el sexo el único motivo de *La Lozana* que da lugar a la cita clásica. En efecto, para sembrar las huellas intertextuales, Delicado se aprovecha de situaciones muy representativas del tono general de su relato como las escenas de engaño, a veces con finalidades mercantiles, o de burla e insulto. Véanse por ejemplo el ataque de la andaluza hacia Divicia, “¡ándate ahí, puta de Tesalia, con tus palabras y hechizos!” (mam. LIII, 262)¹⁷, o su diatriba contra los juristas: “Pues yo no estudié, y sé mejor el jure cevil que traigo en este mi canastillo [‘mis pudendas’] que no ellos en cuantos capítulos tiene el cevil y el criminal; como dijo Apuleyo, «bestias letrados»” (mam. LX, 300). Dado que vincula los aspectos sexual y burlesco, es también característica la escena en la que Lozana se mofa de un gentilhombre que no entiende (o se niega a entender) por qué las cortesanas lo acusan de ser impotente. Otra vez son los conceptos aristotélicos de *forma* y *materia* los que aquí entran en juego:

ORACIO.—¡Oh, pese a tal! ¿Y eso dicen? Ellas no saben bien la materia.

LOZANA.—Si no saben la materia, saben la forma. (mam. XXXVIII, 196)

Sin embargo el contexto de aparición de un intertexto no siempre provoca la risa sino que también puede darse en varios parlamentos, de aspecto más bien tratadista, de la andaluza. Tales discursos se centran en temas variados como, por ejemplo, la teoría onírica (mam. XXXI, 156), un estudio del cambio de los tiempos (mam. XLIII y XLV) o una crítica de los hechizos (mam. LIII, 262). Además el intertexto surge a veces cuando la alcahueta hace proyectos acerca de su futuro, basándose en un inventario muy lúcido de sus fuerzas y posibilidades:

Yo quiero de aquí adelante mirar por mi honra, que, como dicen, “a los audaces la fortuna les ayuda”¹⁸. Primeramente yo tengo buena mano ligera para quitar cejas, y sólo hacer mejor que yo me pienso, y tengo aquí esta casa al paso, y tengo este hombre [Rampín] que mira por mi casa, y me escalienta, y me da dentro con buen ánimo, y no se sabe sino que sea mi mozo, y nunca me demanda celos, y es como un ciervo ligero. Asimismo tengo muncha plática con quien yo tengo de usar este oficio. Yo soy querida y amada de cuantas cortesanas favoridas hay, yo só conocida así en Roma como en el Vulgo y fuera de Roma de muchos a quien yo he favorecido, y me traerán presentes de fuera, que terné mi casa abastecida. (mam. XLI, 210)

¹⁶ Nótese que la Imperia era el nombre de una cortesana famosa que existió realmente. Después de su muerte, muchas cortesanas utilizaron el mismo apodo como nombre de guerra (Larivaille: 1975, 94-97).

¹⁷ Joset y Gernert observan que “una bruja de Tesalia transformó a Lucio en asno” (en Delicado 2013: 630, n. 266.7) en *El asno de oro*.

¹⁸ Esta sentencia latina popularizada se puede atribuir a Virgilio, Eneida, X, 285 (Joset y Gernert, en Delicado 2013: 602, n. 210.16).

Aquí las citas funcionan no sólo como refuerzos de la argumentación sino también como preceptos, líneas de conducta que Lozana adopta y que la guían en su manera de vivir. Finalmente, al ubicarlas en un contexto tan diferente de su espacio original, Delicado inicia una deformación de las doctrinas expuestas en las fuentes clásicas que utiliza. Las escenas en las cuales se desarrolla la intertextualidad clásica a menudo entran en sintonía con las citas que contienen, por su carácter cómico o mordaz. Pero también podría decirse que, al resituirla en boca de prostitutas y sirvientes, Delicado traspone la lengua de los filósofos al espacio de la ironía. Para evaluar esta hipótesis y cuestionar las funciones generales de las fuentes grecolatinas en *La Lozana*, resulta provechoso examinar ahora las formas que toman las alusiones clásicas y sus modos de inserción en el texto delicadiano.

2.2. FORMAS Y MODOS DE INSERCIÓN

A casi cada actualización del hipotexto clásico corresponde una forma así como un modo de inserción particular. A pesar de esta gran variedad de modalidades, es posible detectar ciertas tendencias. Se destacan distintas intertextualidades clásicas, desde los detalles narrativos que intervienen en las peripecias o en la caracterización de los personajes hasta ciertos principios estructurantes como el género o el desenlace. El relato delicadiano realmente *utiliza* el hipotexto clásico, lo hace útil, se sirve de él para un fin preciso. Delicado consigue muchas veces combinar con ingenio las diferentes formas de revivir el hipotexto clásico que evidencia Joret (2013: 363): la mención, la cita y el uso.

Según Caro Valverde y González García (2009a), la inserción de muchas citas se basa en asociaciones imaginativas nacidas de las lecturas del autor. Por lo tanto, importa examinar el entorno textual inmediato de las diferentes alusiones clásicas con el fin de determinar los recursos que permiten al autor inyectar las huellas de modelos grecolatinos en su texto. Al igual que el estudio de la repartición intertextual, este examen permite detectar ciertas constantes en el modo de inserción que rige la intertextualidad clásica. Ésta a menudo se basa en los retruécanos, poliglotismos, eufemismos y polisemias que caracterizan el estilo delicadiano. Asimismo, el proceso de la escritura intertextual aquí se asemeja al de una telaraña que conecta los contenidos denotados y los sentidos connotados del hipertexto con los hipotextos a los que se alude, creando una dialéctica entre estos contenidos. En esta telaraña, además, “la goma viscosa es la ironía que torna la pertinencia semántica en mentira que destruye el corazón asertivo en un laberinto pulsional de dobles lecturas de trasfondo humano” (Caro Valverde y González García 2009a: 4). La inserción puede, por ejemplo, basarse en juegos de palabras, en el ámbito de los significantes y/o de los significados. A veces se inserta una cita gracias a una fórmula introductoria¹⁹, o mediante una asociación de palabras, lo cual recuerda la misma escritura de Delicado que trabaja con asociaciones, contigüidades y traslados de sentido a modo de andamiaje²⁰. Otras veces, como hace con refranes, el autor emplea citas truncadas remedando un cierto estilo sentencioso popular para “renforcer la charge allusive des dialogue” (Bleton, en Delicado 1993: 78, n. 2). Otro modo de inserción

¹⁹ “bien dijo quien dijo que” (mam. XVIII, 88), “dicen que” (mam. XXXI, 156), “lo que dijo aquel lastimado” (mam. XXXV, 179), “como dicen” (mam. XLI, 210 y *Digresión*, 349), “Un dicho que munchas veces leí” (mam. XLII, 217), “como dice Apuleyo” (mam. XLVII, 233), “como dijo Séneca” (mam. XLIX, 243) y “como dijo Apuleyo” (mam. LX, 300).

²⁰ Criado del Val (1960) dedica al tema un artículo en el cual analiza los diferentes tipos de vocablos empleados por “antífrasis” o contaminados de “sentido erótico”.

se basa en una distorsión de la lógica del discurso. Así, Delicado manipula la filosofía trascendental de Aristóteles, aplicándola al nivel prosaico del texto puesto que considera sus conceptos de forma y materia en primer grado.

2.2.1. LA MENCIÓN

Cuando viste la forma de una mención, el intertexto clásico tiene dos objetos principales: un autor o una obra antigua. Se puede mencionar a un autor grecolatino explícitamente. En muchos casos el nombre aparece como tal en *La Lozana*, donde designa directamente, *denota*, por así decirlo, al autor clásico. No faltan los ejemplos de este tipo de mención que se refiere a autores conocidos en época del cordobés y cuya evocación conlleva una serie de lugares comunes a ellos asociados. Así, al describir a Lozana, un caballero enumera de una vez a tres latinos por su pretendido origen cordobés: “Es parienta del Ropero, conterrana de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena” (mam. XXXVI, 185). Otro modo de introducir el nombre de un clásico consiste en utilizar una antonomasia, como hace un embajador al alabar a nuestra Lozana: “¡Al cuerpo de mí, esta dona yo la vi en Bancos, que parlaba muy dulce y con audacia, que parecía un Séneca!” (mam. XXXVI, 185). De hecho, la comprensión de esta figura estilística es permitida por la circulación en época de Delicado de dos *topoi*, uno que considera a Séneca como prototipo de cordobés, al igual que Lozana, y otro referido a este etnotipo, en vista de que a los cordobeses “se les atribuía astucia y genio engañoso” (Joset y Gernert, en Delicado 2013: 13, n. 3). De esta manera, queda claro que tal mención, aunque *denota* al escritor latino, ya sea Séneca padre o su hijo, también y sobre todo *connota* tanto la procedencia cordobesa como el ardid, dos aspectos básicos de la personalidad de la alcahueta delicadiana. Un poco más lejos, el autor-personaje conjetura acerca de las lecturas de Lozana a la que “no le bastaba Ovidio, sino Persio” (mam. XLII, 213), como inducen a pensar las conversaciones de la andaluza sobre el amor (tema ovidiano por excelencia) pero también sobre los agujeros, tema que aparece en ciertos versos de Persio estudiados por Nebrija (Joset y Gernert 2013: 603, n. 213.6). Otra vez la evocación de los latinos sirve entonces para caracterizar a la protagonista. Por otra parte, ya en el primer texto preliminar, Delicado evoca a un satírico romano: “solamente diré lo que oí y vi, con menos culpa que Juvenal, pues escribió lo que en su tiempo pasaba” (*Carta dedicatoria*, 5). Ahora bien, se ve cómo el proceso se puede complicar a veces mediante el añadido de una oración que acompaña la sencilla mención. Aquí se trata de una explicativa introducida por “pues” gracias a la cual no sólo se nos especifica la actividad de Juvenal sino que también se recalca la similitud entre la práctica de Delicado y la del ilustre autor. En otro peritexto, y otra vez para realzar –y por consiguiente justificar– su oficio literario, el autor evoca el *nomen* de Cicerón: “Y si dicen que por qué puse algunas palabras en italiano, púdelo hacer escribiendo en Italia, pues Tulio escribió en latín, y dijo muchos vocablos griegos y con letras griegas” (*Cómo se excusa el autor*, 328).

Además de estas menciones explícitas de autoridades, existen otras más implícitas. En este caso, el nombre mencionado no se refiere en su primer contenido a un autor clásico sino que éste es sugerido por el significante. Esta mención en segundo grado aparece más bien como un homenaje en forma de insinuación. Dicha práctica se concretiza sobre todo en los nombres de los personajes. Por ejemplo, podría considerarse al guapo Diomedes (mam. III, 18), al galán Ovidio (mam. LVI, 279) y al impotente Oracio (mam. XXXVIII, 196) como reminiscencias de los autores del mismo nombre. Así, el personaje de Ovidio,

que busca la compañía amorosa de Lozana mediante galanterías antes de enjuiciar su comportamiento²¹, evoca en sus parlamentos los temas sensuales y el tono moralizante del *ars amandi* del autor clásico del mismo nombre. En el caso de Oracio, la adjetivación con la que se caracteriza al personaje parece emplearse por antífrasis. En efecto, al definir a éste por su impotencia sexual y si consideramos la identificación onomástica de tal personaje con el poeta latino del amor, Delicado transforma doblemente a Horacio en regador regado puesto que incapacita al poeta del amor en las cosas carnales a la vez que satiriza al satírico romano.

Apenas más ambiguo es un proceso literario semejante que consiste en nombrar a un personaje femenino por medio de la feminización del nombre de un autor clásico reconocido²². Véanse las muy posibles alusiones jocosas a Apuleyo, Virgilio y Terencio en los siguientes fragmentos: “lo del tributo, que la señora Apuleya, por reír ella y verme bravear, lo hizo” (mam. XXXI, 156); “hay diferencia de ella a la señora Virgilia [...] que su gracia y su reposo y su casa llena y su saber basta para hacer tornar locos a los sabios” (mam. XXXV, 181); “cómo la señora Terencia vido pasar a la Lozana y la manda llamar” (mam. XXXIX, 200). Delicado parece así mofarse de los mismos autores antiguos con los que tiene afinidades.

La mención integra también el código iconográfico, al insertar nombres escritos en el grabado que encabeza el relato de Lozana²³. Este grabado, compuesto por un díptico, representa en su parte derecha Córdoba, con su alcázar y sus casitas entre las cuales figuran los nombres de Séneca y de Lucano en todas letras. El grabado que se sitúa en el verso de la portada de *La Lozana* (2) consiste también en un díptico cuya parte inferior representa “una escena de despedida de un personaje y de un asno cargado” (Joset 1997: 158). Según Joset, puesto que la imagen se repite a principios de la tercera parte de nuestro relato donde se concentran las alusiones a la obra de Apuleyo, el asno dibujado no sólo podría ilustrar el *exemplum* de Robusto que aparece en esta última parte sino que también podría hacer eco a la misma obra clásica cuyo protagonista es un asno.

De la misma manera se puede mencionar no ya una personalidad clásica sino un texto determinado, mediante su título, un personaje o un episodio significativo, de manera más o menos explícita. Resulta elocuente el ejemplo de *El asno de oro* de Apuleyo cuya relevancia para nuestro texto ya se ha señalado. Además de alusiones a episodios u otros

²¹ “no batiendo moneda, la tiene, y huerta, y pegujar, y roza sin rozar, como hacen muchos que, como no saben sino esprender lo ganado de sus pasados, cuando se veen sin arte y sin pecunia, métense frailes por comer en común” (mam. LVI, 283).

²² Esta feminización de nombres masculinos a la verdad conlleva cierta comicidad y quizá podría vincularse con las costumbres a veces afeminadas cuando no homosexuales de ciertos hombres de letras antiguos. De hecho, la homofilia se consideraba en la Antigüedad como una de las posibilidades de la sexualidad humana. Era muy difundida y aceptada, al menos siempre que se trataba de una homosexualidad activa y no servil. En *El Asinus* (VIII), por ejemplo, Apuleyo estigmatiza la homosexualidad pasiva (Veyne 1982: 26). Veyne señala que “l’homophilie active est partout présente dans les textes grecs et aussi romains. Catulle se vante de ses prouesses et Cicéron a chanté les baisers qu’il cueillait sur les lèvres de son esclave-secrétaire. Selon ses goûts, chacun optait pour les femmes, les garçons ou les unes et les autres. Virgile avait le goût exclusif des garçons [...] ; Horace répète qu’il adore les deux sexes” (27). El mismo Séneca “préférait les athlètes” (29). Nótese por otra parte que esta temática es representada claramente en *La Lozana* por el personaje homosexual de Sieteconicos, blanco de las mofas de los otros personajes (mam. XXIII, 127-128). El tratamiento de este personaje así como la feminización de nombres clásicos a lo mejor parecen apuntar una crítica, por parte del autor, de las costumbres homosexuales de los romanos.

²³ Está reproducido en la p. 11 de la edición de Gernert y Joset.

usos, el mismo título de esta obra surge tres veces en el transcurso del relato. Primero, muy claramente y además asociado a su autor, “y vello cómo tiene las patas como el asno de oro de Apuleyo” (mam. LXV, 316). Segundo, un tanto deformado y sin autor pero aún muy reconocible: “yo confieso ser un asno, y no de oro” (*Cómo se excusa el autor*, 330). Y tercero, nos topamos con la mención mucho más críptica y dudosa de la “calle Asinaria” (mam. XL, 204) donde mora Lozana. Joset plasma el modo de inserción y de resemantización que implica tal mención, visto que “fiel a su ‘método’, Delicado carga un dato topográfico de plurisemantismo y referentes culturales” (1997: 164). Nótese que el orden de claridad de lo más evidente a lo más oscuro no es el de nuestro texto que sitúa la alusión velada antes de las demás menciones.

Vemos como, ya en el nivel básico de la mención, Delicado consigue disfrazar su propósito al ocultar ciertas menciones, acercándolas por tanto a la alusión. Además, cuando no se menciona un texto clásico mediante su título, en *el Retrato* se evoca a menudo a un personaje o un episodio característico del hipotexto. El caso de los personajes es bastante visible: las figuras de Narciso, Elena y Coridón recuerdan sin duda las *Metamorfosis* ovidianas, la *Iliada* homérica y las *Bucólicas* virgilianas. En cuanto a los episodios clásicos que se retoman en *La Lozana*, otra vez se tiene que subrayar la importancia de *El asno de oro*. En “como dice Apuleyo, cuando el planeta Mercurio andaba en el cielo” (mam. XLVII, 233), la oración temporal remite al cuento de Psique, insertado en *El asno*, donde “Mercurio, mensajero de los dioses, aparece una y otra vez” (Gernert y Joset, en Delicado 2013: 233, n. 8). Por otra parte, Gil (1986: 212) afirma que la siguiente evocación del dios de la risa hace eco a la fiesta celebrada en honor del *deus Risus* en *El asno*: “Si yo esto no lo platicase con alguno, no sería ni valdría nada si no lo celebrásemos al dios de la risa, porque yo sola me sonrío toda de cómo me tomó a manos” (mam. LI, 250). De la misma manera, el ya evocado insulto “puta de Tesalia” (mam. LIII, 262) remite a la transformación de Lucio en asno por una bruja de Tesalia. Por último, el mamotreto LXV, dedicado al encuentro de Lozana con Porfirio, personaje que se empeña en enseñar a leer a su asno para que se gradúe de bachiller, además de estar compuesto por elementos tradicionales (Joset y Gernert 2007: n. 316.2), no deja de recordar las tribulaciones de Lucio transformado en équido.

2.2.2. LA CITA

En *La Lozana andaluza* aparecen dos grandes tipos de citas, que corresponden con formas discursivas diferentes: las citas en latín y las citas traducidas al castellano. Tanto las primeras como las segundas responden a distintas configuraciones. Por una parte, la cita en latín suele ser literal, y suele aparecer sin indicación de su fuente²⁴. Delicado alude de esta manera a las *Epístolas familiares* de Cicerón cuando anuncia el contenido vergonzoso de su obra, diciendo que “si, por tiempo, alguno se maravillare que me puse a escribir semejante materia, respondo por entonces que «epistola enim non erubescit»” (*Carta dedicatoria*, 5). Igualmente, al afirmar que Lozana “tiene otra excelencia, que *lustravit provincias*” (mam. XXXVI, 185), el embajador posiblemente retoma la expresión *lustravit... terras* del orador (Gernert y Joset, en Delicado 2013: 185, n. 18).

También hay dos casos de citas en latín que deforman la versión original y que vienen acompañadas por una falsa traducción en castellano o... en latín. Véase este fragmento:

²⁴ Los autores citados de esta manera, Cicerón y Aristóteles, son justamente conocidísimas *auctoritates* en esta época, por lo cual quizá no hacía falta recordar el origen de las citas.

“Mas mirando la ingratitud de aquella que vos sabéis, diré yo lo que dijo aquel lastimado: «Patria ingrata, non habebis osa mea», que quiere decir: ‘Puta ingrata, non intrabis in corpore meo’” (mam. XXXV, 179-180). Estas líneas provienen de un parlamento en el que Blasón se queja ante Lozana de la ingratitud de una cortesana. La cita original viene acompañada de su pretendida significación mediante una versión simplificada. La parte latina se refiere de hecho a palabras atribuidas a Escipión el Africano por Valerio Máximo (V, III, 2b), según el cual el discurso original sería “ingrata patria, ne ossa quidem habes”. Claro es que la cita de Blasón se aleja considerablemente de su fuente. Como analizan agudamente Joset y Gernert, “la fórmula *que quiere decir* anuncia una traducción, que no lo es, ya que lo que sigue «dice» otra cosa y otra vez en latín” (Gernert y Joset, en Delicado 2013: 180, n. 21) que podría ser una alusión paródica a palabras evangélicas extraídas de *Lucas*, XXII, 19.

Las citas traducidas al castellano en el *Retrato* a veces se perciben como citas y otras veces están, más que integradas, ocultas en el texto. En el primer caso, la localización puede hacerse gracias a la indicación de la fuente. Como ejemplo, merece consideración el fragmento que presenta, en boca de Lozana, una cita estoica “probable adaptación de *De la tranquilidad del alma*” (Gernert y Joset, en Delicado 2013: 243, n. 10): “Querría poder lo que quiero, pero, como dijo Séneca: «Gracias hago a este señal que me dio mi fortuna, que me costringe a no poder lo que no debo de querer», porque de otra manera yo haría que me mirasen con ojos de alinde” (mam. XLIX, 243). Son también reveladoras las reminiscencias de citas insertadas en el transcurso del texto sin marcadores que la identifiquen. El ejemplo más significativo es la cita que pronuncia Rampín en la famosa “escena de la cama”.

Una cita puede venir acompañada por la mención de su autor, bien de manera autónoma (“«para decir la verdad poca elocuencia basta», como dice Séneca”, *Argumento*, 9), bien en el transcurso de una anécdota como en el caso del debate entre Esquines y Demóstenes al que se alude en el *Argumento*:

Esquines, filósofo, leyendo una oración o proceso que Demóstenes había hecho contra él; no pudiendo expremir la muncha más elocuencia que había en el dicho Demóstenes, dijo: “¿Qué haría si oyérades a él?” (“Quid si ipsam audisetis bastiam?”). (10)

Repárese en este empleo de una traducción castellana seguida de una cita en latín, supuesta cita original que de hecho modifica un tanto la fuente. Tenemos aquí otra prueba de la utilización por Delicado de la paráfrasis trastornadora. El análisis revela por consiguiente que el intertexto clásico se divide en formas simples (mención aislada de un nombre de autor o cita aislada por ejemplo) y en formas combinadas, desde la asociación de la mención de un nombre con la de una obra, “ponía yo tanta hemencia en ellas, que sobrepujaba a Platina, *De voluptatibus*, y a Apicio Romano, *De re coquinaria*” (mam. II, 16), hasta las formas de cita y traducción que se acaban de examinar.

²⁵ El libro de Platina, traducido a muchos idiomas europeos en el Renacimiento, es “un tratado epicureo sobre los placeres de la mesa, además de compendio de reglas morales y de la salud, donde las recetas poseen un valor secundario en el texto” (Fourquet-Reed 2004: 153). Por su parte, *De rerum coquinaria* contiene numerosas recetas “acompañadas de comentarios gastronómicos y salutíferos” (157) así como algunas explicaciones sobre las cualidades afrodisíacas de ciertos ingredientes.

2.2.3. EL USO

En comparación con la mención y la cita, el uso de los clásicos y sus textos implica un conocimiento y un manejo de sus fuentes mucho más profundo por parte de Delicado. Otra vez esta práctica abre un abanico de posibilidades literarias de las que se sirvió hábilmente el escritor y que muestran cierta gradación. Un primer nivel de uso, bastante general, moviliza ya cuestiones genéricas en esta obra tan difícil de catalogar. Joset ha ratificado la definición de la *sátirea menipea* como la mejor herramienta para caracterizar el texto delicadano: *La Lozana* tiene, como este tipo de obra dialogada, un “sabor costumbrista con fines morales y denuncia de mezquindades humanas” (en Delicado 2013: 366). Además, tanto la menipea como el *Retrato* delicadano fusionan “en un molde único lo fantástico y el naturalismo de los bajos fondos, exalta[n] los contrastes y resuelve[n] las contradicciones, cultiva[n] irreverencias y marginalismos, empapa[n] la literatura con la actualidad”. Ahora bien, el mismo investigador, junto con Bubnova (2008), indica que este género es el de las obras híbridas de Luciano de Samosata. Entonces podemos concluir que a este objeto de *aemulatio* fuera de lo común que fue Luciano para Delicado se debe no sólo el lenguaje coloquial que distingue *La Lozana* sino también su género.

Otro nivel de uso es el representado por el empleo de ciertos tópicos, originarios de obras grecolatinas. Es el caso del tópico del cantar de la sirena, parangón de atracción, que Sagüeso toma como punto de comparación: “aunque en esta tierra no se toma sabor ni en el comer ni en el odor, que en mi tierra es más dulce que el cantar de la serena” (mam. LIII, 258). Fourquet-Reed (2004), por su parte, realiza la omnipresencia del tema del *carpe diem* horaciano²⁶, que, según la investigadora, “le da unidad” (2) a toda *La Lozana* y se vincula con aspectos profeministas. Los personajes de nuestra obra se orientan hacia el disfrute máximo de todos los placeres, de la carne y de las papilas²⁷, y la comicidad producida por muchas escenas erótico-culinarias también se asociaría con el motivo del *carpe diem*, pues la risa es otro “elemento de disfrute y placer del ser humano” (49). Fourquet-Reed opina que esta intención de aprovecharse de cada momento se acentúa cuando se presente el fin inminente de este ambiente desenfadado con el saqueo. En esta dinámica del gozar y aunque en la tradición poética es el poeta masculino el que “propugna el disfrute y la seducción de la mujer por el hombre” (18), Lozana, como mujer, no está en posición de sumisión, objeto de seducción, sino que se vuelve “agente e instigador de la seducción” (13). Pero Delicado no se sirve del motivo horaciano con el único fin de emancipar a su protagonista femenina sino que también lo manipula para estigmatizar y criticar ciertas costumbres así como ciertos tipos sociales. Así, nuestro autor ofrece una burla grotesca, en boca de la conversa Teresa, de aquellas

²⁶ “El tema del *carpe diem*, tema universal de todas las literaturas, recibe durante la época del Renacimiento un interés especial en la lírica europea” (Fourquet-Reed 2004: 13). Así, la obra de autores como Catulo, Ovidio y, evidentemente, Horacio “empezaron a revalorizarse y a tomarse como fuente de inspiración a través de traducciones”. Entre las reflexiones renacentistas sobre el cuerpo, nace la idea de la libertad sexual, asociada con la invitación a gozar vehiculada por el *carpe diem*, “como algo inherente a la Antigüedad clásica” (15).

²⁷ Esta misma asociación entre comida y sensualidad también se relaciona con el mundo grecolatino y el motivo del *carpe diem*. En efecto, “celebración y alegría se asocian con las ideas del banquete aun desde la antigüedad clásica; beber y comer son elementos sensuales de disfrute y por tanto integrados dentro de la filosofía carpetiana. La comida tiene un valor por encima de la mera supervivencia y el erotismo asociado a ésta, no es algo que aparezca ahora por primera vez, sino que se inspira en un tema de la Antigüedad clásica, *de reprobatione amoris*, que asocia la comida con el erotismo” (Fourquet-Reed 2004: 129-130).

viejas rameras que se empeñan en “detener el tiempo” (92) gracias a artificios de disfraces, afeites y tintes (mam. VII, 34).

Más allá del empleo de tales tópicos, Delicado también recupera de sus modelos antiguos ciertas teorías, tanto filosóficas como propiamente literarias. La intertextualidad clásica de *La Lozana* es, en buena parte, formada por alusiones a varios aspectos de la filosofía aristotélica que a veces remiten al trabajo literario. En efecto, el principio semiótico de la asociación de un significado con un significante es evocado a través de la asociación tema/forma a la que alude Delicado mediante la terminología aristotélica: “después de haber cortado la materia y dádole forma” (*Argumento*, 9). Una práctica literaria que Delicado toma prestado a un clásico y que contribuye a hacer de su texto un verdadero retrato es la *descriptio ciceroniana* “aplicada en las semblanzas historiográficas del tiempo, cuyas aperturas se parodian” (Gernert y Joset, en Delicado 2013: 501, n. 9.1). Las pautas de esta manera de describir incitan a que nuestro autor siga un determinado orden en su manera de retratar a Lozana: “decirse ha primero la ciudad, patria y linaje, ventura, desgracia y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin, porque solamente gozará de este retrato quien todo lo leyere” (*Argumento*, 9). A esto añade nuestro clérigo el tópico horaciano *ut pictura poesis* que adopta en su relato como anuncia el *Argumento*. Aquí sugiere Delicado que la creación pictórica y la creación poética se parecen, porque copian la naturaleza: “retraje lo que vi que se debería retraer [...]. Los pintores [...] cuando hacen un retrato procuran sacallo del natural” (9). Delicado se sitúa en la línea de Leonardo Da Vinci y afirma la importancia de los sentidos como modo de conocer la realidad. De ahí que la postura del cordobés sea reveladora del cambio de actitud que surge en el Renacimiento hacia la percepción del mundo y la posibilidad de interpretarlo, actitud antagónica al menosprecio de los sentidos estimulado por la doctrina oficial de la Iglesia (Bubnova 1987: 171-172).

Esta estética del *Retrato* también puede descodificarse, otra vez, a la luz de *El asno de oro*. En efecto, el principio de composición de Apuleyo –encerrado en los verbos *saber*, *ver* y *probar*, ya que, como apunta Joset, el *Asinus* es una “obra movida por la curiosidad del protagonista” (1997: 162)– se refleja en la misma Lozana, quien se hace portavoz de una filosofía experimental:

Y vi yo hacer muchas cosas de palabras y hechizos, y nunca vi cosa ninguna salir verdad, sino todo mentiras fingidas. Y yo he querido saber y ver y probar como Apuleyo, y en fin hallé que todo era vanidad; y cogí poco fruto, y así hacen todas las que se pierden en semejantes fantasías. (mam. LIII, 262)

Esta mención de Lucio bien “podría ser una ‘poética’ de la obra expuesta por la misma protagonista” (Joset 1997: 162).

Los liminares de la traducción de López de Cortegana también le proporcionan a *La Lozana andaluza* otro *topos*, el del *accessus* a un texto²⁸, así como un proceso de escritura más bien lúdico que consiste en la introducción del nombre del autor de una manera más o menos discreta en su texto. En efecto, en la *Carta de excomunión* agregada a finales del relato propiamente dicho, Delicado parece jugar con su nombre al introducir una y otra

²⁸ Compárense la fórmula de Delicado “los santos hombres por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros fabulosos y cogían entre las flores las mejores” (*Carta dedicatoria*, 6), y este fragmento del prohemio de López de Cortegana: “pues que los sanctos doctores por más saber, e otras veces por desenojarse, leían libros de gentiles e los tenían por familiares” (1915: 2).

vez el adjetivo *delicado*, a. Según Jacques Joset, los versos de esta carta “deben leerse a la luz de las doce estrofas acrósticas del principio de *La Celestina* y de los dísticos latinos, también acrósticos, contenidos en el último folio de la traducción de *El asno de oro*” (1997: 153-154)²⁹. Claro es que, en el contexto de una obra publicada anónimamente como *La Lozana*, esta revelación del nombre del autor en clave no deja de ser significativa. Por otra parte, la deuda de Delicado hacia Apuleyo es aún más general puesto que también “toca a la composición, ambientación y naturaleza de su relato” (165). Visto que el *Asinus* y *La Lozana* tienen en común la muchedumbre de personajes que gira alrededor del héroe (Lucio o Aldonza), Joset afirma que “*El asno de oro* le dio lecciones [a Delicado] de cómo describir grupos sociales marginados y un dechado de escritura de la vida diaria”. En fin, el empleo quizá más espectacular que hizo Delicado de la misma obra sería el señalado por Juan Gil (1986). A su juicio, la estructura del *Asinus* que se despliega en numerosas (des)venturas jocosas de Lucio para concluirse con su conversión mística final habría servido de modelo a la obra delicadiana. Menéndez Pelayo (1943 [1910]) sugiere que la transformación de Lucio en asno era su castigo por haber sido esclavo de su concupiscencia y aquí vemos, si seguimos a Gil en su argumentación, un paralelismo con la vida lujuriosa de Lozana. No obstante, si es seguro que el *Retrato* se desarrolla multiplicando los episodios divertidos y desenfadados, el supuesto giro moralizante que cierta crítica (entre otros Hernández Ortiz 1974: 32, Damiani 1970: 247 y 1977: 20-21; Salstad 1982: 22) tiende a ver al final de la obra queda en el ámbito de las interpretaciones opinables.

2.3. FUNCIÓN DE LA INTERTEXTUALIDAD CLÁSICA

En definitiva, constatamos que los textos clásicos, mediante su integración en un nuevo contexto y su reelaboración formal, se regeneran, y se renuevan, al mismo tiempo que contribuyen a generar el propio texto delicadiano. Así, muchas veces es posible atribuir varias funciones a una huella intertextual. Además, más allá del sencillo guiño en señal de erudición o de homenaje³⁰, los propósitos de Delicado al recurrir a esta intertextualidad parecen tan variables como las formas, los modos de inserción y los contextos que actualizan el intertexto. Desde luego, los tres factores no dejan de interactuar: tanto el contexto como la forma que se elige para el intertexto orientan ya hacia cierta función del mismo. En los apartados precedentes ya se han propuesto algunas hipótesis acerca de la función del intertexto grecolatino en el *Retrato*, cuando se ha subrayado su papel de hito de lectura, de código de conducta para Lozana, o de refuerzo argumentativo del discurso del autor o de la protagonista. En cuanto a esta segunda función, es preciso reconocer que Lozana saca fruto de las citas que pronuncia, utilizando la sabiduría que encierran para cultivar su filosofía existencial y mejorar su conducta. Asimismo, estas citas también funcionan como aforismos que resumen el pensamiento de la andaluza.

²⁹ Expone Menéndez Pelayo que en estos dísticos “juntando [...] las dos primeras letras de cada uno de los cuatro versos [...], resulta cabal el apellido *Cortegana*:

Cor durum tygris, aut hircana colubris
Tentant huius cui fabula nulla placet.
Gannit nulla quidem ejus pars pietatis in aurem
Natus et in silvis trux garamanta fuit.” (1950: 89-90)

³⁰ Es de notar que dichos guiños pueden también corresponder con la realidad del tiempo de Delicado. Por ejemplo, si pensamos en la lista de ramerías cuyos apodosos se refieren a emperadores romanos, conviene pensar que, en la Roma renacentista, entre las cortesanas era de moda elegir nombres ilustres y antiguos como nombres de guerra (Larivaille 1975: 45).

Por otra parte, si el ejemplo clásico permite a Lozana dar firmeza a su actuación en la sociedad, también consolida la misma poética de nuestro “anónimo” autor puesto que ésta dialoga con las de Juvenal, Cicerón, Aristóteles o Apuleyo, y así se proporciona una guía de lectura implícita al lector avisado, tal y como hacen los jalones narrativos que constituyen otras citas.

Como se ve, las funciones del intertexto clásico y los efectos que permite lograr en el *Retrato* son múltiples y reflejan el dualismo cómico-serio de la sátira menipea (Valdés Gázquez: 2006). Esta concomitancia de diversas tendencias me permite ahora desembocar en una tipología de las funciones asumidas por la intertextualidad clásica lozanesca. Por una parte, en su vertiente *seria*, el intertexto grecolatino desempeña un papel más bien tradicional de fuente de *auctoritates*. Además, el hipertexto delicadiano también puede recurrir a su hipotexto clásico para construir sus andamios estilísticos, actanciales y estructurales. Por otra parte, veremos que la misma intertextualidad puede provocar risa. En fin, un hipotexto clásico puede ser una herramienta que utiliza Delicado para dialogar con su ilustre antecesor en el arte de retratar a una alcahueta: Fernando de Rojas.

2.3.1. UNA AUTORIDAD

Esta función, quizá la más evidente, refleja la utilización tradicional de los clásicos desde la Edad Media. En el caso de *La Lozana*, tanto el autor como sus personajes sacan refuerzos argumentativos de su reserva de autores clásicos para justificarse o legitimar su comportamiento. En el primer caso, salpicar el peritexto con referencias a Juvenal o Cicerón permite que Delicado, además de orientar la lectura de su texto, haga alarde de su erudición así como de la filiación literaria del mismo. Para justificar el tema licencioso de su relato, se pone bajo la protección de autores incontrovertibles, “«epistola enim non erubescit»” (*Carta dedicatoria*, 5), pero también los utiliza para garantizar la verdad de su *Retrato* a través del rechazo de la oratoria: “«para decir la verdad poca elocuencia basta»” (*Argumento*, 9).

El discurso clásico asimismo posibilita una defensa del singular *modus vivendi* de Lozana, por la misma andaluza o por su entorno. En el mamotreto XLII, por ejemplo, el autor-personaje reprehende con fuerza a Lozana por su poco respeto a las normas de conducta cristianas. Ésta le explica entonces que sus artimañas y la mentira que practica cuando analiza los sueños de sus clientes es necesaria, puesto que “para ganar de comer, tengo de decir que sé mucho más que no sé” (217). Esta aclaración da lugar, a renglón seguido, a una especie de absolución dada por el autor a dicha conducta engañosa mediante una cita deformada tomada otra vez de Juvenal:

Y digo que es verdad un dicho que muchas veces leí, que, “Quidquid agunt homines, intentio salvat omnes”. Donde se vee claro que vuestra intinción es buscar la vida en diversas maneras, de tal modo que otro cría las gallinas y vos coméis los pollos sin perjuicio ni sin fatiga. (217-218)

2.3.2. UN AUXILIAR EN LA CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO

La reminiscencia clásica es un instrumento fundamental en la construcción del relato delicadiano ya que Delicado emplea citas como puntos de apoyo de su inventiva. La intertextualidad participa, por ejemplo, en la ambientación estilística de ciertos mamotretos. Al introducir el nombre de Coridón, sacado de las *Bucólicas* de Virgilio, y al

agregar una referencia mitológica para indicar la hora³¹, el mamotreto LV predispone así al lector a recibir “una historia de amores de estilo alto” (Joset y Gernert, en Delicado 2007: 270, n. 1).

El intertexto también interviene en la caracterización de la protagonista. Ya he señalado los rasgos de astucia y de origen cordobés que se recalcan a través de las menciones de autores clásicos con los que se compara Lozana. De la misma manera, cuando Silvano exclama “¡Por mi vida, señora Lozana, que creo que si fuérades vos la misma teórica, no dijérades más de lo dicho!” (mam. XLV, 227), expresa la admiración que en él suscita la toma de posición de la andaluza en cuanto a la precariedad en la que acaban viviendo las prostitutas y la necesidad de establecer para ellas una “taberna meritória”. Por *teórica* no sólo se entiende ‘especuladora’, otro rasgo que califica a Lozana, sino que también “cabría preguntarse si, como se decía el Filósofo por Aristóteles, aquí la misma teórica no aludiera al mismo personaje pero feminizado, ‘si fuerais la misma Aristóteles’” (Gernert y Joset, en Delicado 2013: 610, n. 227.1). La alusión clásica sirve además para describir la evolución del personaje. Así, las figuras ovidianas de Narciso y de Tisbe son movilizadas por Lozana para dar más relieve al cambio de situación que ha sufrido desde los felices tiempos con Diomedes hasta la desdicha de llegar sola a Roma: “solía tener diez espejos en mi cámara para mirarme, que de mí misma estaba como Narciso, y agora como Tisbe a la fontana” (mam. XI, 45).

Por último, la intertextualidad clásica entra en juego en la estructura del relato, como ya se ha dicho, así como en el ritmo de la narración. En efecto, las fuertes concentraciones de citas clásicas suelen producir un efecto hiperbólico. Es el caso del mamotreto XXXVI en el que varias menciones y citas se suceden en boca del Caballero para esbozar un verdadero panegírico de Lozana: “Es parienta del Ropero, conterrana de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena. La tierra la lleva, está *in agibilibus*, no hay su par, y tiene otra excelencia, que *lustravit provincias*” (185). Se celebra su astucia pero no directamente, sino a través de sus orígenes cordobeses, los cuales, a su vez, son sugeridos por la mención de cordobeses ilustres de la Antigüedad. Nos topamos, como a menudo sucede cuando de *La Lozana* se trata, con un verdadero juego de encriptación. Este proceso también puede favorecer la rapidez de la acción y acentuar así la dimensión paródica del texto. Por ejemplo, en el mamotreto III, el enamoramiento récord de Lozana y Diomedes rebosa de alusiones mitológicas a Cupido y a Diana. Nótese que va asociado a dichas figuras mitológicas el *topos* de la unión de dos personas en un único corazón: “Ecco adonque due anime in uno core. ¡Oh, Diana! ¡Oh, Cupido!, socorred el vuestro siervo!” (19). Este *topos* vuelve a aparecer en semejante contexto en el mamotreto LV, en boca de Coridón: “ella de mí y yo de ella nos enamoramos, mediante Cupido, que con sus saetas nos unió, haciendo de dos ánimos un solo corazón” (273). Esta repetición posibilita una comparación entre las dos grandes historias de flechazo del *Retrato* (Delicado 1994: 435, n. 11). El intertexto clásico crea de este modo referencias internas en la obra de Delicado así como un juego de espejos que contribuye a estructurar el relato.

2.3.3. UN RECURSO CÓMICO

Uno de los rasgos fundamentales de la escritura delicadiana radica en la comicidad verbal y de situación. El intertexto clásico a menudo participa de esta doble comicidad puesto

³¹ “El primero día de mayo, al hora cuando Jove el carro de Fetonte intorno giraba” (mam. LV, 270).

que la risa puede surgir, por una parte, de la deformación del sentido de una oración erudita (por ejemplo, cuando el concepto de *forma* ya no se emplea en el sentido fisisófico de Aristóteles sino como metáfora fálica) y, por otra parte, del contraste entre el registro culto de la cita y lo trivial de la escena particular en la que se inserta. Así, en el mamotreto LXII un médico cuando menos lúbrico proyecta beneficiarse de los servicios de Lozana y declara “segund que es la materia que el hombre manea, así es más excelente el maestro que la opera” (307). Se trata probablemente de una cita aristotélica que, en dicha situación, designa a Lozana mediante el término *materia* que se puede manejar (*manea*) y designa al médico como agente mediante *el hombre que manea* o *el maestro* (Gernert y Joset, en Delicado 2013: 307, n. 9). Del mismo modo, constatamos una evolución en esta comicidad asociada al campo sexual: en las primeras partes de la obra, se insertan discursos clásicos en un contexto erótico que carga dichos discursos de connotaciones verdes mientras que, a finales del texto, las reminiscencias grecolatinas llegan a ser por sí mismas vehículos de lo erótico. A partir de cierto momento, los conceptos de *forma* y *materia* se identifican así con los órganos sexuales. Lo mismo ocurre con la teoría del *horror vacui*: “el coño de la mujer [...] no debe estar vacuo, según la filosofía natural” (mam. LXI, 304-305). La filosofía aristotélica negaba, en efecto, la existencia del vacío. De nuevo, la alcahueta hace una lectura en primer grado de un precepto filosófico –el *vacío* como espacio sin nada en su interior, lo contrario de *lleno*– para cargarlo con nuevos sentidos secundarios, sexuales. En *La Lozana*, se alude a autores grecolatinos, fragmentos o personajes sacados de textos clásicos “whose signification is consciously distorted or invented with intentional comicality on the part of the author” (Salstad 1982).

2.3.4. UNA HERRAMIENTA CRÍTICA

Además de este papel de instrumento cómico, en *La Lozana* el intertexto clásico también funciona como herramienta crítica. En su *Carta dedicatoria*, Delicado define por ejemplo su propósito satírico con la referencia a Juvenal (5). En los diferentes mamotretos, la mofa mordaz del autor sigue desarrollándose a partir de la intertextualidad. Los objetos de la crítica son variados. Citar a Aristóteles en las primeras líneas de la *Digresión*, “Amicus Socrates, amicus Plato, magis amica veritas” (349) sirve tanto para recalcar la intención que tiene Delicado de proporcionar un testimonio verídico de la Roma de su época como para denunciar, en nombre de esta misma verdad, la actuación del ejército imperial durante el saqueo de Roma. Vemos así que el intertexto antiguo sirve para criticar la actualidad más candente. Esta crítica a veces resbala hacia una burla agresiva que pone en ridículo su objeto. Las víctimas favoritas del ataque delicadiano van desde las costumbres de su tiempo hasta ciertos tipos sociales. Lo ilustra, por ejemplo, la utilización del tema del *carpe diem* para fustigar al deseo ilusorio de detener el curso del tiempo mediante disfraces y afeites, deseo que revela la futilidad de ciertas cortesanas que harían cualquier cosa para conservar su belleza³².

Del mismo modo, una vieja santurrona afirma que “bien dijo quien dijo que «no hay cosa tan incomportable ni tan fuerte como la mujer rica»” (mam. XVIII, 88). A través de esta cita, sacada de la sexta sátira de Juvenal, Delicado pone en boca de un personaje popular, representativo de la lucidez de la gente humilde, un elemento de

³² Véase en el mamotreto LVIII, por ejemplo, la competencia entre distintas cortesanas para lograr el cosmético elaborado por Lozana.

estudio sociológico que se ataca a un tipo social particular, el de la mujer rica. También es relevante otra cita de la misma sátira de Juvenal que se inserta en la famosa “escena de la cama”: “Cansada creería yo más presto, que no harta” (mam. XIII, 66). Se señala aquí la lujuria desenfrenada y nunca satisfecha de Lozana, que sólo puede vencer, momentáneamente, el sueño. Es de notar que esta sexta sátira de Juvenal desarrolla todo un imaginario misógino que también se asociaba con Séneca, otro clásico mencionado con frecuencia en *La Lozana*, y a quien se atribuían aforismos como los que circulaban, en época de Delicado, en los *Senecae Proverbia*: “mulier cum sola cogitat, male cogitat” (Heller et Grismer: 1944, 39).

Asombran bastante estas alusiones a hipotextos misóginos en un texto como *La Lozana* que algunos califican de “protofeminista” (Fourquet-Reed 2004), puesto que está protagonizado por una mujer ingeniosa que triunfa en todo lo que emprende. Cuando el autor garantiza “la bondad, honestidad, devoción, caridad, castidad y lealtad que en las claras mujeres se halla y hemos visto” (*Excusa*, 327), trae a cuenta el debate entre los anti y los pro-feministas, muy vigente en los siglos XV y XVI pero que recoge las tradiciones feminista y misógina mantenidas durante la Edad Media, basadas “en influencias clásicas, bíblicas, patrísticas y de amor cortés” (Gascón Vera 1979: 121). En efecto, la vertiente antifeminista encontraba argumentos de peso en la Biblia y en los autores grecolatinos con los que juega, precisamente, la alcahueta de Delicado. Por su parte, el *Retrato* no presenta a Lozana como ejemplificación de las cualidades mencionadas en la excusa final –excepto la caridad, realizada por la andaluza– y que había de cultivar la mujer decente. Delicado va más allá de tales consideraciones sobre la naturaleza femenina. Primero, porque exige a Lozana de la sensiblería y debilidad asociadas con su género, aun entre los defensores de la vertiente feminista (Gascón Vera 1979). Segundo, porque otorga a su personaje una emancipación total cuando “la mayoría de las obras que tratan de la mujer en el siglo XV [tanto las misóginas como las feministas] presenta[ba]n la condición femenina en un plano de dependencia del hombre” (123). Ahora bien, realzar la “castidad” y “lealtad” femeninas cuando se elige a una prostituta como representante del género tampoco carece de ironía y puede también reflejar una actitud ambigua de Delicado en el debate pro/anti-feministas.

A lo mejor se podría relacionar esta ambivalencia con la paradoja epicuriana de los humanistas cristianos que aclara Rico (2002: 149): para un cristiano, el *summum bonum* consiste en gozar de la presencia divina, por lo cual el bien está más cercano a la *voluptas* epicuriana que a la *honestas* estoica. Al identificar la mujer con “este tal jardín que Dios nos dio para recreación corporal” (*Cómo se excusa*, 327), Delicado no sólo hace hincapié en el carácter positivo, desde la perspectiva masculina, de la sensualidad femenina, sino que cierra un texto en el que la libertad erótica y el goce sexual se erigen como “valores y derechos de la mujer y no como transgresión pecaminosa” (Fourquet-Reed 2004: 179).

2.3.5. UN MODELO PARA SUPERAR A OTRO MODELO: EL CASO DE APULEYO

Además de la abundancia de referencias claras a Apuleyo, los temas sugeridos por el doble título *Las metamorfosis* o *El asno de oro* están omnipresentes en *La Lozana andaluza*. Por una parte, en más de una ocasión, el asno, cuando no se convierte en personaje central de un capítulo –como el Robusto del mamotreto LXV–, surge en el escenario como parte

del decorado³³, o a través de un refrán³⁴. La Imperia aconseja a Lozana que se contente con lo seguro (aunque mediocre) que uno tiene y prefiera a un fiel criado como Rampín, comparado explícitamente con un asno: “más vale asno que os lleve, que no caballo que os derrueque; de Rampín hacéis vos lo que queréis, y sirve de todo” (mam. LXII, 308). Además Rampín se compara con frecuencia con este animal, símbolo del criado (por ser una bestia de carga), que también connota la testarudez y la tontería, rasgos que definen en parte al Rampín creado por Delicado.

Por otra parte, la metamorfosis es un motivo del *Retrato*. Además del ambiente carnavalesco de la obra que examinan Allaire (1987) y Bubnova (1987), ambiente propicio al disfraz y, por tanto, a la metamorfosis, ésta se manifiesta también a través de la evolución de Lozana. En efecto, la andaluza no sólo cambia de nombre, al igual que su autor³⁵, y de apariencia (la sífilis le quita la nariz y le estampa una estrella en la frente) sino que también se comporta como un camaleón social, al adaptarse a cualquier situación y a cualquier medio, como ya intuía el personaje de Teresa: “con los cristianos será cristiana, y con los jodíos, jodía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hidalga, y con los ginoveses, ginovesa, y con los franceses, francesa, que para todos tiene salida” (mam. IX, 38). El mismo texto de Delicado, retocado por completo después de 1527, se metamorfosea, al cambiar radicalmente de finalidad según Gil (1986) o al escoger otra orientación según Bubnova (1995). También las fuentes clásicas mudan, cambian de piel y de función al integrarse en *La Lozana*.

En un trabajo suyo, Joset (1997) estudia la rivalidad entre Delicado y Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*. Este trabajo lo conduce a examinar la peculiar posición ocupada por el intertexto apuleyano en *La Lozana*, mostrando que éste hubiera sido utilizado por Delicado para que su andaluza compita con la salmantina, a lo mejor por razones mercantiles, dado el éxito impresionante que conocían las ediciones de *La Celestina* en aquel momento. Estamos aquí frente a una meta-intertextualidad: en una obra (*La Lozana*) una determinada intertextualidad (la clásica) permite entrar en diálogo con otra intertextualidad (*La Celestina*). En otras palabras, un hipotexto A (*La Celestina*), punto de partida de *La Lozana* que se inscribe en la tradición celestinesca, se contrasta con un hipotexto B (*El asno de oro*) para dar mayor relieve al hipertexto, el texto de Delicado, transformándolo, no ya en sencilla imitación del primer hipotexto, sino en su renovación radical: “La competencia de *Lozana* con *Celestina* (o sea de Delicado con Rojas) vuelve a inscribirse en la geografía de una Roma recorrida con *El Asno de oro* en las manos” (Joset 1997: 164).

Joset demuestra también que la rivalidad literaria entre los dos autores se actualiza además a un nivel regional (la Andalucía del clérigo cordobés *versus* la Castilla del bachiller salmantino), expuesta en el transcurso de *La Lozana* (150). Dada la insistencia con la que Delicado menciona a autores clásicos de origen cordobés como Séneca, se puede añadir que la intertextualidad clásica también participa en este otro nivel, geográfico, de competencia. Por lo demás, Séneca es una fuente regular de Rojas. Aludir a Séneca como andaluz por antonomasia bien podría ser otra manera para Delicado de entrar en

³³ “Cómo salía el Autor de casa de la Lozana, y encontró una fantesca cargada y un villano con dos asnos cargados” (mam. XLIII, 218).

³⁴ “Este monte no es para asnos” (mam. XXXIII, 175) dice Rampín para negar un favor.

³⁵ El apellido de Francisco era al origen *Delgado*, forma que habría italianizado en Delicado al expatriarse (Menéndez-Pelayo 1943: 51).

sintonía con Rojas, con quien comparte fuentes, a la vez que reivindica el patrimonio cordobés.

Aunque pretende ser “no letrado” (328), vemos que nuestro andaluz no sólo es buen conocedor de los textos clásicos sino que es capaz de resemantizar e instrumentalizar sus fuentes para aprovecharse de ellas con fines específicos: la afirmación de su poética de la verdad o su posicionamiento con respecto a otros autores contemporáneos. Tanto la ubicación como los modos de inserción de las citas o sus tipos de deformación demuestran lo estratégico de la operación intertextual. Al contrario de lo que afirmaba Menéndez Pelayo, estas deformaciones no se deben a una supuesta incultura de Delicado sino que son altamente controladas y significativas dentro del retrato de su alcahueta andaluza. Tal y como se apropia de su escenario romano para desarrollar su comercio carnal, Lozana también se apropia de estas fuentes grecolatinas para elaborar la retórica, a la vez lúdica y crítica, con la que analiza este mismo escenario y manipula a su entorno.

BIBLIOGRAFÍA

- Apuleyo (2010): *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, traducción de Olivier Sers, edición establecida por D.S. Robertson, París: Les Belles Lettres.
- Blüher, Karl Alfred (1969): *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, München: Francke.
- Bubnova, Tatiana (1987): *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*, México: Universidad Autónoma de México.
- Cooley, Jennifer (1997): “De *La Lozana andaluza* a *La perfecta casada*: la mujer de la primera modernidad española y la palabra subversiva”, en *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, III, pp. 141-158.
- Criado de Val, Manuel (1960): “Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana andaluza*”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid: Gredos, pp. 431-457.
- Delicado, Francisco (1993): *Portrait de la Gaillarde andalouse*, traducción de Claude Bleton, París: Fayard.
- (1994): *La Lozana andaluza*, edición establecida por Claude Allaigre, Madrid: Cátedra, col. “Letras hispánicas”.
- (2013): *La Lozana andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Madrid: Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores, col. “Biblioteca Clásica de la Real Academia Española”.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2002): “Diego López de Cortegana, traductor del *Asinus Aureus*: el cuento de Psique y Cupido”, en *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos*, XXII (1), pp. 193-209.
- François, Jérôme (2014): “Función de la intertextualidad bíblica en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado”, en *Celestinesca*, 38, pp. 37-62.
- Fourquet-Reed, Linette (2004): *Protofeminismo, erotismo y comida en La Lozana andaluza*, Maryland: Scripta Humanistica.
- Gaillard, Jacques, y Martin, René (1990): *Les genres littéraires à Rome*, París: Nathan.
- Gascón Vera, Elena (1979): “La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI, pp. 119-155.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- Gil Fernández, Juan (1986): “Apuleyo y Delicado: el influjo de *El asno de oro* en *La Lozana andaluza*”, en *Habis*, XVII, pp. 209-220.
- Heller, J.L., y Grismer, R.L. (1944): “Seneca and the Celestinesque”, en *Hispanic Review*, XII, pp. 29-48.
- Hernández Ortiz, José A. (1974): *La génesis artística de La Lozana andaluza. El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid: Ricardo Aguilera.
- Imperiale, Louis (1992): “Una realidad disfrazada en *La Lozana andaluza*”, en *Revista de filología española*, LXXII, pp. 159-166.
- (1993): “Itinerario peripatético y evolución interior en *La Lozana andaluza*”, en *Castilla: Estudios de literatura*, XVIII, pp. 99-108.
- (1994): “El «auctor» ante sus personajes en *La Lozana andaluza*”, en Juan Villegas, coord., *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, V, Irvine: University of California, pp. 59-67.

- Joset, Jacques (1997): "... y contiene muchas más cosas que la Celestina", en *Cultura neolatina*, LVII, pp. 147-166.
- Larivaille, Paul (1975): *La vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la Renaissance (Rome et Venise, XV^e et XVI^e siècles)*, París: Hachette.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1975): *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel.
- López de Cortegana, Diego (1915): *Lucio Apuleyo del asno de oro*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, IV, Madrid: Bailly Baillière, pp. 1-103.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1943): *Orígenes de la novela, IV: primeras imitaciones de la Celestina*, Santander: Aldus, Consejo superior de investigaciones científicas.
- (1950): *Bibliografía hispano-latina clásica*, I, Santander: Aldus, Consejo superior de investigaciones científicas.
- Morros Mestres, Bienvenido (2009): "Horacio y *La Lozana andaluza*", en *Voz y letra: revista de literatura*, XX (1), pp. 3-10.
- Rico, Francisco (2002): *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona: Destino.
- Ugolini, Francesco (1974-1975): "Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta", en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, XII, pp. 445-617.
- Valdés Gázquez, Ramón (2006): "Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro", en Ramón Valdés Gázquez y Carlos Vaíllo, coords., *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, pp. 179-208.