



El instinto animal: zoomorfismo en el retrato de *La Lozana andaluza*

Irene López-Rodríguez y Carlos Marín
Universidad de Ottawa

RESUMEN:

En la sociedad decadente y rufianesca de la Roma renacentista se enmarca el retrato de *La Lozana andaluza* (1528) que Francisco Delicado pinta con sutiles pinceladas de imágenes animales. En el bosquejo de la puta alcahueta sus rasgos físicos y psíquicos, su idiolecto, prácticas hilanderas, hechiceras, médicas y hasta cosméticas están teñidas de diferentes bestias que contribuyen a dar color al mundo instintivo del sexo con el que se gana la vida la joven cordobesa.

PALABRAS CLAVE: animal, Lozana andaluza, retrato, sexo, sociedad decadente

ABSTRACT:

The portrait of the Andalusian woman that Francisco Delicado paints with subtle brush-strokes of animals is framed in the context of the decadent and ruffianly society of Renaissance Rome. In this sketch of the bawdy go-between her physical and psychological traits, her idiolect, her sewing, magic, medical and even cosmetic skills are tinged with the images of different beasts, which creates a colorful representation of the instinctual world of sex by means of which the young Cordobesa makes a living.

KEY WORDS: animal, Andalusian woman, portrait, sex, decadent society.

CABALLERO.—Monseñor, ¿qué le parece de la señora Lozana? Sus injertos siempre toman.

EMBAJADOR.—Me parece que es astuta, que cierto ha de la sierpe e de la paloma.

(Mamotreto XXXVI, 186)¹

Preguntado por su opinión acerca de la Lozana, el embajador napolitano define a la puta alcahueta como una mezcla de serpiente y de paloma. Se trata de dos animales de naturaleza bien diversa, a saber, un reptil y un ave, epítomes de cualidades antitéticas co-

1.— Se cita por la edición de Jacques Joset y Folke Gernert (2013).

mo la maldad y la bondad, la discordia y la paz, la seducción y el recato, el demonio y la divinidad, que contribuyen a perfilar el retrato natural de la cordobesa.²

Usando como fondo la sociedad decadente y rufianesca de la Roma renacentista previa al saqueo de Carlos V, Francisco Delicado pinta a la meretriz Aldonza Lorenzo con sutiles pinceladas de imágenes animales. En el bosquejo de la puta alcahueta sus rasgos físicos y psíquicos, su idiolecto, prácticas hilanderas, hechiceras, médicas y hasta cosméticas están teñidas de diferentes bestias que contribuyen a dar color al mundo instintivo del sexo con el que se gana la vida la joven cordobesa.

El presente estudio analiza la animalización del retrato de la Lozana andaluza en la obra homónima de Francisco Delicado. Las diferentes imágenes zoomórficas con las que el presbítero cordobés pinta a su puta alcahueta se construyen a partir de símiles, metáforas, analogías, símbolos, refranes, referencias médicas, geográficas y literarias, e incluso por medio de la etimología de algunos de los nombres que adopta la protagonista en su periplo físico y vital desde su Córdoba natal hasta la Roma decadente renacentista donde se enmarca la obra. A pesar de que, a priori, la imaginería animal parece entroncar con la tradición misógina medieval, sacando a la luz el mundo instintivo del sexo con el que se gana la vida la compatriota de Séneca y que parecería justificar el castigo providencial del gran Saco que azota finalmente a una Roma lupanaria (Jacques Joret y Folke Gernert XI-XII), lo cierto es que, como las siguientes páginas pretenden demostrar, el empleo de bestias de diversa índole para caracterizar a la protagonista esconde una idea moderna de libertad femenina o, en palabras de Imperiale, «la emancipación de la tutela homocéntrica» (1993:100).

El análisis del zoomorfismo en el retrato de la Lozana andaluza parte del estudio del retrato medieval, entendido en su dimensión pictórica y retórica, en cuanto que ambas vertientes se solapan en la obra de Delicado. Varias de las ilustraciones que acompañan al texto objeto de estudio encierran imaginería animal que aporta una pátina visual al zoomorfismo imperante en la caracterización del personaje principal y de la obra en general (Surtz 1992:169-185). Dichas imágenes animales, además, parecen entroncar con la cosmovisión del hombre medieval condensada en la concepción del universo en torno a «la gran cadena del ser» (Lovejoy 89-94) así como en la tradición de los bestiaros medievales.

El retrato: Pintura, Retórica y Literatura

Aunque es indudable que en la composición de su obra Delicado explota los múltiples sentidos del término «retrato», a saber, imagen, reprobación, retiro o retraimiento y sen-

2.– Como apunta Francois, en esta caracterización animal de *La Lozana* resuenan con fuerza ecos bíblicos del Evangelio de San Mateo (X, 16): «Estote ergo prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbae». Donde las cualidades atribuidas a estas dos especies animales se proyectan en la figura de la puta alcahueta: «De hecho, si la prudencia que la Biblia atribuye a la serpiente bien conviene a nuestra andaluza, cuyo camaleonismo es una manera de tomar la temperatura de los medios a los que la conducen sus andanzas sin arriesgarse, la *simplicitas columbae* que supone una ausencia de artificio y/o de astucia más bien ha de entenderse por antífrasis». (3).

tencia o proverbio (Pavón 2014:2-3),³ es el sentido pictórico el que cobra especial protagonismo en la composición del personaje de la Lozana.⁴

Efectivamente, no hay que olvidar la importancia de la imagen en el período medieval y renacentista. Ante una población en su mayoría analfabeta, la pintura reemplazaba en muchos casos a la escritura. En el terreno religioso, las artes visuales se empleaban con fines didácticos. El franciscano Matfre Ermengaud en su *Breviari d'Amor*, por ejemplo, dice que los analfabetos «se instruyen en las imágenes y en las pinturas. Por eso podéis considerar que las imágenes y pinturas son escrituras para gentes legas que no saben las letras» porque «recuerdan mejor las cosas cuando ven las cosas pintadas» (Sebastián López 271-271). Ya en el campo literario Juan Ruiz yuxtapone la pintura y la escritura en su *Libro de Buen Amor* como recurso didáctico a la par que mnemotécnico: «Otrosí fueron la pintura e la scriptura e las imágenes primeramente falladas que por la razón que la memoria del omme deleznadera es» (Morrás 64). Heredero de esta tradición, el presbítero Francisco Delicado escribe *La Lozana andaluza* siendo muy consciente del papel que tiene la pintura desde el punto de vista didáctico y mnemotécnico. De ahí la importancia de su retrato y de la inclusión de diferentes ilustraciones en el texto.

El retrato pictórico o literario como representación individualizada de un ser humano se gesta en el Renacimiento, en plena transición del pensamiento teocéntrico medieval al enfoque antropocéntrico característico del Humanismo (López Eire 2004). En la pintura y literatura medieval, sin embargo, hallamos representaciones de seres humanos, pero en lugar de plasmarse individualizaciones, se trata de arquetipos, es decir, abstracciones que engloban nociones de carácter universal, generalmente con un trasfondo o contenido moral (López Iriarte 10). El retrato medieval tiene una dimensión simbólica, puesto que la descripción del sujeto encierra consideraciones más abstractas acerca de la naturaleza humana. Todos los detalles acerca de la fisonomía o la personalidad de un individuo «solían estar sometidos a rígidas convenciones y encerrar significados relevantes cuando no necesarias claves de interpretación» (López Eire 141). Muy en la línea del gusto por los enigmas medievales, el retrato, por lo tanto, se concibe como un archivo de conocimiento, donde la representación del individuo se enmarca en una larga tradición no sólo literaria, sino también religiosa, folklórica, médica e incluso astrológica (López Rodríguez 2009: 54-55).

A esto se añade el soporte retórico sobre el que se sustenta el retrato medieval. Procedente del género demostrativo de la oratoria clásica (Malkiel 172), el retrato medieval tenía como finalidad la alabanza o el vituperio de una persona. De naturaleza persuasiva, como apunta Dunn (82), el retrato tiene «una fuerza retórica», donde cada una de las

3.- Pavón explica los juegos de palabras a los que se presta el título de la obra de Delicado a partir de las distintas asociaciones semánticas del término «retrato»: «Delicado explota las virtualidades expresivas de esta palabra para establecer, desde el título, correlaciones semánticas entre varios temas fundamentales a la estructura de la novela. Claude Allaire (2000: 54) distingue cuatro núcleos semánticos que la palabra retrato pone en juego: imagen, reprobación, retiro o retraimiento y sentencia o proverbio, cada uno de los cuales se actualizará en el contexto inmediato. Por otra parte, Tatiana Bubenova (1987: 153-188) analiza la ambigüedad del término retrato en su triple referencia al ámbito de la tradición literaria, como parodia del género de la semblanza historiográfica, el ámbito de la pintura y su capacidad para registrar la realidad y, finalmente, al retrato verbal como escenificación o representación del lenguaje de la plaza pública. Si nos concentramos en las implicancias del término en tanto establece una doble referencia al ámbito de las artes visuales y al de la tradición literaria podremos develar en qué medida y forma los elementos visuales inciden en la configuración de su recepción».

4.- Véase el trabajo de Checa (1-18) sobre las técnicas del retrato empleadas en la obra de *La Lozana Andaluza*.

partes de dicha disciplina, a saber, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* se correlata con la descripción del individuo.

El lenguaje empleado en la elaboración del retrato destacaba por su gran plasticidad. Junto con el uso de expresiones formularias y clichés, los símiles, metáforas, analogías y símbolos eran frecuentes con el fin de forjar imágenes que perdurasen en la memoria colectiva. Ciertamente, la creación de imágenes era esencial debido a su función mnemotécnica. Dada la naturaleza eminentemente visual con la que se concebía la memoria, se buscaba la creación de imágenes de gran viveza, llamativas e incluso grotescas para garantizar su pervivencia.⁵ Entre estas imágenes se recomendaba el uso de animales, puesto que estos eran harto conocidos entre las gentes del Medioevo y el Renacimiento (Rowland 12). En efecto, el público medieval estaba de sobre familiarizado con el mundo animal, no sólo a través de sus quehaceres cotidianos, sino también por medio de los bestiarios. Estas compilaciones de animales registraban tanto animales reales como fantásticos, incluyendo sus propiedades físicas, mágicas o curativas. A través de estos animales se transmitían enseñanzas de tipo moral e incluso preceptos religiosos. Por ejemplo, se decía que el pelícano se abría su propio pecho para que nacieran sus polluelos y la sangre vertida en este sacrificio representaba la del mismo Jesucristo (Cirlot 368). Pero incluso las ilustraciones de distintas bestias presentaban una dimensión alegórica. Sirva, a manera de ilustración, la imagen de la osa lamiendo a sus cachorros de las *Etimologías* de San Isidoro, que conectaba los vocablos *ursus* con *orsus* puesto que sostenía su camada muerta en su boca (*ore*). Todas estas conexiones lingüísticas basadas en ilustraciones zoomórficas, a su vez, simbolizaban la resurrección de Cristo (Rowland 34).

La imaginería animal, pues, era un recurso mnemotécnico de fuerte raigambre durante la época medieval y renacentista. En este sentido, sería más que razonable sugerir la posibilidad de que Francisco Delicado recurriese a distintas bestias para retratar a su Lozana andaluza con el fin de transmitir algún tipo de enseñanza.

La gran cadena del ser: sexo y animales

Los animales poseen una fuerte carga erótica en el imaginario renacentista. Al guiarse por sus instintos más primarios, entre los que se encuentra el sexo, contrastan y se diferencian del ser humano, cuya capacidad racional permite controlar tales impulsos básicos.

Heredero del pensamiento clásico, el hombre del Renacimiento concebía el universo como una *scala naturae* diseñada por la Providencia, donde cada elemento de la naturaleza ocupaba su lugar dependiendo de sus cualidades y comportamiento. De raigambre aristotélica, esta jerarquía universal, representada por medio de una cadena vertical conocida como «la gran cadena del ser» (Lovejoy 1974), situaba en la cúspide a la divinidad, encarnación de todas las virtudes, seguida de las criaturas celestiales, el ser humano, la especie animal, la vegetal y, finalmente, la materia física natural, como los cuatro elementos.

5.- Estamos distinguiendo aquí entre los dos tipos de memoria señalados en los tratados mnemotécnicos desde la Antigüedad y que tan en boga estuvieron en la Edad Media y el Renacimiento, a saber, la memoria natural (innata en el ser humano) y la memoria artificial (una serie de técnicas y recursos mnemónicos que fomentaban el proceso de memorización y reminiscencia mediante la creación de lugares e imágenes mentales). Véase el trabajo de Bernabé Bartolomé Martínez (1992) para un estudio pormenorizado del papel de la memoria en el mundo medieval.

Dentro de cada nivel, existían subniveles acordes con la perfección de cada entidad. En otras palabras, cuanto más perfecto es el ser, más cercano es su lugar con respecto a Dios y, por ende, más alta su posición en la cadena. Así, por ejemplo, en el escalafón humano, la sociedad estamental quedaba justificada en la ubicación del monarca en una posición superior a la del clero, la nobleza, la burguesía y el campesinado. De manera pareja, el sexo del individuo también marcaba su posición en la cadena, puesto que el hombre se encontraba por encima de la mujer. En el eslabón animal, aparece la réplica de un esquema similar, con animales como el tigre o el león situados por encima de ciervos, conejos, gusanos e insectos.

Según esta creencia, el orden y la armonía social estarían garantizados siempre y cuando cada elemento ocupara su lugar en la gran cadena del ser. De producirse la más mínima alteración, el caos reinaría en la sociedad. Así se desprende de la obra de Delicado, donde la animalización de todos los personajes que se relacionan con la prostituta Lozana saca a la luz la degradación moral de la sociedad en la que viven.

La organización del cosmos reflejada en la gran cadena del ser tiene importantes repercusiones en el plano lingüístico y cognitivo, puesto que, en líneas generales, la identificación del ser humano con el animal suele ir acompañada de asociaciones negativas al suponer una degradación en la escala del ser (Lakoff y Johnson 1980). En efecto, la reducción del hombre al reino animal saca a la luz el lado instintivo y bestial de la especie humana, incapaz de refrenar sus pasiones más básicas.

La animalización del reatrao femenino: del mundo grecolatino al medievo

El vínculo entre la mujer y el animal arraigado en la tradición aristotélica y perpetuado por el dogma cristiano pasa a un primer plano en el retrato medieval femenino (Manero 547-555). Ya fuera para loa, ya fuera para vituperio del género femenino, el reino animal contribuye a perfilar la esencia de la mujer (López-Rodríguez 53-57).

En la cultura occidental la imagen de la mujer como animal comienza a forjarse en el mundo grecolatino. El famoso yambo de Semónides establece toda una tipología de mujeres basándose en semejanzas con diferentes especies animales.⁶ Asimismo, las fábulas de

6.- Se reproduce aquí el famoso yambo (García Gual 10): De modo diverso la divinidad hizo el talante de la mujer/ desde un comienzo. A la una la sacó de la hispida cerda:/en su casa está todo mugriento por el fango, /en desorden y rodando por los suelos./Y ella sin lavarse y con vestidos sucios,/revolcándose en estiércol se hincha de grasa./ A otra la hizo Dios de la perversa zorra,/ una mujer que lo sabe todo. No se le escapa/inadvertido nada de lo malo ni de lo bueno./De las mismas cosas muchas veces dice que una es mala,/y otras que es buena. Tiene un humor diverso en cada caso./ Otra, de la perra salió; gruñona e impulsiva,/ que pretende oírlo todo, sabérselo todo,/y va por todas partes fisgando y vagando/y ladra de continuo, aun sin ver nadie./No la puede contener su marido, por más que la amenace,/ni aunque, irritado, le parte los dientes a pedradas,/ni tampoco hablándole con ternura,/ni siquiera cuando está sentada con extraños;/sino que mantiene sin pausa su irrefrenable ladrar./A otra la moldearon los Olímpicos del barro,/y la dieron al hombre como algo tarado. Porque ni el mal/ni el bien conoce una mujer de esa clase./De las labores sólo sabe una: comer./Ni siquiera cuando Dios envía un mal invierno,/por más que tirite de frío, acerca su banqueta al fuego./Otra vino del mar. Ésta presenta dos aspectos./Un día ríe y está radiante de gozo./Cualquiera de fuera que la ve en su hogar la elogia:/No hay otra mujer más agradable que ésta/ni más hermosa en toda la tierra./Al otro día está insostenible y no deja que la vean/ni que se acerque nadie; sino que está enloquecida/e inabordable entonces, como una perra con cachorros./Es áspera con todos y motivo de disgusto/resulta tanto a enemigos como a íntimos./Como el mar que muchas veces sereno/y sin peligro se presenta, alegría grande a los marinos,/en época de verano, y muchas veces enloquece/revolviéndose en olas de sordo retumbar./A éste es a lo que más se parece tal mujer/en su carácter: al mar que es de índole inestable./Otra procede del asno apaleado

Esopo ofrecen un amplio repertorio de personajes femeninos metamorfoseados en bestias de diversa índole, generalmente con connotaciones peyorativas. Esta vena misógina continuará y será reforzada con la Iglesia, donde la imagen bíblica de la mujer pecaminosa simbolizada en la sierpe del Génesis se engrandecerá mediante la simbología animal (Miaja 441). En efecto, las representaciones artísticas del sexo femenino transmutado en animales venenosos e incluso monstruosos son una constante en el período medieval (Canet 1-19). Incluso la medicina servirá de cauce para transmitir la visión animal del sexo femenino. La *Historia de los animales* y *De la generación de los animales* de Aristóteles junto con la *Historia natural* de Plinio establecen constante analogías entre las bestias y las mujeres. Así, pues, se dice que las mujeres son como abejas, aparentemente dulces, pero en el fondo nocivas y agresivas, e incluso mortales (Canet 17).

Tampoco la política escapa al zoomorfismo de la mujer. El *Secreto secretorum*, uno de los principales tratados didácticos de la época, representaba a las féminas como serpientes: «una muy hermosa manceba que fue criada a vegambre fasta que tornó de natura de las bívoras» (Cruz 530). Eran numerosos los animales que al equipararse con la mujer subrayaban su maldad e incapacidad para gobernar. De hecho, en el ámbito folclórico, los cantares y paremias hacían hincapié en la necesidad de subyugar a la mujer, recurriendo nuevamente a su proximidad y semejanza con el reino animal. Considérense, a manera de ilustración, refranes como «A la mujer y a la mula, vara dura» o «La mujer y la gallina, tuércele el cuello y darte a la vida» (Martínez Garrido 79).

y gris,/que a duras penas por la fuerza y tras los gritos/se resigna a todo y trabaja con esfuerzo/en lo que sea. Mientras tanto come en el establo/toda la noche y todo el día, y come ante el hogar./Sin embargo, cuando se trata del acto sexual,/ acepta sin más a cualquiera que venga./Y otra es de la comadreja, un linaje triste y ruin./Pues ésta no posee nada hermoso ni atractivo,/nada que cause placer o amor despierte./Está que desvaría por la unión de Afrodita,/pero al hombre que la posee le da náuseas./Con sus hurtos causa muchos daños a sus vecinos,/y a menudo devora ofrendas destinadas al culto./A otra la engendró una yegua linda de larga melena./Ésta evita los trabajos serviles y la fatiga,/y no quiere tocar el mortero ni el cedazo/levanta ni la basura saca fuera de su casa,/ni siquiera se sienta junto al hogar para evitar/el hollín. Por necesidad se busca un buen marido./Cada día se lava la suciedad hasta dos veces,/e incluso tres, y se unta de perfumes./ Siempre lleva su cabello bien peinado,/y cardado y adornado con flores./Un bello espectáculo es una mujer así/para los demás, para su marido una desgracia,/de los que regocijan su ánimo con tales seres./Otra viene de la mona. Ésta es, sin duda,/la mayor calamidad que Zeus dio a los hombres./Es feísima de cara. Semejante mujer va por el pueblo/como objeto de risa para toda la gente./Corta de cuello, apenas puede moverlo,/va sin trasero, brazos y piernas secos como palos./¡Infeliz, quienquiera que tal fealdad abrace!/Todos los trucos y las trampas sabe/como un mono y no le preocupa el ridículo./No quiere hacer bien a ninguno, sino que lo que mira/y de lo que todo el día delibera es justo esto:/cómo causar a cualquiera el mayor mal posible./A otra la sacaron de la abeja. ¡Afortunado quien la tiene!/ Pues es la única a la que no alcanza el reproche,/y en sus manos florece y aumenta la hacienda./Querida envejece junto a su amante esposo/y cría una familia hermosa y renombrada./Y se hace muy ilustre entre todas las mujeres,/y en torno suyo se derrama una gracia divina./Y no le gusta sentarse con otras mujeres/cuando se cuentan historias de amoríos./Tales son las mejores y más prudentes/mujeres que Zeus a los hombres depara./Y las demás, todas ellas existen por un truco de Zeus, y así permanecen junto a los hombres./Pues éste es el mayor mal que Zeus creó:/las mujeres. Incluso si parecen ser de algún provecho,/resultan, para el marido sobre todo, un daño./Pues no pasa tranquilo nunca un día entero/todo aquel que con mujer convive,/y no va a rechazar rápidamente de su casa al hambre,/odioso compañero del hogar, dios de mal temple./Cuando piensa un hombre gozar de mejor ánimo/en su hogar, por gracia de los dioses o fortuna humana,/encuentra ella un reproche y se arma para la batalla./Pues donde hay mujer no puede recibirse con agrado/ni siquiera a un huésped que acude a la casa./ La que parece, en efecto, que es la más sensata, Ésa resulta ser la que más ofende a su marido/y mientras anda él de pasarote, sus vecinos/se ríen a su costa, viendo cuánto se equivoca./Cada uno hará elogios recordando a su propia/mujer, y censuras cuando evoque a la de otro./¡Y no advertimos que es igual nuestro destino!/Porque éste es el mayor mal que Zeus creó,/y nos lo echó en torno como una argolla irrompible,/desde la época aquella en que Hades acogiera/a los que por causa de una mujer se hicieron guerra./

En el terreno literario abundan los textos que de manera pareja equiparan a la mujer con el animal (López Rodríguez 53-82). Tal ecuación se hace explícita en *Repetición de amores*, donde se lee «son las mugeres asi como animales» o en *Maldecir de las mujeres* («Mujer es un animal/que disen hombre imperfecto»). De hecho, los estereotipos negativos asociados a las mujeres se canalizan por medio del reino animal. Así, por ejemplo, diferentes bestias encarnan el carácter cambiante de las mujeres en el *Roman de la Rose* («bestes feibles et variables»), mientras que la vanidad o su naturaleza sexual se canaliza por medio de imágenes de abejas y de lobas, respectivamente, en *Dictado en vituperio de las malas mujeres y alabanza de las buenas* («la mujer como abeja que pica») y en *Coplas de las calidades de las donas* («De natura de lobas son las mujeres»). Mención especial merece el archiconocido *Corbacho* donde abundan las identificaciones negativas entre la mujer con el animal («el cuello gordo e corto como de toro» o «las tetas lenguas como de cabra»).

No obstante, el simbolismo animal también puede reflejar aspectos positivos de las mujeres, especialmente relativos a su belleza. Así se aprecia, por ejemplo, en los *Cancioncillos de Praga* («Las facciones que ella tiene/yo vos las quiero contar:/tal tenía la su cara/ como rosa en el rosal,/ las cejas puestas en arco,/color de un fino contray/ los sus ojos tenía garzos,/parecen de gavián») o en el *Libro de Buen Amor* («su alto cuello de garça»).

Por último, hay que destacar la tragicomedia *La Celestina*, en cuanto que su influencia en *La Lozana andaluza* es innegable (Botta 2-16), no solamente en cuanto a su forma y contenido, sino también en la omnipresencia del mundo animal en la configuración del personaje central. En efecto, la vieja Celestina es equiparada con una abeja, una gallina, una oveja o una zorra, entre otras bestias de diversa índole, para acentuar su naturaleza polifacética así como sus tejemanejes con el mundo de la prostitución (Shipley 2-17).

La animalización del retrato de la Lozana andaluza

El periplo físico y vital que vertebra el retrato de *La Lozana andaluza*, una judía conversa marcada en la frente por la «picadura de mosca» (79), huella de la sífilis (Herrero y Montero 2013: 23), arranca con una imagen animal (ver Márquez Villanueva 245-255). Huérfana de padres y tras haber sido instruida en el oficio más viejo del mundo, la joven Aldonza marcha a la ciudad de Sevilla para vivir junto a su tía materna. Ésta desempeñará las funciones de Celestina para con su sobrina, presentándole a su futuro marido, el mercader Diomedes, por el que abandonará el hogar familiar, simbólicamente representado con la metáfora de un nido, y para quien continuará ejerciendo el trabajo de prostituta.

TÍA.— ¡Aldonza! ¡Sobrina! ¿Qué hacéis? ¿Dónde estáis? ¡Oh pecadora de mí! El hombre deja el padre y la madre por la mujer, y la mujer olvida por el hombre su nido. ¡Ay, sobrina! (19)

Amén de referirse a la residencia familiar, la asociación del nido con un burdel o casa de putas era harto conocida y resulta inevitable a tenor de la repetición del mismo vocablo una vez la Lozana, encarcelado su marido y despojada de todas sus pertenencias e hijos por su suegro, se ha establecido en Roma como furcia y alcahueta para ganarse la vida. En efecto, la visita de Silvano a Lozana se expresa mediante metáforas aviares. Mientras que el prostíbulo se identifica con un nido y palomar, las prostitutas son conceptualizadas

como pájaros y palomas. Los sentidos obscenos que se derivan del empleo de dichos términos dan pie a un juego de palabras en sumo escatológico en el que la voz «palomino» ofrece la lectura polisémica de «jóvenes prostitutas» pero también de «manchas de excremento de pájaro en la camisa» (D.R.A.E.).

SILVANO.—Señora Lozana, no se maravelle que quien no viene tarde, y el deseo grande vuestro me ha traído, y también por ver si hay pájaros en los nidos de antaño.

LOZANA.—Señor, nunca faltan palomas al palomar, y a quien bien os quiere no le faltarán palominos que os dar.

SILVANO.—No sean de camisa, que todo cuanto vos me decís os creo (221).

La relación entre las aves y la prostitución cobra especial protagonismo en la elaboración del retrato de la Lozana. Agasajada con unas empanadas proporcionadas por Valijero, la andaluza escucha atenta las explicaciones que este cliente le da sobre los diferentes tipos de putas que existen en la ciudad de Roma. Tras confesarle que las mujeres que se guardan tras rejas y celosías son tenidas en mayor estima que las llamadas «putas de empanada», la joven se lamenta de haber tomado dicho alimento y manifiesta su intención de seguir ese camino, recurriendo a la imagen de una jaula fuerte que pueda evitar la huida de cualquier ave:

LOZANA.—Quizá no hay mujer en Roma que sea estada más festejada que yo, y querría saber el modo y manera que tienen en esta tierra para saber escoger lo mejor, y vivir más honesto que pudiese con lo mío, que no hay tal ave como la que dicen ave del tuyo, y quien le hace la jaula fuerte, no se le va ni se le pierde (102).

El enrejado de las celosías tras las que se esconden algunas de las furcias con más renombre de la ciudad ciertamente se asemeja a una jaula y de ahí la lectura libidinosa que relaciona nuevamente al ave con la prostituta y a su morada con un lupanar.

Allende señalar su oficio de prostituta, las aves sirven para indicar su origen de judío conversa. Así se desprende del parlamento entre Lozana y Camisera, cuando la primera deja entrever que el joven apodado Aguilarico ha de ser su pariente, puesto que las narices aguileñas son un rasgo estereotípico judío —a pesar de que la sífilis ha mellado el órgano nasal de la cordobesa.⁷

LOZANA.—Eso querría yo si me mostrase este niño la casa.

CAMISERA.—Sí hará.Ven acá, Aguilarico.

7.— Otra posible referencia animal a la condición de judía conversa de Lozana podría vislumbrarse de una de las supersticiones que menta la protagonista. Lozana se niega a vivir en una casa que ha maldecido una vieja y donde ella, sin quererlo, ha propinado una patada a un can:

VIEJA.— ¿Esta casa habés tomado? Sea en buen punto con salut. Mal ojo tiene; moza para Roma y vieja a Benavente. Allá la espero.

TRIGO.— Sobí, señora, en casa vuestra. Veisla aderezada y pagada por seis meses.

LOZANA.— Eso no quisiera yo, que ya no me puede ir bien en esta casa, que aquella puta vieja, santiguadera, se desperezó a la puerta y dijo: «afán, mal afán venga por ella». Y yo por dar una coza a un perro que estaba allí, no miré y metí el pie izquierdo delante, y mirá qué numblo tornó en entrando» (90-91).

Se sabe que dentro del imaginario judaico el perro es un animal de suma importancia, alabado por su fidelidad y compañerismo. El hecho de que Lozana no quiera vivir en ese lugar tras el puntapié al can podría pasar lo anecdótico de una superstición, para ahondar en su naturaleza de judía conversa, especialmente teniendo en cuenta el trasfondo de la obra de Delicado.

LOZANA.— ¡Ay, señora mía! ¿Aguilarico se llama? Mi pariente debe ser (38)

Junto con el oficio de prostituta Lozana ejerce igualmente las funciones de alcahueta y, como tal, la moza destaca por su pericia retórica. De ahí que en su caracterización no falten imágenes aviares relacionadas con la locuacidad, como los papagayos. La Lozana emplea la imagen de estos pájaros, capaces de repetir lo que oyen, a la hora de explicar al Autor la capacidad que ella tiene de aprender los diferentes oficios que le enseñan, ya sea el de hilandera, ya sea el de curandera y, por supuesto, el de puta y alcahueta:

LOZANA.— Cuando vino Vuestra Merced, estaba diciendo el modo que tengo de tener para vivir, que quien veza a los papagayos a hablar, me vezará a mí a ganar (215)

La vinculación tan intrínseca entre las alcahuetas con las aves se materializa en el castigo al que se las sometía al emplumarlas en lugares públicos, proceso que Sebastián de Covarrubias describe en los siguientes términos: «A las alcahuetas acostumbran desnudarlas del medio cuerpo arriba y, untadas con miel, las siembran de plumas menudas, que parecen monstruos, medio aves medio mujeres» (1943:509). Este escarmiento popular aparece en *El Retrato de la Lozana andaluza* cuando Valijero le recuerda a la cordobesa:

VALIJERO.— Señora, no os enojéis; que sean emplumadas cuantas aquí hay, por vuestro servicio, y quien desea tal oficio (105).

El erotismo que rezuma la especie aviar cobra especial fuerza al examinar a los personajes masculinos con los que se relaciona Lozana, especialmente con Rampín. En los preliminares de su primer encuentro sexual, el joven alardea de su juventud y potencia sexual identificándose con un capón, que, a pesar de hacer referencia a un polluelo castrado, el sirviente lo emplea en sentido antónimo (Allaigre 2011: 212).

LOZANA.— Quiero que vos seáis mi hijo, y dormiréis conmigo. Y mirá no me lo hagáis, que ese bozo de encima demuestra que ya sois capón.

RAMPIN.— Si vos me probásedes, no sería capón.

LOZANA.— ¡Por mi vida! ¡Hi, hi! Pues comprá de aquellas hostias un par de julios, y acordá dónde iremos a dormir. (47)

Otras aves usadas para apuntar el deseo sexual del varón incluyen los pimpollos y los gallos. La primera metáfora evoca la juventud de los hombres que van a estrenarse en materia de sexo, como se infiere de las palabras de Napolitana al referirse a sus hijos como pimpollos a los que les apetece el sexo:

LOZANA.— ¿Qué, también tenéis hijos?

NAPOLITANA.— Como dos pimpollos de oro; traviosos son, mas no me curo, que para eso son los hombres. (42)

En la misma línea, el empleo de la imagen del gallo para connotar vigor y potencia sexual aparece en boca de la tía de Rampín, cuando, sorprendida por la reciente pasión amorosa de su esposo, le tilda de «gallo»:

VIEJO.— Señora, ¿qué os ha parecido de mi sobrino?

LOZANA.— Señor, ni amarga, ni sabe a fumo.

TÍO.— ¡Por mi vida, que tenéis razón! Mas yo fuera más al propósito que no él.

TÍA.— ¡Mirá que se dejará decir! ¡Se pasan los dos meses que no me dice: ¿qué tienes ahí? y se quiere agora hacer gallo! ¡Para quien no os conoce tenéis vos palabra! (68)

Si, como se mencionó, *ab initio* el origen de la Lozana en tierras andaluzas se asocia a la prostitución mediante la metáfora de un hogar descrito como un «nido,» una vez en Italia la morada de la cordobesa volverá a reforzar su oficio de prostituta con otra imagen animal. Tras una breve estancia en casa de Jumilla, comienza el recorrido por la ciudad de Lozana y su servicial Rampín en aras de buscar nueva residencia para la cordobesa. Curiosamente, el primer edificio ante el que se detienen es la Ceca, o sea, la fábrica de la moneda. Junto con el significado pecuniario que pone de manifiesto el mercadeo del cuerpo con el que se gana la vida la Lozana (ya sea con el suyo o con el de las otras mujeres a las que sirve de alcahueta),⁸ hay que señalar el sentido zoomórfico que se esconde gracias a la asociación entre «ceca» y «zecca» (garrapata o pulga humana, o sea, la ladilla) (Imperiale 1993: 181-182).⁹

Se trata, por tanto, de la zecca, es decir, la garrapata o pulga humana. Este parásito sexual se aloja en las partes pudendas del individuo (especialmente en las velludas), se alimenta chupando la sangre y se transmite por contacto sexual. Lozana es la encarnación de todos estos sentidos. Es evidente que además de ganarse la vida con el sexo, Lozana, cual parásito, se aprovecha de otros seres vivos para su supervivencia y de ahí que la creación de Delicado haya sido interpretada como precursora del pícaro (ver Cohen 2-20). No obstante, como acertadamente apunta Imperiale (1993: 180-183), la protagonista no es el único parásito de la obra de Delicado, sino que todos los personajes con los que se la relaciona intentan vivir a expensas de los demás, comenzando con la familia de la muchacha — que la prostituyó a una temprana edad— siguiendo con su marido Diogenes, quien, no por casualidad, es oriundo de Ravena, con la libidinosa asociación animal con «rabo» (Fontes 433) y, por supuesto, el proxeneta Rampín:

Rampín, el proxeneta-parásito por excelencia, vive a costa de la Lozana [...], quien a su vez vive a costa de cortesanos, cortesanas, medianeras y patrocinadores en general, los cuales se aprovechan de la posición que ocupan y de la influencia que ejercen para vivir (Imperiale 1993:184)

A esto se suma el sema capilar. Si las ladillas se alojan en el vello púbico, Lozana se gana la vida acicalando a las mujeres, quitándoles el pelo con sus tenazuelas (LXVI: 318). Pero además de tratarse de uno de los múltiples oficios con los que se gana la vida, la misma Lozana se convertirá en una mujer barbuda,¹⁰ emulando a la archiconocida Celestina de

8.- Véase el trabajo de García Ruiz «Civitas Meretrix: Palabra y Mercado en *La Lozana Andaluza*». (2014) para un estudio minucioso del carácter pecuniario de la obra de Delicado.

9.- En este sentido, Imperiale argumenta que «detrás del sentido más común de Zecca se esconde otro menos usual pero muy pertinente para la comprensión de *La Lozana Andaluza*, el lector hispano-romano salta naturalmente de la primera acepción de Ceca (palacio de la moneda), a la segunda: la 'zecca'» (181-182).

10.- Así lo señala Sagüeso en el mamotreto LIII: «Agora está vuestra merced en la adolescencia, que es cuando apuntan las barvas, que en vuestra puericia otrie gozó de vos, y agora vos de nos» (LIII: 352).

Rojas, y adoptando el seudónimo de Vellida, es decir, peluda o velluda, una vez finalizada su estancia romana.¹¹

Junto con el nido y la Ceca, la equiparación de la vivienda de Lozana con una colmena vuelve a sacar a la luz el trasfondo animal con el que se pergeña el retrato de esta mujer. La misma protagonista se refiere a su morada en estos términos:

LOZANA.— [...] Pues si una villana me conoce, ¿qué haré cuando todas me tomen en plática? Que mi casa será colmena, y también, si yo asiento en mi casa, no me faltarán muchos que yo tengo ya domados (211)

Y a lo largo de la obra hay varias referencias a los burdeles con esta metáfora apícola. Sirva, a manera de ilustración, el parlamento entre Rampín y Lozana en el que el primero habla de los burdeles como colmenas debido a la similitud entre las celosías de las ventanas con el enrejado de una colmena.¹²

RAMPÍN.— Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas.

LOZANA.— ¿Y cuáles son?

RAMPÍN.— Ya las veremos a las gelosías. Aquí se dice el Urso. Más arriba veréis muchas más (47).

De esta conversación se desprende, igualmente, el sema de dulzor asociado con este insecto y que parece atraer a otras bestias, especialmente, los osos, a juzgar por el nombre latino *Urso*, es decir, oso, con el que se también se conoce a los lupanares y a los hombres que los frecuentan (Shiple 215).¹³ Estos juegos de asociaciones tan del gusto de Delicado refuerzan el componente zoomórfico del texto del presbítero a la par que contribuyen a perfilar el retrato animalizado de la ramera Lozana.¹⁴

11.— Según Allaire (270-275), el nombre de Vellida encierra dos ideas: el de velluda y de viejita. Se trata de dos sentidos que encajan a la perfección con los últimos días de la cordobesa.

12.— Son varias las ocasiones en las que aparece el binomio casa de putas-colmena: RAMPÍN.—Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas (47) o RAMPÍN.—¿Ésa? Cualque cortesanita por ahí. ¡Mirá qué traquinada de ellas van por allá, que parecen enjambre, y los galanes tras ellas! (48). SAGÜESO.—Si como yo tengo a Celidonia, la del Vulgo de mi mano, tuviese a esta traidora colmena de putas, yo sería duque del todo, mas aquel acemilón de su criado es causa que pierda yo y otros tales el susidio de esta alcatara de putas y alcancía de bobas y alambique de cortesanas. Juro a Dios que la tengo de hacer dar a los leones, que quiero decir que Celidonia sabes más que no ella, y es más rica y vale más, aunque no es maestra de enjambres (253)

13.— Esta interpretación del oso con la miel dentro de los eufemismos referidos al mundo de la prostitución se vería reforzada a la luz de la obra de Rojas en la que se inspira Delicado. En *La Celestina* la onomástica de los personajes guarda relación con estos sentidos cazarros inspirados en las abejas. Para empezar, etimológicamente, el nombre de Melibea significa «de la voz melosa, dulce» (Cherchi 1997:82), es decir, está relacionado con la miel. Por otra parte, y aunque estrictamente hablando Calisto procede del griego *kalistos* y significa «hermosísimo», la mitología clásica cuenta la metamorfosis de la ninfa Calisto en un oso (Cherchi 1997: 82). Es sabido por todos que la miel es uno de los alimentos preferidos por los osos y de ahí que los nombres de los protagonistas cobren especial sentido a la luz de la alegoría de Celestina-abeja.

14.— Aunque son varios los estudios que han señalado el influjo de *La Celestina* en la obra de Delicado (véase, por ejemplo, el trabajo de Botta «*La Celestina* vibra en *La Lozana*»), conviene señalar dentro del marco de investigación de este estudio las numerosas semejanzas en cuanto al uso de animales en la caracterización de ambas ramera. La metáfora apícola ya aparece en Celestina cuando en el Acto VI la alcahueta echa mano de la abeja para impresionar a Calisto de sus dotes de medianera tras su primer encuentro con Melibea: «Celestina. La mayor gloria que al secreto oficio del abeja se da, a la qual los discretos deven imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he avido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea; todo su rigor traygo convertido en miel, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sossiego» (183). Celestina activa las connotaciones de dulzor que emanan de la miel producida y la capacidad de trabajo incesante asociada a la abeja, al igual que en el texto de Delicado.

Las connotaciones de dulzor que emanan de este insecto gracias a su producción de miel se equiparan de manera eufemística al placer obtenido en el acto sexual (Piquero Rodríguez 541-542). De esta guisa, por ejemplo, se presenta el orgasmo en boca de la protagonista: «Disponé como de vuestro, con tanto que me lo tengáis secreto. ¡Ay, qué miel tan sabrosa!» (65).¹⁵ De manera pareja, otros personajes masculinos recrean el acto sexual bajo la metáfora de la miel. Así, pues, cuando Lozana pasea por la ciudad, algunos de los hombres que requieren sus servicios se refieren al oficio de la prostitución recurriendo al mundo apícola, como se aprecia en el parlamento de abajo con el empleo sexual de los vocablos «miel» y «panales»:

GUARDARROPA.— Me encomiendo, mi señora

LOZANA.— Señor, sea Vuestra Merced de sus enemigos.

CANAVARIO.— ¿De dónde, por mi vida?

LOZANA.— De buscar compañía para la noche.

GUARDARROPA.— Señora, puede ser, mas no lo creo, que quien menea la miel, panales o miel come.

LOZANA.— ¡Andá, que no en balde sois andaluz, que más ha de tres meses que en mi casa no se comió tal cosa! Vos, que sois guardarropa y tenéis mil cosas que yo deseo, y tan mísero sois agora como antaño, ¿pensáis que ha de durar siempre? No seáis fiel a quien piensa que sois ladrón (141-142)

Además, la imagen del aguijón, aparte de sugerir virulencia y agresividad, tiene un claro componente sexual que encaja a la perfección con la transmutación de Lozana en abeja.

Amén de la asociación con el dulzor, la abeja es también símbolo de la elocuencia y la inteligencia (Chevalier 41, Cirlot 63). Ni que decir tiene que Lozana posee ambos atributos. Debido a su labor de medianera, la mujer tiene una buena labia para ganarse a su clientela por medio de mentiras y triquiñuelas, como le reconoce a Divicia:

DIVICIA.— ¿Y vos los pelos de las cejas? Y decis las palabras en algarabía, y el plomo con el cerco en tierra, y el orinal y la clara del huevo, y dais el corazón de la gallina con agujas y otras cosas semejantes.

LOZANA.— A las bobas se da a entender esas cosas, por comerme yo la gallina. Mas por eso vos no habéis visto que saliese nada cierto, sino todo mentira, que si fuera verdad, más ganara que gallina. Mas si pega, pega. (265)

Al mismo tiempo, la abeja es un animal que brilla por su laboriosidad. Su capacidad de trabajo es equiparable con el de Lozana, que no cesa de realizar numerosos oficios para ganarse el pan. Los paralelismos entre Lozana con la abeja engloban también la organización social de ambas. El carácter gregario de este insecto, con una sofisticada y jerarquizada vida en colonias, guarda relación con la estructura social de la época. De hecho, durante la Edad Media y Moderna la abeja se erigió como un símbolo ideal socio-político. Lozana es equiparada con una abeja reina cuando, ante la disyuntiva de si casarse y de-

15.— Piquero Rodríguez (540-542) estudia el campo semántico de la miel en la obra de Delicado asegurando que no solamente las imágenes animales de la abeja, el enjambre o la colmena ocultan una lectura sexual, sino que incluso existe todo un recetario que emplea este ingrediente y que parece estar dirigido en un mismo sentido libidinoso.

pende de un marido o seguir viviendo de manera independiente con su trabajo, Leonor le garantiza que mejor se hallaría en su estado actual, sin someterse a ningún hombre:¹⁶

LOZANA.— ¿Cómo estáis por allá?, que acá muy ruinmente lo pasamos. Por mí lo digo, que no gano nada. Mejor fuera que me casara.

LEONOR.— ¡Ay, señora, no lo digáis, que sois reina así como estáis? (241)

Es evidente que la metáfora apícola encierra la sátira social con la corrupción de valores que se esconde tras la caracterización de Lozana como abeja (Guardiola 2006: 147). Lejos de ser un modelo de conducta, el trabajo de Lozana descubre toda la putrefacción de la sociedad romana de la época.

Junto con las aves y los insectos, aparecen otros animales, igualmente de tamaño pequeño, que cargados de un fuerte contenido sexual sirven para pincelar a Lozana. Uno de ellos es el conejo. Fornicando con Rampín, Lozana excita a su amante con un lenguaje erótico en el que no faltan los eufemismos animales, que incluyen la referencia a su vagina como una liebre: «Caminá, que la liebre está calzada» (62). La semejanza entre la pelambarrera animal con el vello púbico junto con la capacidad reproductiva de los conejos motiva esta metáfora de tipo sexual (García Cornejo 150).

Ligada al sexo, pero sobre todo a la tentación y al pecado en la tradición bíblica aparece la serpiente. Este reptil está estrechamente vinculado al sexo femenino en el texto de Delicado, como se aprecia en la nomenclatura médica con la que se tilda al mal de la madre que padecen algunas de las mujeres que acuden a la Lozana para que les aplique sus cuitas:

LOZANA.— Señora, es menester saber de qué y cuándo os vino este dolor de la madre.

CORTESANA.— Señora, como parí, la madre me anda por el cuerpo como sierpe (116).

La protagonista de la obra, por supuesto, se relaciona con este reptil que, aparte de acentuar las características sexuales y pecaminosas arriba mentadas, sugiere igualmente la noción de engaño. Así, pues, Silvano señala las artes retóricas de la Lozana para embaucar a las gentes y apunta a que la ramera engulle culebras durante la primavera, el mes por antonomasia relacionado con el despertar sexual.

SILVANO.— Pues de eso me quiero reír, que os maravilléis vos de sus remedios, sabiendo vos que remedia la Lozana a todos de cualquier mal o bien. A los que a ella venían, no sé agora cómo hace, mas en aquel tiempo que yo la conocí, embaucaba las gentes con sus palabras [...] Cada mes de mayo come una culebra; por eso está gorda y fresca la traidora, aunque ella de suyo lo era (220)

16.— Una imagen similar de la abeja reina aparece en *La Celestina* cuando la prostituta Elicia llora la muerte de la alcahueta Celestina en estos términos: «¡Ay qué ravio, ay mesquina, que salgo de seso, ay que no hallo quien lo sienta como yo; no ay que no hallo quien lo sienta como yo; no ay quien pierda lo que yo pierdo! ¡O cuánto mejores y más honestas fueran mis lágrimas en pasión ajena que en la propia mía!. ¿Adónde yré, que pierdo madre, manto y abrigo, pierdo amigo y tal que nunca faltava de mí marido? ¡O Celestina, sabia, honrrada y autorizada, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber! Tú trabajavas, yo holgava; tú salías fuera, yo estava encerrada; tú rota, yo vestida; tú entravas contino como abeja por casa» (302).

La especie equina figura de manera prominente en el retrato de la protagonista. Incluso antes de que el receptor del escrito sea testigo de las peripecias que acaecen a una mujer cordobesa, la misma portada de la obra, que parece condensar los temas principales de ésta,¹⁷ con la noción de la diáspora que vertebra el relato de una judía conversa, muestra una embarcación que lleva por nombre «caballo veneciano» (ver imagen 1).¹⁸

Dicha góndola, barco italiano por excelencia, sumamente apropiada para un trayecto vital que lleva a la joven protagonista desde su Córdoba natal hasta la isla de Lipari en Italia, parece encerrar la imagen erótica de la montura sexual, que se convertirá en una constante en la configuración del personaje femenino central.

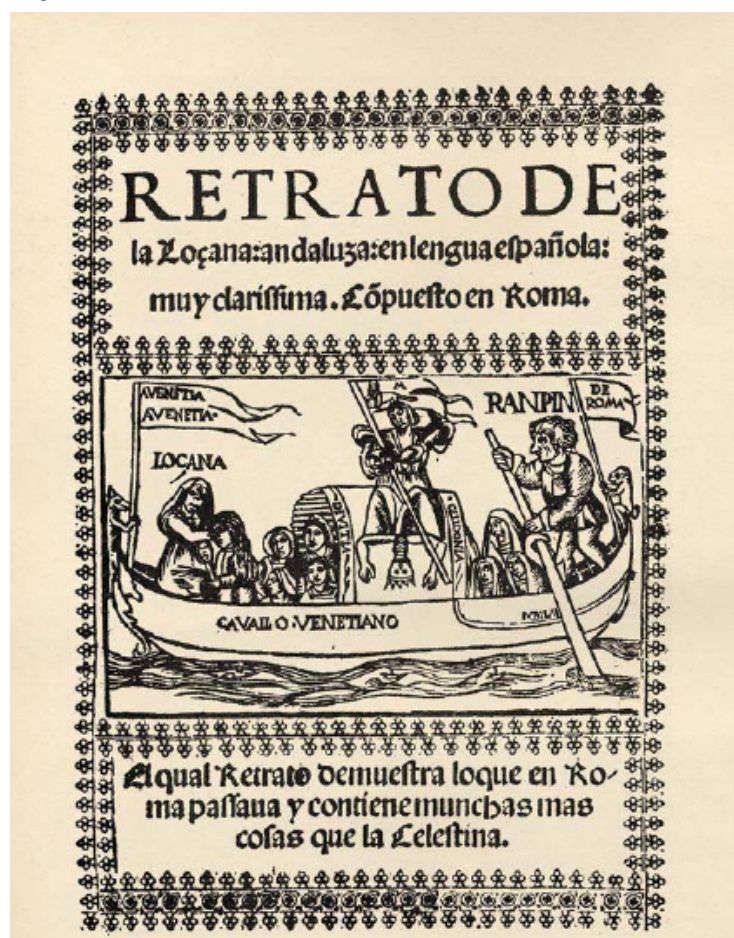


Imagen 1. Facsímil de la portada del *Retrato de la Lozana Andaluza*

17.– Allaire ofrece una completa interpretación de la portada en los siguientes términos: «El grabado representa una *nave de los locos*, tema literario y pictórico relacionado con la reprobación de los deleites sensuales y el *memento mori*. Estructuralmente, está ligado, en *La Lozana*, al *árbol de la vanidad*, o *árbol de la locura*, del último mamotreto. El nombre del barco, *caballo veneciano*, indica que el autor asocia el retiro de Lozana a Lipari a su propia huida a Venecia, pero además explica por qué, en el sueño de la heroína, Mercurio, dios de los asuntos venales y de los ladrones, es un «caballo embarcación», sin menoscabo de la asimilación de las famosas góndolas a una montura. A bordo está Rampín (nombre que significa «garfio») manejando un remo metido en un escámo en forma de *gancho*, lo que tiene un evidente trasfondo sexual. Lozana está «quitando cejas» a una mujer que sujeta un espejo (vanidad terrestre)» (en Delicado 1985: 166).

18.– Para un análisis pormenorizado no sólo de la portada sino de los diferentes paratextos que acompañan el escrito de Delicado véase el trabajo de Surtz «Texto e imagen en el *Retrato de la Lozana andaluza*».

En este sentido, como bien apunta Surtz:

Hay que añadir a lo ya dicho sobre el «caballo veneciano» de la figura que es imposible no asociar al acto sexual el verbo «cabalgar», muchas veces referido y utilizado como metáfora de la cópula en la novela. (12)

En efecto, son numerosos los momentos en los que Lozana al igual que otras meretrices son equiparadas con dicho animal. Sirva a manera de ilustración la conversación entre dicha ramera con su cliente Patrón, cuyos reclamos sexuales se traducen en el eufemismo ecuestre de cabalgar a la fémmina:

LOZANA.— Digo que si Vuestra Merced no tiene de hacer sino besar, que me bese a mí.

PATRÓN.— ¿Cómo besar? ¡Que la quiero cabalgar!

LOZANA.— ¿Y dónde quiere ir a caballar?

PATRÓN.— ¡Andá para puta, zagala! ¿Burláis?

LOZANA.— ¡No burlo, por vida de esta señora honrada a quien vos queréis cabalgar, y armar y no desarmar! (193)

De hecho, la misma Lozana recurre a esta metáfora animal para referirse a las putas con las que comercia, como se aprecia en su parlamento con Polodoro, a quien promete copular con una de las mujeres a las que sirve de alcahueta: «¿Y qué, señor? Por mi vida que soy yo toda vuestra, y os haré cabalgar de balde putas honestas» (164). Y es que, a pesar de los diferentes tipos de putas que pululan por los barrios romanos, todas ellas se asemejan en su deseo de asegurarse una buena clientela, lo que Valijero recrea mediante la imagen zoomórfica de la cabalgadura sexual:

LOZANA.— ¿Cómo, que no hay alcagüetas en esta tierra?

VALIJERO.— Sí hay, mas ellas mismas se lo son las que no tienen madre o tía, o amiga muy amiga, o que no alcanzan para pagar las rufianas; porque, las que lo son, son muy taimadas y no se contentan con comer y la parte de lo que hacen haber, sino que quieren el todo y ser ellas cabalgadas primero (104).

La alta carga erótica que dicho animal posee parece remontarse a la metáfora visual de la montura ecuestre por cuanto que la posición tradicional en el sexo situaba al varón encima de la hembra. Así pueden entenderse los numerosos vocablos pertenecientes al campo semántico ecuestre con los que se recrean los actos sexuales que mantienen las diferentes prostitutas. Beatrice, por ejemplo, habla de «estar en el potro» refiriéndose a fornicar:

NOTARIO.— ¿Qué te parece, germaneta? La Lozana pasó por aquí y te vido.

BEATRICE.— ¿Y por qué no entró la puta moza? ¿Pensó que estaba al Potro? (144)

Mientras que otros movimientos de índole sexual se identifican con «caballadas»: «¡Ay qué caballadas que da!» (XXV, 132), como le espeta Lozana a su amante en pleno delirio sexual, e incluso con el cobertizo donde aloja la montura dicho animal: «¡Calla, loco, caxcos de agua, que está madona Divicia y alojarás tu caballo!» (LII, 255).¹⁹

19.— Piquero Rodríguez analiza la imagen viril del caballo en *La Lozana Andaluza*: «En cuanto a la familia de los mamíferos, la especie que más virilidad demuestra en toda la literatura medieval y aurea es, sin duda, el *caballo*. Teniendo

Al igual que sucediera con el binomio pájaro/prostituta-nido/hogar-burdel, con los sentidos obscenos anteriormente comentados, el mismo cuadrúpedo reaparece de manera sutil a la hora de describir el hogar de nuestra ramera. Así, pues, estando a la búsqueda de casa donde poder ejercer sus variopintos oficios, Rampín le explica a su señora que la presencia de un ramo verde sobre un caballo indica que la vivienda está a la venta:

RAMPÍN.— Porque tiene aquel ramico verde puesto, que aquí a los caballos o a lo que quieren vender le ponen una hoja verde sobre las orejas (84).

Dentro de los múltiples sentidos procaces que se derivan de la imaginería animal de la obra, no resulta difícil realizar una proyección del caballo a la venta con el cuerpo de las mujeres que se ganan la vida con el sexo. Tal asociación, además, quedaría reforzada a la luz del nombre de la calle donde finalmente se aposenta la Lozana, una casa cercana a la vía Asinaria: «Señoras, id a mi casa, que allí moro junto al río, pasada la vía Asinaria, más abajo» (203-204).

Amén del intertexto de la obra de Apuleyo *El asno de oro*,²⁰ los sentidos pícaros que se establecen con el asno son de sobra conocidos, particularmente en la literatura medieval y áurea. Cirlot nos recuerda que «el asno es el animal siempre en celo» (87) y son constantes las analogías entre esta bestia con los hombres que frecuentan la casa de la Lozana. Valga como ejemplo la objeción que pone Lozana a cuatro caballeros españoles que querían gozar de ella a la misma vez: «Hermanos, no hay cebada para tantos asnos» (VII, 33). La identificación de los machos con los burros reduce a la Lozana a la categoría de alimento animal (Piquero Rodríguez 543) y es que la misma protagonista llega a identificarse con «cibo», o sea, comida de animales ya usada, puesto que se trata de una furcia que ha sido «devorada» (otro de los muchos eufemismos sexuales que impregnan la obra son los de la gastronomía) por hombres:

MAMOTRETO V.

Cómo se supo dar la manera para vivir, que fue menester que usase audacia
«pro sapientia».

Entrada la señora Lozana en la alma ciudad y, proveída de súbito consejo, pensó:
— Yo sé mucho; si agora no me ayudo en que sepan todos mi saber, será ninguno.

Y siendo ella hermosa y habladera, y decía a tiempo, y tinié gracia en cuanto hablaba, de modo que embaía a los que la oían. Y como era plática y de gran conversación, e habiendo siempre sido en compañía de personas gentiles, y en mucha abundancia, y viéndose que siempre fue en grandes riquezas y convites y gastos, que la hacían triunfar, decía entre sí:

—Si esto me falta seré muerta, que siempre oí decir que el cibo usado es el provechoso.

en cuenta el erotismo que desprende por todas sus líneas la obra que nos ocupa, el amante equino no podía faltar. Así, Lozana, en pleno goce sexual, compara los movimientos de su amante con el del potente animal: «¡Ay qué caballadas que da! (XXV, 132), o le ofrece al putañero Sagüeso un buen cobertizo donde alojar su montura: «¡Calla, loco, cascós de agua, qu' está madona Divicia y alojarás tu caballo!» (LII, 255). (555)

20.— Véase el trabajo de Gil. «Apuleyo y Delicado: El influjo de *El Asno de Oro* en *La Lozana Andaluza*». *Habis* 17 (1986): 209-220.

Y como ella tenía gran ver e ingenio diabólico y gran conocer, y en ver un hombre sabía cuánto valía, y qué tenía, y qué la podía dar, y que le podía ella sacar. (25-26)

La vinculación del asno con el género masculino es en sumo significativa, no sólo por los sentidos libidinosos de este animal, sino por las connotaciones de necedad, terquedad y estupidez ligadas a este animal. Sentidos peyorativos que, por otra parte, no se aplican a las féminas de la obra en ningún momento. Así se deduce, por ejemplo, del insulto que Lozana le propina/dirige a los médicos, ignorantes, a su juicio, que acuden a ella en búsqueda de remedios para tratar algunas enfermedades como la sífilis:

LOZANA.— [...] Señores, concluí que el médico y la medicina los sabios se sirven dél y de ella, mas no hay tan asno médico como el que quiere sanar el griñimón que Dios le puso en su disposición» (297)

Otros congéneres masculinos que reciben igual calificativo incluyen el marido de la tía de Rampín, tachado de esta guisa por su propia esposa, al subrayar su necedad al aprobar el trabajo de prostituta de su esposa:

TÍA.— Por mi vida, y a mi marido también, que bien sabe de todo y es persona sabida, aunque todos lo tienen por un asno, y es porque no es malicioso. Y por su bondad no es él agora cambiador, que está esperando unas recetas y un estuche para ser médico. No se cura de honras demasiadas, que aquí se está ayudándome a repulgar y echar caireles a lo que yo coso (57)

Otro amigo de la misma familia, con el que se pretenden tratos deshonestos a costa de su estupidez, y al que Lozana describe portando una albarda («Vamos, que aquel vuestro tío sin pecado podría traer albarda,» 69), un galeno que requiere los servicios de la protagonista («más vale asno que os lleve,» 308) y, por supuesto, el servicial Rampín, compañero de fatigas de Lozana a la par que amante. El joven es retratado de manera literal en la segunda ilustración que acompaña a la obra.

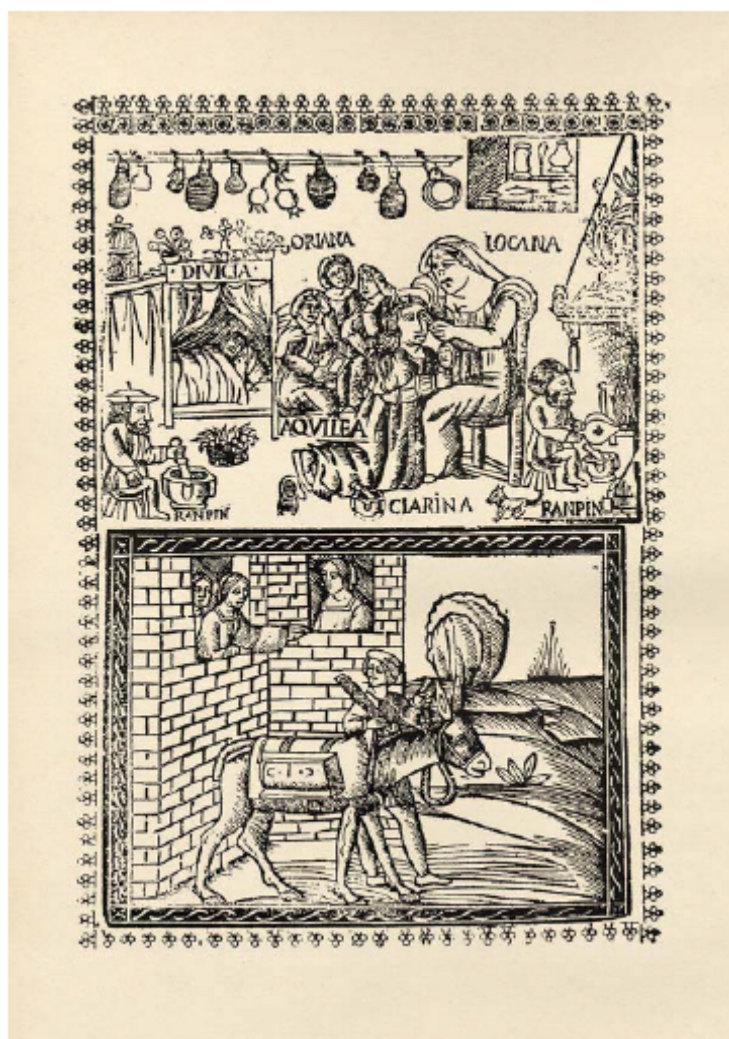


Figura 2. Segunda imagen del *Retrato de la Lozana andaluza*

En la mitad inferior (ver imagen 2) se puede ver a Rampín acompañado de un asno, con una nueva proyección de dicho animal al criado en cuanto que sirve de lacayo a Lozana, pero también porque se relaciona con el mundo del sexo. Al mismo tiempo, el asno podría encerrar la otrora profesión de fe de la Lozana, puesto que, la onolatría era una antigua acusación hecha a los judíos, como apunta Surtz:

La segunda figura, debajo de esta, es una representación del episodio del asno (mamotreto LXV), una clara referencia al famoso Asno de Oro de Lucio Apuleyo, y tal vez contenga vestigios de *onolatria* (adoración a la cabeza de un asno), antigua acusación hecha a los judíos (9).

Pero además la imagen del asno aparece en el autorretrato del Autor en la obra. Al final del texto de Delicado se aprecia un nuevo guiño literario a la obra de Apuleyo que deja entrever el universo animal con el que Delicado pinta no solamente a su protagonista, sino al mismo autor: «Por tanto, ruego al prudente letor, juntamente con quien este retrato viere, no me culpe, máxime que, sin venir a Roma, verá lo que el vicio de ella cau-

sa. [...] porque yo confieso ser un asno, y no de oro» (329-330). Dadas las connotaciones libidinosas y el trasfondo judaico con el que se relaciona a este animal, no sería descabellado sugerir que el mismísimo Delicado se está equiparando a sus creaciones literarias al describirse como una bestia.

Otra especie que aparece en la caracterización de la Lozana incluye la oveja. Este animal ovino, caracterizado por su mansedumbre, es el animal sacrificial por excelencia. En su diálogo con el Comendador, Lozana se autorepresenta como una oveja, es decir, como una presa fácil para los hombres, que, a su vez, son animalizados como canes y lobos:

COMENDADOR.— Señora Lozana, ¿por qué no os servís de vuestros esclavos?

LOZANA.— Señor, porque me vencés de gentileza, y no sé qué responda, y no quise bien a hombre en este mundo sino a Vuestra Merced, que me tira el Sagre.

COMENDADOR.— ¡Oh cuerpo de mí! ¿Y por ahí me tiráis? Soy perro viejo y no me dejo morder, pero si vos mandáis, sería yo vuestro por servir de todo.

LOZANA.— Señor, yo me llamo Sancho.

COMENDADOR.— ¿Qué come ese vuestro criado?

LOZANA.— Señor, lo que come el lobo.

COMENDADOR.— Eso es porque no hay pastor, ni perro que se lo defienda.

LOZANA.— Señor, no, sino que la oveja es mansa, perdóname, que todo comendador, para ser natural, ha de ser portugués o galiciano (143-144).

De manera ladina Lozana se sirve de esta imagen animal para presentarse como una mujer vulnerable que cualquier hombre puede conseguir, a pesar de que en su recorrido vital ella ha mostrado ser fuerte e independiente. Rasgos de su personalidad que son de sobra conocidos por otras cortesanas de la ciudad, como Beatriz, Teresa y la Camisera, quien no dudan en tildarla de «lobo» por su voracidad sexual, pero también por su astucia:

BEATRIZ.— Señora, sí; andad con bendición. ¿Habéis visto? ¿Qué lengua, qué saber! Si a ésta le faltaran partidos, decí mal de mí; mas beato el que le fiara su mujer.

TERESA.— Pues andaos, a decir gracias no, sino gobernar doncellas; mas no mis hijas. ¿Qué pensáis que sería?: dar carne al lobo. Antes de ocho días sabrá toda Roma, que ésta es son la veo yo que con los cristianos será cristiana, y con los jodíos, jodía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hildalga, y con los ginoveses, ginovesa, y con los franceses, francesa, que para todos tiene salida (38).

Conclusión

En su periplo físico y vital desde Córdoba a Roma, Lozana tiene que aprender, cual animal, el arte de la supervivencia. Habiendo sido explotada sexual y económicamente desde niña, primero por su familia y luego por su marido, la joven cordobesa decide abandonar el nido y volar sola, convirtiéndose en una mujer independiente que usa no sólo su cuerpo, sino también su astucia e inteligencia, lo que le permite aprender muchos oficios con los que ganarse la vida. Puta como una gallina, astuta como una zorra, tentadora como la serpiente, dulce como la abeja, salvaje como un caballo, voraz como un lobo e inclu-

so mansa como una oveja, Lozana es capaz de adaptarse al medio para su supervivencia, puesto que, como ella misma asevera, es una mujer polifacética, un auténtico camaleón: «¿Qué me tengo que mantener [...] como camaleón?» (179).

Obras citadas

- ALLAIGRE, Claude. *Sémantique et Littérature. Le «Retrato de la Loçana Andaluza»*. Échirolles (Isère): Imprimerie du Néron, 1980.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé. *La educación en la Hispania Antigua y Medieval*. Madrid: Ediciones SM, 1992.
- BERCO, Christian. «Syphilis, Sex, and Marriage in Early Modern Spain». *Journal of Early Modern History* 15 (2011), pp. 223-253.
- BIRK, Linda. *Feminism, Animals, and Science*. Philadelphia UP, 1994.
- BOTTA, Patricia. «La Celestina vibra en La Lozana». <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina-vibra-en-la-lozana-0/html/00fe08ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html>. (Consultado el 2 de julio de 2018).
- CANET, José Luis. «La mujer venenosa en la época medieval». <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html>. (Consultado el 12/07/2018).
- CHECA, Jorge. «La Lozana Andaluza (o cómo se hace un retrato)». *Bulletin of Spanish Studies* 82.1 (2005), pp. 1-18.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Labor, 1969.
- CLARK, Willene B. y Meredith T. McMunn. *Beasts and Birds of the Middle Ages*. University of Philadelphia Press, 1989.
- COHEN, Shai. «Picaresca y Conversión en La Lozana Andaluza». *Iberoamérica Global* 2.3 (2009), pp. 1-22.
- CRUZ CRUZ, Juan. «¿Finalidad femenina de la creación? Antropología bajomedieval de la mujer». *Anuario filosófico* 26 (1993), pp. 513-540.
- DA COSTA FONTES, Manuel. «The Art of 'Sailing' in La Lozana Andaluza». *Hispanic Review*, 66.4 (1998), pp. 433-445.
- DELICADO, Francisco. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Ed. Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 1985.
- FRANCOIS, Jérôme. «El espacio de la alcahueta: el marco urbano en La Celestina y La Lozana andaluza». *Medievalia* 48 (2016), pp. 107-129.
- GARCÍA CORNEJO, Rosalía. «Los nombres de los órganos sexuales en el Retrato de La Loçana Andaluza (F. Delicado): La creación metafórica». *Res Diachronicae* 1 (2002), pp. 148-158.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Antología de la poesía lírica griega*. Madrid: Alianza, 1983.
- GARCÍA RUIZ, Alicia. «Civitas Meretrix: Palabra y Mercado en La Lozana Andaluza». *Celestinesca* 38 (2014), pp. 1-29.
- GIL, Juan. «Apuleyo y Delicado: El influjo de 'El Asno de Oro' en 'La Lozana Andaluza'». *Habis* 17 (1986), pp. 209-220.
- GOYTISOLO, Juan. «Notas sobre La Lozana Andaluza». *Disidencias* (1977), pp. 37-71.
- HERRERO INGELMO, M Cruz y Enrique MONTERO CARTELLE. «El morbus gallicus o Mal francés en La Lozana andaluza de Francisco Delicado». *Asclepio* 65.2 (2013), pp. 1-19.
- IMPERIALE, Louis. *El contexto dramático de La Lozana Andaluza*. Potomac: Scripta Humanistica, 1991.

- . «Itinerario peripatético y evolución interior en *La Lozana Andaluza*». <<http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/13929/1/Castilla-1993-18-ItinerarioPeripateticoYEvolucionInteriorEnLaLozana.pdf>>. (Consultado el 15/05/2018).
- . «Una realidad disfrazada en *La Lozana Andaluza*». *Revista de Filología Española* 72.1 (1992), pp. 159-166.
- JOSET, Jacques y Folke GERNERT, eds. *La lozana andaluza*. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, ed. *Retórica, política e ideología: desde la antigüedad hasta nuestros días*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1997.
- LÓPEZ IRIARTE, Margarita. *El retrato literario*. Navarra: Eunsa, 2004.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene. «La animalización del retrato femenino en el *Libro de Buen Amor*». *LEMIR* 13 (2009), pp. 53-84.
- LOVEJOY, Arthur. *The Great Chain of Being. A Study of the History of An Idea*. Harvard: Harvard UP, 1974.
- MANERO SOROLLA, M Pilar. «El retrato femenino en la poesía medieval castellana». *Anuario de estudios medievales* 29 (1999), pp. 547-559.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «El mundo converso de *La Lozana Andaluza*». Ed. Francisco Márquez Villanueva. *De la España judeoconversa: doce estudios*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2006, pp. 245-256.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa. «Palos, animales y mujeres. Expresiones misóginas, paremias y textos persuasivos». *Cuadernos de filología italiana* 8 (2001), pp. 79-98.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa. «“Donosas” y “Plazenteras”. Las mujeres en el *Libro de Buen Amor*». Eds. Concepción Company et alii. *Discursos y representaciones en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 439-449.
- ORNSTEIN, Jacob. «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana». *Revista de Filología Hispánica* 3 (1941), pp. 219-232.
- PÉREZ, Joseph. *Historia de una tragedia: La expulsión de los judíos de España*. Barcelona: Crítica, 2009.
- 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), pp. 539-559.
- ROWLAND, Beryl. «The Art of Memory and the Bestiary». Eds. Willene B. Clark & Meradith T. McMunn. *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 12-25.
- SEVERIN, Dorothy Sherman, ed. *La Celestina*. Cátedra Ediciones, 1990.
- SEVILLA ARROYO, Florencio. «El «Autorretrato» de Lozana en *La Lozana Andaluza*». *Epos: Revista de filología* 30 (2014), pp. 289-310.
- SHIPLEY, George. «Bestiary Imagery in *La Celestina*». <<http://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/1833/1627>>. (Consultado el 7/07/2018).
- SURTZ, Ronald E. «Texto e imagen en el *Retrato de la Lozana andaluza*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40.1 (1992), pp. 169-185.
- WOLFENZON, Carolyn. «*La Lozana andaluza*: judaísmo, sífilis, exilio y creación». *Hispanic Research Journal* 8.2, (2007), pp. 107-122.

