

Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado*

Álvaro Piquero Rodríguez
(Universidad Complutense de Madrid)

Cuando hablamos del *Retrato de la Lozana andaluza*,¹ publicado anónimamente en Venecia hacia 1528, aunque indudablemente escrito por el padre Francisco Delicado, estamos hablando de una obra donde la ambigüedad y el sentido figurado constituyen dos de los pilares básicos de la ficción literaria. Efectivamente, casi la totalidad de los críticos que se han acercado a la obra, al menos en los últimos tiempos, se han dado perfecta cuenta de que estamos ante uno de los mayores exponentes de esa corriente literaria erótico burlesca llena de alusiones y de sentidos ocultos que, entre otros, se pueden percibir en algunos de los pasajes más enrevesados del *Libro de buen amor*² y, más adelante, en varios diálogos de *La Celestina* (v. g. Auto VII).³

El lenguaje subrepticio utilizado por estos y otros autores (y anónimos) buscaba la complicidad lúbrica con unos lectores que se convertían en gozosos partícipes del juego erótico que se iba desplegando ante su atenta mirada. Esta especie de código “clave”, cuyas connotaciones sexuales debían de resultar evidentes a ojos de cualquiera de los lectores contemporáneos, en cambio, va perdiendo su polivalencia a lo largo de los siglos, ya que los inevitables cambios en la cultura y en el propio lenguaje terminan siendo insalvables. Como podemos imaginar, casi cinco siglos después de que Francisco Delicado publicara *La Lozana* los problemas de interpretación se multiplican, y es en este momento cuando la pericia del estudioso debe aparecer en escena con el fin de recuperar toda esa serie de alusiones cazurras y licenciosas que la obra encierra en sus diálogos. Esta tarea, como bien apunta la profesora Vasvári, debe realizarse en dos fases: “the first step is to retrieve the original semantic denotations and connotations [...] because humorous or equivocal language may lose currency quickly”; “the second necessary step in gaining literary competence is the restoration of the extralinguistic context [...]” (Vasvári 1988, 2). Sin duda, únicamente estudiando el contenido del libro dentro de su contexto lingüístico y social podremos entender tanto la pericia artística que esgrime Delicado en su novela —en el amplio sentido de la palabra— como la cantidad de pasajes y alusiones eróticas que introduce furtivamente en los festivos diálogos.

Queda claro, pues, que en el *Retrato de la Lozana andaluza* el erotismo termina invadiéndolo todo, desde el “Prólogo” hasta el “Éplicit”, pasando por el nombre de algunos protagonistas e incluso por la propia denominación adoptada para los capítulos: *mamotreto*.⁴ La mayoría de sus editores modernos han llamado la atención sobre este hecho, clave para nuestro estudio; así, Carla Perugini comenta que “los ámbitos semánticos asimilados a lo sexual abrazan toda posible comparación con los elementos de la realidad, sin rechazar ninguno” (Perugini, LIX-LX), y a continuación enumera una serie de familias léxicas sospechosas entre las que se incluyen la alimentación, el cultivo, el trabajo, las contiendas, las profesiones, la música o los animales. Por su parte, Folk Gernert, que ha elaborado junto con Jacques Joset una de las últimas ediciones de la obra, opina que “las metáforas correspondientes al coito provienen

* Agradezco a Ángel Gómez Moreno encarecidamente sus aportaciones durante el desarrollo de este trabajo, de cuyos eventuales errores soy el único responsable.

¹ Se cita por la edición de Allaire (2011), si no la más actual, sí la que más se acerca a los presupuestos teóricos de este trabajo; el número del mamotreto se notará en cifras romanas y, a continuación, el de página en arábigas.

² Véase, al caso, el agudo análisis lingüístico e interpretativo de la obra de Juan Ruiz realizado por Vasvári (1988 y 1990).

³ Para un amplio comentario de esta visión erótico burlesca de la obra de Delicado consúltense los estudios de Criado del Val y de Imperiale (1992 y 2009).

⁴ Para un exhaustivo análisis del erotismo en la obra son de obligada consulta los estudios de Claude Allaire 1980 y 1985: 17-132.

a menudo de muy específicos campos semánticos, como son las labores de producción de tejidos, los verbos *ordir*, *tramar*, *tejer*, *hilar* y los sustantivos *tela* o *lino*” (Joset y Gernert, CX).

Esta apabullante cantidad de campos semánticos, y por lo tanto, de términos connotados sexualmente ha dado lugar a numerosos estudios lingüísticos y hermenéuticos que intentan arrojar luz sobre el intrincado lenguaje de Delicado, un lenguaje que a principios del siglo XVI está todavía inmerso en su proceso evolutivo y que, al carecer de una regla homogénea, permite aún más el juego con las antífrasis y con una marcada —y buscada— ambigüedad.⁵ Tomando posiciones dentro de esta vertiente crítica dedicada al *Retrato*, a lo largo de este trabajo intentaremos dilucidar las posibles contaminaciones eróticas y los sentidos traslaticios que nuestro sacerdote introdujo en un gran número de expresiones y voces que tienen relación con el mundo animal y vegetal. Debemos apuntar, no obstante, que con el fin de completar la visión crítica de ambas familias léxicas, nos hemos visto obligados a incluir en el estudio todas aquellas referencias que, si bien tienen más relación con el ámbito culinario que con el natural, en buena medida también forman parte de este campo semántico, pues fauna y flora inevitablemente constituyen la materia prima de nuestro sustento diario.

Con todo ello, conseguiremos acercarnos un pasito más a la mentalidad de ese lector renacentista que, sin mucho esfuerzo, encontraba dentro de la obra una fuente incomparable de saber erótico bajo la máscara de la horticultura, la costura o la gastronomía.

1. La gastronomía de Lozana

Como acabamos de apuntar, la gastronomía lozanesca —en relación con el léxico natural— resulta altamente sospechosa en numerosos fragmentos de la obra, de hecho, estamos ante un tema recurrente que ha sido ya asaltado por varios de los estudiosos que se han acercado críticamente a *La Lozana* desde finales del siglo XX.⁶ Esta nueva manera de acercarse al texto abrió los ojos de los estudiosos hacia un sentido más completo de la obra, pues hemos de reconocer que la distancia cultural y lingüística se había convertido en un obstáculo insalvable a la hora de comprender en toda su riqueza semántica el léxico polivalente de Delicado. Pues bien, a lo largo de los siguientes párrafos, de nuevo a través de la lectura profunda de esas expresiones procaces, tanto dentro de la obra como en su contexto sociocultural, podremos acceder a ese vedado subtexto que nos abrirá la puerta a una obra abierta, múltiple y traviesa, es decir, a una *Lozana* mucho más cercana a la mentalidad de sus contemporáneos.

En efecto, aún estamos empezando a tomarle la medida al relato cuando, en el Mamotreto II, nos asalta la primera y extensa descripción de las recetas arábigo-andaluzas que Aldonza, que así se llama la protagonista en estos primeros compases, prepara gracias a los conocimientos que ha heredado de su abuela. Si nos fijamos en uno de los primeros guisos mencionados por la protagonista podremos encontrar, según creemos, la pauta interpretativa a seguir dentro de todo el pasaje: “albondiguillas redondas y apretadas con culantro verde” (II, 177). Allaire, en su edición, apunta muy suspicazmente que el “pleonismo (*albondiguillas redondas*) y la malicia al apretarlas con el *culantro*” (Allaire 2011, 177, n. 3), que es a la vez “planta” y derivado burlesco de “culo”, nos permite darnos cuenta fácilmente de que hay una alusión vedada a los testículos. Más claramente se aprecia este significado cazarro cuando, hablando con el judío prestamista, la propia Lozana se refiere jocosamente a su oficio preguntando: “¿Es el culantro hervir, hervir?” (XVI, 249), dando a entender al judío —y al lector— que deberá calentar su *cul-anthro* desde el primer día para reembolsar el dinero prestado (cf. Allaire 2011, 249, n. 29).

⁵ De entre todos estos estudios y estudiosos destacan el monográfico de Allaire (1980) y el amplio léxico aportado por Criado del Val (1960), pues no se centran tanto en un campo semántico concreto, sino que adoptan un punto de vista incluyente y totalizador.

⁶ Joly (1989) busca los ascendentes judíos y moriscos de la protagonista a partir de un diálogo culinario del Mamotreto II; en ese mismo episodio basa una parte de su estudio semántico-literario Allaire (1980: 94-99).

Si el pasaje gastronómico comienza de esta manera tan enrevesadamente lasciva, ¿por qué no sospechar de las recetas que encontramos inmediatamente después? Sin duda, unas pocas pruebas textuales nos permitirán comprobar que la búsqueda de una lectura subrepticia dentro de la gastronomía “delicada” se merece, cuando menos, un estudio exhaustivo.

El recetario de la abuela de Aldonza continúa describiéndose en este pasaje, y pronto nos encontramos con otra referencia en donde verosímilmente podría conjeturarse una doble lectura:

Y ¡qué miel! Pensá, señora, que la teníamos de Adamuz, y azafrán de Peñafiel, y lo mejor del Andalucía venía en casa d'esta mi agüela (II, 178).

Desde el comienzo de la narración, las referencias a la familia de Aldonza, entre las que se incluyen su abuela y su casa, nos resultan altamente sospechosas, pues recordemos que fue la vieja quien le “mostró guisar”, tarea ésta de claro sentido erótico en toda la tradición. Si sumamos a este hecho la frase que exclama la propia Lozana mientras disfruta en la cama con Rampín: “¡Ay, qué miel tan sabrosa!” (XIV, 234), la alusión oculta al sexo se manifiesta aún más clara.

De hecho, si ampliamos nuestra perspectiva de estudio hacia los límites del campo semántico de la *miel*, podemos encontrarnos varias afirmaciones que apoyan nuestra teoría, como por ejemplo las palabras del rufián Rampín mientras pasea con la protagonista por las calles de Roma: “Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas” (XII, 213). Nuevamente, ¿de manera casual?, aparecen relacionados explícitamente el sexo, en este caso las prostitutas, y la *miel*, o al menos el lugar en el que ésta se fabrica (*i. e.* la *colmena*).

Además, no sólo dentro de la propia obra podemos encontrar ejemplos textuales de este tipo, pues casos similares son fácilmente localizables dentro de la poesía erótica y de la lírica popular medieval y áurea:

[...] Dijo el marido, viéndose acosado:
“no me podéis al fin, mujer, negar
que más veces queréis que yo no
quiero”.

“Hacéislo, dijo ella, de taimado:
que poco de la miel queréis gustar,
porque esté el apetito siempre entero”.
(Alzieu *et al.*, nº 18)

[...] Jugaba siempre con ellas
al juego del abejón:⁷
dábales yo entre las piernas
y ellas a mí pescozón.

*Yo me era Periquito de Embera,
yo me era Periquito de Embón.*
(Alzieu *et al.*, nº 54)

Este negro de hojaldre,
qu'es más dulce que la miel,
mientras más comemos d'él,
menos harta.

(Frenk, nº 1611A)

A la luz de estos datos, parece claro que en la época en la que se enmarca la obra la *miel* y, en general, las acciones relacionadas con las *abejas*, eran usualmente interpretadas dentro del imaginario erótico popular. Este tipo de alimento puede compararse, por su similitud material, con los *letuarios*, una especie de mermeladas que aparecen mentadas pocas líneas más abajo dentro del mismo episodio:

Letuarios de arrope para en casa, y con miel para presentar, como eran de membrillo, de cantueso, de uvas, de berenjenas, de nueces y de la flor del nogal, para el tiempo de peste; de orégano y hierbabuena, para quien pierde el apetito (II, 178-179).

⁷ El “juego del abejón” era común entre la gente rústica. En él, debían situarse tres personas en hilera, de entre las cuales una debía colocarse en el medio abierta de piernas —curiosamente—, con las manos juntas, moviéndose a un lado y a otro, e imitando con la boca el zumbido del abejón (*Dicc. Aut.*, s. v. ‘abejón’).

Según apuntan Joset y Gernert en su edición, este tipo de mermeladas tenían propiedades afrodisiacas, como ya había mencionado Juan Ruiz en el *Libro de buen amor* (cf. Joset y Gernert, 16, n. 18). No obstante, no sólo esta curiosa cualidad de los *letuarios* nos pone sobre aviso de su sentido cazarro, ya que también algunos de los ingredientes de que éstos se componen nos permiten deducir un múltiple significado. Así, por ejemplo, la familia a la que pertenece el *membrillo*, como el higo o la ciruela, se ha interpretado tradicionalmente como metáfora del sexo femenino. Esta interpretación ha sido defendida agudamente por la profesora Vasvári en varios estudios: “for the female sexual organ the most widespread fruit metaphors are the fig and fruits belonging to the genus *prunus*, which includes the apricot and the plum [...]” (Vasvári 1988, 16). Este tipo de alusiones se mantienen incluso en el refranero actual, como el que reza: “el amigo llega al higo”, dicho tan machista como oportuno para nuestro estudio.

Asimismo, las *nueces* y, evidentemente, *la flor del nogal*, son una clara referencia a los testículos, y probablemente en estos compañeros del hombre pensaba el lector del dieciséis al leer el fragmento transcrito arriba (cf. Vasvári 1990, 9-11). Dentro de esta misma metáfora del genital masculino se encuentran las *berenjenas*, clarísima alusión al pene a la que dedicaremos un amplio comentario algunos párrafos más adelante. Varios ejemplos textuales de estas insinuaciones procaces apoyan, de nuevo, nuestra interpretación:

<p><i>Un juguete me pide mi dama para la cama. [...] El ha pedido mil veces por las señas y el color, y dice tiene un sabor más dulce que pan y nueces,⁸ y de esto son los jueces las ansias con que se inflama para la cama. (Alzieu et al., n° 84)</i></p>	<p>Si queréys brincar, dançar, baylar, Mariquilla de Meneses, si queréys brincar, dançar, baylar, si no, echad acá mis nuezes. (Frenk, n° 1675)</p>
---	---

Antes de describirnos Aldonza sus estimados *letuarios*, por los que nos hemos visto obligados a saltar unas líneas del texto, ya había presumido de su pericia en la cocina con otras tantas recetas dulces:

Sabía hacer hojuelas, prestiños, rosquillas de alfajor, [textones] de cañamones y de anjonjolí, nuégados, sopaipas, hojaldres, hormigos torcidos con aceite, talvinas, zahinas y nabos sin tocino y con comino, col murciana con alcaravea, y holla reposada no la comía tal ninguna barba (II,178)⁹.

Los primeros platos sobre los que es pertinente llamar la atención son los *prestiños*, las *rosquillas de alfajor*, los *hormigos torcidos con aceite* y los *nuégados*. Hemos de reconocer que en esta ocasión la búsqueda de un posible sentido traslaticio se antoja complicada; sin embargo, teniendo en cuenta, por un lado, que la receta de todos ellos incluye la *miel*, con todas las connotaciones eróticas apuntadas arriba para esta sustancia, y por otro, que todos ellos aparecen mencionados en un pasaje claramente confuso, podríamos considerar la posibilidad de que hubiera, al menos, cierta alusión procaz.¹⁰ Además, dentro del nivel de interpretación en el que nos estamos adentrando, ¿por qué no podemos considerar sospechosa la forma enrollada de los

⁸ Entiéndase ‘el aparato genital femenino y el masculino’, pues si el fruto seco suele evocar los testículos, el pan es indudablemente metáfora de la vagina en toda la tradición (cf. Alzieu et al., 153, n. 13).

⁹ Marcamos entre corchetes ([]) los términos en los que elegimos una lectura diferente a la de Allaigre. En este caso, por motivos hermenéuticos que comentaremos en el estudio, nos decantamos por la lectura *textones* adoptada por Joset y Gernert (15), en lugar de *tostones*, como edita Allaigre (2011, 178), siguiendo a Damiani y Allegra (81).

¹⁰ Así lo entiende también Alonso (285), al menos en lo que respecta a los *nuégados*.

prestijos, al menos en origen, o el agujero central de las *rosquillas*? No sería la primera vez que la imaginación de nuestros antepasados en relación con el aspecto vuela hasta cotas insospechadas.

Dentro del amplio recetario que ofrece el fragmento que nos ocupa debemos poner en relación las *hojuelas*, las *sopaipas* y los *hojaldres*, pues al fin y al cabo todos estos fritos tienen en su base la manteca y, de hecho, son muy similares. La interpretación cazarra, si la hubiere, se derivaría en este caso de las *hojuelas*, pues estas tortas de manteca, según nos informa Covarrubias (s. v. ‘hojaldre’), se van cocinando poco a poco al poner unas hojas encima de las otras, posición ésta digna de una doble lección. Ciertamente, aunque no podemos especificar en qué consiste con exactitud la metáfora, este tipo de plato está relacionado de alguna manera con el ambiente erótico, y un buen ejemplo de ello lo podemos encontrar en la coplilla popular citada más arriba en relación con la *miel*. ¿A qué podrá referirse el pueblo cuando habla de un “negro hojaldre” que mientras más se come de él “menos harta” y “por más bezes se aparta...” (Frenk, n° 1611B)? Sin duda, la respuesta a esta pregunta se acerca mucho a la imagen del *cunnius*.

Avanzando un poco más en nuestro recorrido culinario nos encontramos con un problema que rebasa la mera interpretación textual, pues, más allá del posible comentario hermenéutico, debe ser tratado inevitablemente desde el punto de vista de la ecdótica textual. La edición *princeps* de la obra lee literalmente “textones de cañamones y de anjonjolí”;¹¹ sin embargo, algunos editores deciden corregir “textones”, que no tendría sentido aparente, por “tostones”. Ciertamente, a pesar de que esta *emmendatio* es muy factible, ya que se está hablando de una especie de pastas, la lectura de la *princeps*, con esa primera sílaba fonéticamente maliciosa *text-*, *test-* (= testículo) resulta mucho más pertinente para nuestro estudio¹². Si tenemos en cuenta la continua búsqueda del componente lúdico por parte de Delicado, no será difícil llegar a una potencial solución del problema: estamos ante un “error” buscado por el propio autor para despertar la suspicacia de sus lectores y llevarse, de nuevo, el texto hacia un segundo nivel de interpretación. Por último, este sentido pícaro podría verse complementado por la alusión a los *cañamones* y el *anjonjolí*, ya que ambos componentes entran dentro del —para nuestros propósitos—fértil campo semántico de las semillas. Valga como ejemplo de este hecho 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, 195).

Continuando con el análisis de las líneas transcritas varios párrafos atrás, venimos a encontrarnos con otro término altamente sugestivo, la *talvina*, que según comenta Covarrubias (s. v. ‘atalvina’), es la leche que se saca del grano. Con esto, entramos de lleno dentro de dos de las metáforas sexuales por excelencia en toda tradición: la leche y las semillas. Para la interpretación de las segundas, sobran los comentarios, pues ya hemos apuntado en el párrafo anterior que su connotación lúbrica es absolutamente conocida por la crítica. En cuanto al zumo de los vegetales, nos resultarán enormemente útiles para comprender la alusión vedada los ejemplos que presentamos a continuación, el primero de ellos compuesto por un anónimo poeta erótico-burlesco, y el segundo firmado por el Licenciado Horozco (1510-1580), donde la imagen se descubre ya de forma totalmente explícita:

¿No me dirás, Amor, qué badulaque
pudo hacer en mi gusto aqueste
trueque?
¿Con monjas me retozas? Yo pensé que

Si os queréis hacer preñada
tomad, sin que se publique,
zanahoria encañutada,
con zumo de riñonada
sacado por alambique [...].

¹¹ Así lo afirman tanto Allaire (2011, 178, n. 5) como Joset y Gernert (15, n. 9).

¹² Además, según ejemplifican Joset y Gernert (380, 15.9), ni siquiera estamos ante un *hápax*, pues aparece en algún otro escrito de la época.

no enfermara en mi vida de este achaque. (Díez Borque, 187)

En fin, tú quieres, niño, que me ataque,
y que, retieso y atacado, peque,
siendo curtido y afamado jeque
de los que dan y toman el zumaque
[...].¹³

(Alzieu *et al.* n° 128)

Este último poema nos pone sobre aviso en todo lo que compete a determinadas hortalizas, como por ejemplos las “*zahinas y nabos sin tocino y comino*” que cocina Aldonza y que, a simple vista, tienen un aspecto fácilmente comparable con el pene. Estos símiles, que han permanecido vivos hasta nuestros días, fueron aprovechados continuamente en la cultura festiva y popular europea. La propia Lozana, mientras retoza con Rampín, dedica este halago a su amante en pleno éxtasis sexual: “¡Qué gordo que es! Y todo parejo, ¡Mal año para nabo de Jerez!” (XIV, 233). Más allá de las correlaciones dentro del propio texto, son numerosos los ejemplos poéticos populares que podemos aducir aquí, aunque nos conformaremos con dos:

Aquí, de la semilla gonorraea	—Desposado, dadme un nabo.
yace un varón, en breve sepultura [...].	—¡Cuerpo de mí con tanto regalo!
Venus, que de su mal se ha entristecido,	(Frenk, n° 1731)
como a sus ruegos no se mostró dura,	
en nabo semental lo ha transformado.	
¡Oh incauto caminante!, si has leído	
su losa, huye, y ten a gran ventura	
si, habiendo estado aquí, no vas preñado.	

(Alzieu *et al.*, n° 121).

Dentro de esta larga retahíla de recetas que venimos analizando, nos encontramos ahora con un tipo de vegetal que, por su frondosidad, tiende a identificarse con el sexo de la mujer y que, de hecho, aparece continuamente asociado al *nabo* anterior: “*col murciana con alcaravea*”. Nuevamente unida a un tipo de semilla, algo que ya nos pone sobre la pista, la *col*, como el *repollo*, nos arrastra nuevamente hacia el mundo de la metáfora genital: “hard plants (*asparagus, carrot*) inevitably came to refer to the *penis erectus*, and overripe or leafy plants and vegetables (*fig, cabbage*) to the female organ [...]” (Vasvári 1988, 15). Delicado bien lo sabe, y en un diálogo posterior nos deja una pista que aclara su pícara intención: “[...] ¡Mirá qué duro tiene el vientre!; —Como hierba de cien hojas” (LIII, 421). En estos momentos Lozana y Sagüeso hablan de la vieja Divicia, por lo que la irónica comparación podría ser un ataque a la avanzada edad de la cortesana (Joset y Gernert, 257, n. 5). Sin embargo, la comparación del *vientre* con una hierba frondosa no parece ni mucho menos casual, de tal manera que parece inevitable entender la doble lectura —jocosa y erótica— como la más cercana a la intención real del pasaje. Algún ejemplo, al caso, encontramos en un romance sefardí:

Me llamo Juan de la Huerta. Mi oficio es sembrar nardos.
Las mozas que van por coles todas me piden mis nardos.
Y como soy complaciente a todas regalo nardos.
(Armistead y Silverman, 109)

Llegando ya al último plato de esta larga lista transcrita varias páginas arriba, nos encontramos con que la “*holla reposada no la comía tal ninguna barba*”. Fijémonos, en primer lugar, en el verbo *comer* y la confusión que introduce su inclusión en el fragmento, máxime en

¹³ Según apuntan los editores (Alzieu *et al.*, 249) “el zumo de esta planta se utiliza para curtir las pieles. En estilo festivo significa vino, y aquí ‘semen’, o más exactamente ‘umor genitalis masculus et femineus’, como indican los verbos *dar* y *tomar*”.

una obra como la que nos ocupa. Las sospechas afloran en nuestra mente, y muy poco después encontraremos el ejemplo textual que actúa como desambiguador: “la olla sin cebolla es boda sin tamborín” (II, 179), que en clave cazorra debemos entender así: *olla* ‘vulva’, *cebolla* ‘pene’ y *tamborín* ‘trasero, culo’.¹⁴ Si aplicamos estos dobles sentidos a la primera oración, la duda surge inmediatamente: ¿a qué apetitosa *holla* se está refiriendo Aldonza para que las *barbas*, es decir, los hombres, nunca hayan probado otra igual? La respuesta a esta pregunta la encontraremos varios mamotretos después, cuando, ya aparejado su fructífero negocio, los clientes de Lozana alaben continuamente su exquisita *col*. De nuevo, mucho más evidente aparece esta metáfora culinaria en la poesía erótica de la época:

“[...] ¡Oh nabo de mi contento, bendito el que os ha criado, y bien haya la simiente de que fuisteis engendrado! Echaros he en mi puchero, entero y sin quebrantaros, y para que no os peguéis, procuraré menearos.	No quiero para mi olla más especies ni recados; sólo, para daros gusto, os echaré dos garbanzos [...].” (Alzieu <i>et al.</i> , nº 137)
--	---

El análisis en profundidad de todas las líneas transcritas arriba nos está permitiendo bucear en ese significado latente que se esconde bajo las recetas del Mamotreto II; el cual, por cierto, aún nos ofrece antes de cerrarse algunas delicias culinarias más:

Pues boronía ¿no sabía hacer?: ¡por maravilla! Y cazuela de berenjenas mojías en perfición, cazuela con su ajico y cominico, y saborcico de vinagre, ésta hacía yo sin que me la vezasen. Rellenos, cuajarejos de cabritos, pepitorias y cabrito apedreado con limón ceutí. Y cazuelas de pescado cecial con oruga, y cazuelas moriscas por maravilla, y de otros pescados que sería luengo de contar (II, 178).

En primer lugar, nos encontramos con la *boronía* y la *cazuela de berenjenas*, platos muy similares, ya que ambos son una especie de guisado compuesto por berenjena, pimiento y tomate picados que se solía preparar en los días de vigilia para evitar comer carne (*Dicc. Aut.*, s. v. ‘*boronía*’). Recordemos que anteriormente ya nos habíamos encontrado con unos *letuarios de berenjenas* y que dejamos su comentario para esta ocasión. Pues bien, de la misma forma que el *nabo* o las *zahinas* anteriores, esta hortaliza, por su forma, entra dentro de las metáforas fálicas. Este uso se aprecia claramente en algunos pasajes posteriores dentro de la propia obra, como cuando Rampín, hablando de Lozana y sus cortesanas, le comenta al Auctor:

Mirá que quieren hacer berenjenas en conserva, que aquí llevo clavos de gelofe, mas no a mis expensas, que también sé yo hacer del necio, y después todo se queda en casa (XVII, 252).

Las muchachas quieren hacer *berenjenas en conserva*, pero, según entendemos, no a expensas de la *berengena* de Rampín, sino de la de otros. Él, avisado ya por la artera Lozana (Allaigre 2011, 239, Mam. XV), se debe hacer el *necio* ante el “adulterio”, pues de esa manera el beneficio quedará en casa y podrá seguir siendo mantenido por la joven cordobesa. Sin duda, este pasaje parece esclarecer bastante el sentido traslaticio que tenían las *berenjenas* para los lectores del dieciséis —y los actuales—.

En relación con este caso, podemos incluso encontrar otro pasaje sospechoso en la obra: Rampín incita a un Amigo a que vaya a holgar con Lozana y el último le contesta: “Digo’s que no quiero [...]; y siempre quiere porqueta o berenjenas, que un julio le di el otro día para ellas, y nunca me convidó a la pimentada que me dijo” (XXX, 319). Aunque más oscuro que el anterior, si lo miramos desde un punto de vista malicioso, este pequeño fragmento puede ser más equívoco de lo que parece. El personaje que toma la voz se queja de que Lozana no le ha

¹⁴ Una larga explicación del refrán y su sentido erótico la ofrece Allaigre (2011, 93-95).

invitado a la *pimentada* prometida, plato muy similar a la *boronía*: ¿estará hablando de un almuerzo real? Podría ser que el engaño aquí sea de tipo monetario, como parece sugerir la mención al julio, pero ¿por qué no imaginarnos también cómo quedaría una *berenjena* o un *pimiento* después de una “encarnizada lucha” dentro de la *olla* de Lozana? La metáfora en esta ocasión no es tan exacta, con todo, ambos ejemplos demuestran que el ambiente erótico que se respira en los diálogos donde se mienta la *berenjena* está fuera de toda duda. De hecho, estos titubeos interpretativos aminoran notablemente cuando, investigando en los cantares populares de la época, nos encontramos este tipo de hortalizas con un componente sexual netamente manifiesto:

[...] Las cabezas de los ajos
parecen de monasterio;
cebollas y rabanicos,
y los nabos del Adviento;
calabazas de las Indias,
que no tienen agujero;
cogombros de regadío,
retorcidos y derechos...

Lo que más gusto le daba,
de la hortaliza del huerto,
era, según imagino,
un colorado pimiento [...].
“¡Ay. Pimiento quemador,
le decía por requiebro,
colorado estáis agora,
y nacistes verdinegro [...].
(Alzieu et al., nº 137)

Más adelante en el mismo fragmento en el que aparece la *boronía* se habla de “cabrito apedreado con *limón ceutí*”. A estas alturas del análisis hemos asimilado que hay que acercarse con mucho cuidado a cualquier alimento que tenga una forma alargada o, como en el caso del *limón ceutí*, redondeada y pequeña,¹⁵ si no, recuérdense las *nueces* del pasaje anterior. Pues bien, si en un primer momento tendemos a pasar de largo por estos *limones*, después de acercarnos a la poesía erótica y a la lírica popular del momento, tornamos a estudiar esta receta con mucha más precaución, pues la imagen de los testículos se hace patente ante nuestros ojos:

Decid qué es aquello tieso
con dos limones al cabo,
barbado a guisa de nabo,
blando y duro como güeso;
de corajudo y travieso
lloraba leche sabrosa:
¿qué es cosa y cosa?
(Alzieu et al., nº 85)

“Gentil caballero,
dédeme hora un beso:
siquiera por el daño
que me avéys hecho”.
Venía el caballero,
venía de Sevilla,
en huerta de monjas
limones cogía,
y la priora
prenda le pedía:
“siquiera por el daño
que me avéys hecho”.
(Frenk, nº 1682)

Al final de este fragmento, nos topamos con unas “cazuelas de *pescado* cecial con oruga”, que en un principio tampoco tendrían por qué referirse más que a un guiso que contiene algún tipo de pescado seco. Poco después, en cambio, tras una larga descripción de los oficios y tratos de Lozana, uno de los personajes la tacha así de mentirosa: “[...] La mayor embaidera que nació. Pues pensaréis que come mal: siempre come asturión o cualquier cosa. Come lo mejor [...]” (XXIV, 293). Esta grave afirmación podría hacer referencia, simplemente, a la codicia de Lozana, que engaña a todo el mundo para conseguir los platos más sofisticados y costosos (Joset y Gernert, 122, n. 31); sin embargo, si tenemos en cuenta

¹⁵ Esta variedad de limón es la que comúnmente conocemos hoy como *lima*.

la frecuente polisemia del verbo *comer*, también podríamos entender que los *asturiones* son los ricos y liberales clientes que pasan por la cama de la prostituta dejándole una buena renta.

Esta posible referencia lasciva relacionada con el pescado cobra fuerza casi al final de la obra, cuando unos palafreneros llegan a visitar a Lozana y entran en escena con estas palabras: “venimos con nuestros tencones en las manos a que nos ensalméis [...]” (LXIV, 471). Según algunos editores (cf. Joret y Gernert, 313, n. 4), estos *tencones* se referirían a lo mismo que los *encordios* mencionados en el encabezamiento del mamotreto, es decir, a una especie de bubas que salían en las ingles y que eran un síntoma de la sífilis. No podemos obviar esta interpretación, máxime si tenemos en cuenta que el “mal francés” constituye uno de los temas centrales de la *Lozana*, así como de la vida de su autor. No obstante, según hemos podido comprobar, estos *tencones* podrían ser también un aumentativo de *tenca*, pez que se cría en estanques y lagunas. ¿Podría estar jugando aquí Delicado con dos figuras retóricas al mismo tiempo: la dilogía y la antanaclasis? Ante esta situación, se antoja necesaria la máxima precaución a la hora de acercarse al texto, pues la creación de metáforas licenciosas con la fauna marina no sería ni mucho menos algo extraordinario para la época:

Bien pensavas tomar truchas
con las tus bragas enxutas.
(Frenk, nº 1900)

Aún más, antes de la visita de los cuatro palafreneros, Germán, otro de los putañeros que recorren la obra, le ofrece a Lozana un rico manjar: “me han traído de Tíbuli dos truchas, y vos y yo las comeremos” (XXVI, 306); ante este ofrecimiento, la joven, que le había prometido holgar con él al otro día, le contesta: “Beso sus manos, que si no fuera porque vo a buscar a casa de un señor un pulpo [...] aquí me quedara con vuestra señoría todo hoy” (XXVI, 306). Curiosamente, Lozana prefiere irse a buscar un *pulpo*, con todos sus sospechosos tentáculos —que hasta el étimo tienen malicioso—, antes que quedarse con Germán y sus pobres *truchas*, al menos por el momento. Como ocurre a menudo, el sentido cazurro unívoco es difícil de localizar, pero con los ejemplos aportados parece claro que la metáfora “pez-pene” funciona en la obra de forma efectiva.

Hasta aquí, hemos podido comprobar cómo el recetario desarrollado por Aldonza en el Mamotreto II, visto con unos ojos tan maliciosos como lo fueron las intenciones de su autor, puede abrirnos una nueva perspectiva de la obra. En ella, las expresiones cazurras, explotadas continuamente por la imaginación de Delicado, salen a flote en algunas ocasiones, pero se hunden dentro de un mar de significados difíciles de deslindar en las demás. Sin duda, el fragmento que hemos analizado hasta aquí es el más largo y complicado en cuanto a lo que alusiones culinarias toca, porque en numerosas ocasiones esa posible carga erótica es difícil de precisar. Con todo, este tipo de gastronomía “caliente” no se halla recluida ni mucho menos a estas pocas líneas, por lo que se antoja necesaria una lectura completa para comprender el carácter lúbrico del texto en general.

Así pues, algunos mamotretos más adelante, mientras Rampín actúa como guía turístico en uno de los primeros encuentros con Lozana —que así se llama ya la heroína en estos momentos—, ambos deciden comprar unas viandas para la cena que, en cierto modo, predisponen a los protagonistas para la fogosa noche que pasarán juntos en el Mamotreto XIV. Lo primero que obtienen en el mercado son, casualmente, “tres perdices, que cenemos” (XII, 212), ave que, según defiende el profesor Gómez Moreno, es caracterizada ya en el mundo clásico como “lujuriosa, particularmente el macho, dispuesto a romper los huevos del nido para que la hembra entre en celo”, además, “en la Edad Media, ese carácter rijoso o lascivo, se le aplicará también a la hembra” (Gómez Moreno, 88).¹⁶ A la luz de esta afirmación, la

¹⁶ Para un estudio completo de la perdiz como símbolo erótico en la literatura y el arte véase el artículo en su totalidad (Gómez Moreno).

elección de Lozana no parece ni mucho menos casual. Tampoco lo será la verdura que la prostituta elige para el ágape pocas líneas después: “Llevemos un cardo” (XII, 213). El juego erótico que esconde esta planta se resuelve poco después dentro de la propia obra, pues tras varios asaltos amorosos, la pareja duerme hasta bien entrada la mañana, momento en el que Rampín es interrogado por la hora y afirma: “No sé, que agora desperté, que aquel cardo me ha hecho dormir” (XIV, 235). En efecto, no cuesta demasiado encontrar varios ejemplos en los que se da sobrada cuenta de las rijosas cualidades del espinoso vegetal:¹⁷

Estábase un cardo,	¿Si pica el cardo, moza, di?
cardo corredor	Si pica el cardo, di que sí.
cubierto de trébol,	(Frenk, nº 1717)
falso engañador;	¡Ay, mezquina,
al pasar la niña	que se me hincó un' espina!
sus dedos picó	¡Desdichada,
y corrió la sangre	que temo quedar preñada!
¡ay, Dios, qué dolor!	(Frenk, nº 1650)
<i>Trébole oledero, amigo,</i>	
<i>trébole oledero, Amor.</i>	
“¿Qué dirá mi madre,	
que riñe por dos,	
si me ve la sangre	
en el camión? [...]”.	
(Alzieu <i>et al.</i> , nº 87)	

Teniendo en cuenta lo anterior, no debemos pasar por alto otra clara alusión a esta planta en el momento en el que el Auctor ve a un palafrenero entrando a casa de Lozana: “[...] ¿qué será? ¿cardico o mojama trae?” (XLIII, 385). La virilidad del cliente es incuestionable, pues no sólo trae consigo *cardo*, sino también *mojama*, con toda esa carga erótica que, como hemos visto, lleva el pescado detrás.

Poco después dentro de este recorrido por Roma, Lozana se expresa en unos términos que resultan claves para la exégesis de la obra, pues afirma: “¿Quién te hizo puta? — El vino y la fruta” (XII, 214). La respuesta es taxativa,¹⁸ y algunas pistas claras para su interpretación las podemos encontrar dentro de la propia obra, concretamente en el momento en el que Lozana describe varias de sus tretas mercantiles: “[...] que cada uno será contento de dar para estas cosas, porque no parece que sean nada cuando el hombre demanda un bayoque para peras [...]” (XLI, 377), algo que viene a significar eufemísticamente que poco les importa a los hombres “pedir dinero si es para putas”. También podemos encontrar ejemplos de esta alusión procax relacionada con la fruta en la lírica popular:

[...]— Entrastes, mi señora,	[...] Aquel ojal que está hecho
en el huerto ageno,	junto de Fuenterrabía,
cogistes tres pericas	digáisme, señora mía:
del peral del medio:	¿cómo es ancho siendo estrecho?
dexaredes la prenda	Y ¿por qué mirando al techo,
de amor verdadero.	es su fruta más sabrosa?
—Que no me desnudéis,	¿y qué es cosa y cosa?
[que yo me yré en camisa].	(Alzieu <i>et al.</i> , nº 85)
(Frenk, nº 1664C)	

Una referencia más a estas “peras cortesananas” la encontramos en boca de Rampín, aunque dentro de este pasaje entran en juego nuevamente los problemas ecdóticos:

¹⁷ El primero de ellos lo anota Allaire en su edición (2011, 235).

¹⁸ Aunque con clara estructura de refrán, su uso no está registrado en ningún refranero (Joset y Gernert, 48, n. 18).

Pensá que yo he servido dos amos en tres meses, que estos zapatos de seda me dio el postrero, que era escudero y tñíé una puta, y comíamos comprado de la taberna, y ella era golosa, y él pensaba que yo me comía unas sorbas que habían quedado en la tabla, y por eso me despidió (XV, 244).

Según Covarrubias (*s. v.* ‘serval’), estas *sorbas* son una especie de nísperos, de la misma familia que las *peras*,¹⁹ que deben comerse únicamente cuando el fruto está pasado. Esto, unido al contexto en el que se enmarca el fragmento, donde se habla textualmente de “una puta”, nos lleva a pensar que el despido de Rampín debe relacionarse con su conocida afición por las meretrices romanas: quizá eligió la dama equivocada, es decir, la favorita de su amo. Hasta aquí la relación parece clara, sin embargo, Joset y Gernert (75) corrigen el texto y editan “sobras”, enmienda que echaría por tierra nuestra hipótesis anterior. A pesar de esta corrección, en la *princeps* claramente se lee “sorbas” y, puesto que el texto original es perfectamente válido y comprensible, no parece necesaria la enmienda anterior²⁰.

A lo largo de nuestro análisis, en varias ocasiones nos han asaltado expresiones y términos eróticos escondidos en el Mamotreto XIV, indudablemente el que más carga las tintas en cuanto a sexo se refiere de toda la obra. Pues bien, en sus picantes diálogos aún podemos encontrar algún lascivo comentario más, por ejemplo, esta pasional afirmación de Lozana: “yo apetito tengo dende que nací, sin ajo y queso” (XIV, 233). Un posible significado traslaticio del *ajo* y del *queso*, bastante oscuro en un principio, surge de la relación familiar establecida entre esta hortaliza y la *cebolla* comentada anteriormente, aunque la pista definitiva sólo la encontraremos al acercarnos a estudiar la poesía erótica popular:²¹

[...] Sintióse Venus porque tal hacía,
y al defenderse tuvo manos mancás,
por estallo la puta deseando.
Por más que dijo que era porquería,
se estuvo queda, y alargó las ancas
al ajo y queso, de que fue gustando [...].
(Alzieu *et al.*, nº 47)

Por carecer el pueblo de otros mejores, uno de los acompañantes más comunes para el *ajo* en la época en la que se desarrolla la obra es el *pan*, alimento con un doble sentido cazurro muy claro en toda la tradición, así como la *panadera*, el *molino* o incluso la propia *harina*. Dentro del *Retrato* encontramos, al menos, dos referencias abiertamente sexuales de este alimento: en la primera, Lozana cita ante el Judío una ambigua máxima: “los duelos con pan son buenos” (XVI, 249), donde el *duelo* será amoroso y el *pan* poco nutritivo; en la segunda, la alcahueta andaluza aconseja a un joven sobre el modo de cortejar a una señora: “y si su marido te mandare algo, hazlo, y viendo el que tú no tomas salario, salvo pan, así te dejará en casa” (LV, 435), de donde se colige que el señor de la casa pagará los servicios prestados por el incontinente mozo con una buena cornamenta. Dos ejemplos recogidos de la poesía tradicional nos servirán para completar la explicación:

Galán,
tomá de mi pan.
Tomalde en la mano,
veréis qué liviano;

Si queréis un pan de flores,
moza gallarda,
si queréis un pan de flores,
tomad de mi masa [...].

¹⁹ Por tanto, también de la familia del *higo*, el *membrillo* o la *ciruela*, cuya referencia vedada al miembro genital de la mujer quedó demostrada más arriba.

²⁰ Los mismos editores nos ofrecen la posibilidad de contrastar el texto a través de las láminas facsímiles que jalonan su edición. Para este fragmento en concreto cf. Joset y Gernert, 73.

²¹ Ejemplo ya aportado por Allaigne en su edición (2011, 233, n. 24).

bolvelde el envés
 i veréis qué tal es;
 si no os contentare,
 bolvérmele eis.
 (Frenk, nº 1165A)

(Frenk, nº 1166)

Terminando ya con nuestro recorrido culinario, nos encontramos hacia el final de la obra con dos aderezos que, a la luz de lo que hemos venido comentando hasta el momento, despiertan nuestros recelos. En el Mamotreto LIII surge el encuentro entre Divicia, vieja prostituta, Lozana y el lujurioso Sagüeso, que ha arribado hasta su casa para *comer* con ellas. Poco después, en este mismo pasaje, Lozana advierte: “¡Yo quería saber cuánto ha que no comí salmorejo mejor hecho!” (LIII, 422), a lo que Sagüeso contesta: “[...] ¡Y por Dios, que no me querría morir hasta que comiese de su mano una capirotada o una lebrada!” (LIII, 422). El pasaje por sí mismo no tendría por qué resultar sospechoso, pero nuestra desconfianza se agudiza cuando comprobamos que tanto el *salmorejo* como la *capirotada* son aderezos que se añaden a los guisos de *conejo*, por un lado, y de *liebre*, por otro. Si el sentido malicioso de estos dos animales, y algunos otros que ejemplificaremos más adelante, es evidente en toda la tradición, más sospechoso aún es el hecho de que la *capirotada*, según afirma Covarrubias (s. v. ‘capirotada’), sea un guiso que se pone encima de otro guiso, posición cuando menos evocadora. Como ocurría con la *boronía* y otro tipo de viandas, en este caso no encontramos una metáfora que podamos traducir literalmente; sin embargo, el ambiente y el contexto que rodean al pasaje provocan pensamientos morbosos al ojo malintencionado.

Con todo lo dicho hasta aquí, queda claro que para entender *La Lozana* en toda su extensión debemos cambiar nuestra perspectiva e introducirnos en el horizonte de perspectivas de un hombre de principios del dieciséis, ya que el gusto culinario de Delicado y sus contemporáneos se revela bastante particular; tanto o más que su afición por la horticultura y la zoología, materia de estudio de los siguientes apartados de nuestro análisis.

2. Los vegetales y el *hortus conclusus*

En el apartado anterior hemos dedicado nuestros esfuerzos a dilucidar la posible polisemia de algunas de las principales recetas que se describen en distintos pasajes del texto, tarea que nos ha llevado a indagar dentro de un amplio número de vegetales. Aquí, dejando ya atrás todas aquellas referencias naturales que entran dentro del contexto culinario, intentaremos completar la lista de hierbas y plantas equívocas que jalonan la obra, aunque para ello debemos abrir la perspectiva inevitablemente hacia todo aquello que rodea su cultivo y conservación. En efecto, no podíamos obviar en nuestro estudio el *hortus clausus* o *conclusus*, que unido al sistema de regadío y reproducción, se convierte una fuente inagotable de erotismo a lo largo de toda la tradición literaria.

Comenzando precisamente por ese jardín cerrado, debemos fijarnos en lo que Aldonza dice justo al acabar la larga listas de recetas del Mamotreto II: “[...] pues que quedé sin dote, que mi madre me dejó solamente una añora con su huerto [...]” (II, 179). En primer lugar, esta afirmación viene a confirmar en buena medida nuestra interpretación en clave cazorra de todo el pasaje, pues la herencia erótica familiar se hace aún más patente. El sentido lascivo de la frase comienza a esclarecerse notablemente a lo largo de la obra, por ejemplo, cuando Lozana se muestra reticente ante las demandas amorosas de Rampín: “Pues hago’s saber que ese hurón no sabe cazar en esta floresta” (XIV, 230); o cuando nos enteramos de que el barrio más frecuentado por las prostitutas, situado en el centro de Roma, se conoce vulgarmente como el “Campo de Flor” (XV, 242). Las referencias a este sospechoso vergel del que se ha venido hablando durante todo el relato surgen de nuevo en la carta exculpatoria que el autor irónicamente incluye al final, donde podemos leer equívocas afirmaciones de este tipo: “Y como la mujer sea jardín del hombre [...]” (483) o “[...] y cierto que si este tal jardín que Dios

nos dio para recreación corporal [...] lo gozásemos en tal manera que naciesen en este tal jardín frutos de bendición [...]” (484).

La metáfora, en todos estos casos, tiene una doble cara: por un lado, se presenta el sexo de la mujer como un jardín o huerto cerrado en el cual el hombre debe sembrar sus amorosos frutos, por otro, las propias flores cultivadas serán, entre otras posibilidades, representación misma de la mujer, sea o no cortesana. Este tipo de alusiones picantes son fácilmente detectables en toda la tradición amorosa medieval, llegando con plenas facultades a los poetas del Siglo de Oro:

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rrosal
matarm'an.
Yo m'iva, mi madre,
las rrosas coger,
hallé mis amores
[dentro en el vergel].
(Frenk, nº 308B)

Que yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa m'era yo.
Ývame yo, mi madre,
a vender pan a la villa,
i todos me dezían:
“¡Qué panadera garrida!”
Garrida m'era yo,
que la flor de la villa m'era yo²².
(Frenk, nº 120B)

Casóse Catalina con Mateo
y hubo esa noche muchos convidados,
los cuales los dejaron acostados,
porque cumpliese el novio su deseo.
El cual entregó bien y, a lo que creo,
gozó de la primicia de sus prados;
mas fueron sus placeres muy aguados
porque a la novia le faltó el meneo [...].
(Alzieu *et al.*, nº 29)

Quien no sabe de amor y sus efectos
no se entremeta y calle lo que viere
que aquí no hablamos sino con
discretos.
Cualquiera que lo es, o serlo quiere,
terná licencia de mirar mis flores
y dellas escoger la que quisiere [...].
(Alzieu *et al.*, nº 1)²³

Sin dejar a un lado todavía la oración con la que hemos comenzado el análisis, comprobamos que a la jovencísima Aldonza no le dejan únicamente un *huerto*, sino que éste incluye dentro una *añora*, esto es, una *noria*. No debería sorprendernos que el campo dispusiera de este sistema para conseguir agua, pero a la luz de algunas referencias equívocas relacionadas con este elemento realmente comenzamos a dudar: “Yo querría, Lozana, que me rapases este pantano” (LIV, 431); “[...] los médicos de aquel tiempo no podién medicar sino de la cintura para arriba; visto esto, fueron todos y cegaron estos fosos o manantíos” (LIX, 453); “[...] y si tiene que medicarse en su fuente, entrarán vuestras mercedes, aunque sea de rodillas” (LIX, 454); “[...] cuando vos quisiéredes regar mi manantío, está presto y a vuestro servicio [...]” (LXII, 465). Todos estos ejemplos, especialmente dentro de su contexto, demuestran que todo aquello que tiene relación con el agua es altamente sospechoso, pues la relación con el sexo femenino parece bastante evidente. De este modo, *huerto* y *noria* se ven complementados semánticamente en la oración y acentúan la metáfora genital, sin olvidar tampoco que la posibilidad de tener agua cerca iba a hacer del *huerto* de Lozana una zona muy fértil, tanto en el campo biológico como en el económico.

Este tipo de referencia “hidro-genital”, en ocasiones, se hace también extensible al sexo masculino, mudanza ésta bastante usual en las imágenes eróticas tradicionales:

[...] “Y para que florezcáis
os iré yo regalando,

²² Recuérdese, al caso, el sentido traslaticio del *pan* y las *panaderas* dentro de la tradición (cf. pág. 17).

²³ Para otras referencias al huerto y sus flores, que no se incluyen por falta de espacio, cf. Frenk, nºs 9, 10, 11, 302C, 460 y 1821; y Alzieu *et al.*, nºs 9, 17, 23, 79, 87 y 88.

y os regaré algunas veces
con el agua de mi caño”.

(Alzieu *et al.*, nº 137)

Por si no bastara con todo lo visto hasta aquí, inmediatamente a continuación del *huerto* y la *noria*, Aldonza nos aporta dos pistas más que cierran el pasaje y que poseen un sentido erótico incuestionable: “mi madre me dejó una añora con su huerto, y saber tramar, y esta lanzadera para tejer cuando tenga premideras” (II, 179). No atañe a este trabajo el análisis del campo semántico de las labores de costura, pero su estrecha relación con el sexo es perfectamente conocida para cualquier estudioso de la época.

En cuanto a los cultivos de tan donoso huerto, son numerosas las referencias equívocas que encontramos en la obra.²⁴ Así, cuando Lozana se lamenta de la detención de su rufián Rampín, otro personaje le comenta comprensivo: “Tenés, señora, razón, tal mazorcón y cetera, para que no estéis amarga. ¡Si lo perdiédeses!” (XXXII, 328). La enorme *mazorca*, sin duda, es una lasciva metonimia para referirse a las dotes amorosas de Rampín. A juzgar por las palabras de Lozana, también debía de ser sorprendente el miembro de uno de los palafreneros que aparecen en la historia, pues se compara con una enorme *mandrágula* o *mandrágora*: “[...] pecado es que tengáis mal en tal mandragulón” (LXIII, 437). Menos evidente, aunque no por ello disparatada, es la doble interpretación que podemos deducir de este pasaje: “Señor, comed de la salvia con vuestra amiga” (XXIV, 294). Lozana recomienda este remedio al Auctor para conquistar a su amiga, pues la *salvia* es “una planta medicinal de muchos usos, entre ellos amorosos” (Joset y Gernert, 124, n. 54). Más allá de este sentido evidente, y teniendo en cuenta las referencias que hemos venido manejando, deberíamos preguntarnos si detrás de esta flor no podría haber también una metáfora fálica similar a las anteriores.

Justamente de este tipo, fálicas, serán todas aquellas metáforas que estén relacionadas con la familia de los árboles, como cuando Lozana, dentro de un pasaje marcadamente erótico, pregunta: “¿dónde metéis esa leña?” (LXIII, 467). La referencia al pene es tan clara que cualquier explicación se antoja superflua. Más interesante, por sus problemas ecdóticos, resulta la siguiente oración: “Ya sé que le distes anoche música de falutas de aciprés” (LVII, 444). Joset y Gernert (284) consideran que “falutas” debe ser un error por “flautas”, lectura ésta que adoptan en su edición. Pues bien, si tenemos en cuenta que la *princeps* de la obra reza “falutas”,²⁵ y a ello le unimos la acostumbrada malicia de Delicado: ¿no podríamos pensar que estamos ante una metátesis premeditadamente buscada para jugar con el étimo *falu-* (=falo)? Imaginarnos a un autor moldeando la lengua a su antojo siempre es una idea, cuando menos, sugerente. Más allá de los problemas textuales, debemos apuntar que tanto la referencia musical como la arbórea, claramente relacionadas con el sexo masculino, están perfectamente afianzadas en el imaginario erótico popular:

[...] y estándose burlando, descuidada,
metióse el dedo dentro de la cosa.

Y como menease las caderas,
al usado señuelo respondiéndolo,
un cierto saborcillo le dio luego.

Mas como conoció no ser de veras,
dijo “¡Cuitada yo! ¿Qué estoy
haciendo?”

Que no es ésta la leña deste fuego”.

(Alzieu *et al.*, nº 35)

[...] Cuando ella hizo primera, yo hice
fluj,
y entonces trabajaba con mi boj.

Mas quítese allá, señora, ¡oj!,
que me huele muy mal su almoraduj.
(Alzieu *et al.*, nº 111)

²⁴ Ténganse en cuenta también las estudiadas arriba: *nabo, ajo, cebolla...*

²⁵ Véase la reproducción facsímil que ofrecen Joset y Gernert (281).

Por último, dentro de este apartado vegetal, nos encontramos con un caso realmente complicado, pues no hemos podido hallar ninguna correferencia en toda la obra: “¿y el carbón?” (LXIII, 467). Esta excepcional mención del *carbón* dentro de un pasaje claramente lúbrico, se resuelve fácilmente al volver los ojos hacia la poesía erótica áurea (Allaigre 2011, 467, n. 1):

Fue un casado a comprar pan a la plaza	[...] y con el gran calor de allá debajo
y, saliéndole en vano su trabajo,	seis veces fue el hurón a buscar caza.
un costal de carbón de encina trajo	(Alzieu <i>et al.</i> , nº 44)
y echólo su mujer en una hornaza.	

Con este recorrido por la gastronomía y los cultivos creemos haber agotado todas las rijas referencias vegetales que encierra la obra; no obstante, para completar nuestra visión de la naturaleza en general, no podemos acabar sin dedicar un último apartado al estudio de la fauna disoluta que su autor nos quiso mostrar.

3. El mundo animal

Los primeros animales a los que debemos prestar atención, puesto que ya nos han asaltado en anteriores comentarios, son el *hurón*, el *conejo* y la *liebre*. Recordemos que, hablando de la gastronomía en la obra, ya nos encontramos con la *lebrada*: “no me querría yo morir hasta que comiese de su mano una capirotada o una lebrada” (LIII, 422); y que dentro del *vergel* de la protagonista buscaba su presa un *hurón*: “ese hurón no sabe cazar en esta floresta” (XIV, 230). Pues bien, poco después dentro del mismo episodio de cama con Rampín, concretamente en el primer asalto amoroso, Lozana jalea: “Caminá, que la liebre está echada. ¡Aquí va la honra!” (XIV, 232). Los verbos *caminar* y *cazar* están connotados sexualmente en toda la tradición lírica y, evidentemente, también el *conejo*, la *liebre* o el *hurón* tienen un doble sentido manifiesto que prácticamente se conserva hasta la actualidad. Más claramente podremos ver esta relación con el siguiente ejemplo:

Casóse cierta moza con un viejo,
y una dueña vieja con un mozo.
la vieja en su marido hallaba gozo,
y la moza en el suyo buen consejo.
Mas ella se mostraba sobre cejo
porque le parecía piedra en pozo;
y el mozo renegaba del retozo,
pues las barbas pelaba del conejo [...].
(Alzieu *et al.*, nº 21)²⁶

Para continuar con nuestro exhaustivo análisis, resulta indispensable introducirse ahora dentro del riquísimo campo semántico de las aves, pues su sentido malicioso nos asalta a cada paso. Tras la movida noche de los dos protagonistas, ambos se sientan a la mesa con los tíos de Rampín, momento en el que la Tía le reprocha al marido, que presume de gallardía, su falta de deseo sexual: “¡Se pasan dos meses que no me dice: ¿qué tienes ahí? y se quiere agora hacer gallo! (XIV, 238). Como apunta el propio Allaigre (2011, 238, n. 52), la Tía, furiosa por lo solícito que se muestra el marido con Lozana, lo compara con el *gallo*, animal caracterizado por una lascivia descomunal. Esta comparación surge nuevamente en la obra algo más adelante, en el momento en el que Lozana halaga las condiciones eróticas de un joven barbiponiente: “Vos me parecéis un Absalón, y Dios puso en vos la hermosura del gallo” (LV, 433); ya podemos imaginar las nada inocentes intenciones de la protagonista con el potente muchacho. La comparación del hombre brioso con el *gallo* o alguna de sus partes nos asalta varias veces dentro de los frescos diálogos: “Señora Lozana, no es nada, no es nada, que lleva la cresta

²⁶ Véase también el último ejemplo aducido en el apartado anterior (Alzieu *et al.*, nº 44).

hinchada” (XXXIV, 342)²⁷; “Esta es tierra que no son salidos del cascarón y pían” (XXV, 302). Tan alta es la potencia sexual del *gallo* que, según Covarrubias (s. v. ‘gallo’), “por ser tan lascivo y tan continuo tomar las gallinas, pierde presto sus fuerzas”; así lo cree también una compañera de oficio de Lozana: “Más me sobajáis vos que un hombre grande. Por eso los pájaros no viven mucho” (XXV, 302). En relación con esta clase de aves, también el *capón* se presenta con unas inmejorables aptitudes sexuales: “Y mirá no me lo hagáis que ese bozo d’encima demuestra que ya sois capón” (XII, 212). Aunque esta referencia tiene un sentido negativo en buena parte de los testimonios conservados, pues *capón* vendría a hacer referencia a los castrados, en este caso debemos entender el término más bien como una referencia a la juventud del mozo y la potencia sexual de los barbiponientes (cf. Allaire 2011, 212, n. 2).

Varios ejemplos textuales de la tradición muestran la rica polisemia de esta familia de aves, que pueden aludir tanto a los genitales, masculinos o femeninos, como a la (im)potencia sexual del varón:

—*Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí.
—Ráscatele, hija, y calla,
que también me come a mí [...].*

(Alzieu *et al.*, n° 60)

Corrido y confuso me hallo
por vos en esta ocasión,
que os quedáis con un capón
por descartaros de un gallo [...].

(Díez Borque, 218)

La metáfora avícola no afecta únicamente a esta especie, sino que se abre en forma de abanico hacia los diferentes tipos de aves que existen en la naturaleza. Así, podemos encontrar un sentido cazarro en animales con la belleza del *ánade*: “Unas me dicen que no es para nada, otras que lo tiene tan luengo que parece anadón [...]” (XXXVII, 353), o de la pureza —en un sentido religioso—, de la *paloma*: “[...] también por ver si hay pájaros en los nidos de antaño. — Señor, nunca faltan palomas al palomar [...]” (XLIV, 387). Para la mayoría de los editores (cf. Allaire 2011, 387, n. 2 y Joset y Gernert, 221, n. 4.), este último ejemplo se refiere al tópico de “cualquier tipo pasado fue mejor”; sin embargo, esos *nidos* y ese *palomar* despiertan ciertos recelos en el lector, máxime si tenemos en cuenta los lujuriosos modos que tiene Lozana para abastecer su hogar. La relación establecida entre los genitales y las aves se hace patente en esta pregunta de la criada Pelegrina: “¿qué quiere decir que los hombres tienen los compañeros gordos como huevos de gallina, de paloma y de golondrina, y otros que no tiene sino uno?” (LXIII, 470). La ingenua joven interroga a Lozana, indudablemente, acerca del tamaño de los testículos²⁸. Dos ejemplos textuales recogidos en la poesía popular confirmarán nuestra hipótesis:

Dos ánades madre,
que van por aquí
mal penan a mí.
Dos ánades, madre,
del cuer[po gentil]
al campo de flores
yvan a dormir.
Mal penan a mí.

²⁷ Una alusión similar encontramos en el Auto VII de *La Celestina*, cuando la alcahueta, tras meter en la cama de Areúsa a Pármeno, dice: “mas como es un putillo, galillo, barbiponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la cresta» (Rojas, 393).

²⁸ Para un uso similar de la palabra *compañones* (=testículos) cf. Alzieu *et al.*, n° 34.

(Frenk 1987, nº 182B)

En el laço te tengo,
paloma torcaz,
en el laço te tengo,
que no te me irá[s].

(Frenk, nº 406)

El siguiente pasaje, en un principio, también debería incluirse dentro de todas estas referencias al mundo de las aves, aunque estamos ante un diálogo bastante oscuro debido al uso de italianismos. La mezcla de lenguas y de registros es característica en *La Lozana* y demuestra el plurilingüismo de su autor, si bien es cierto que en algunas ocasiones, como la que sigue, dificulta la comprensión de la obra: “Agora no hay sino maullantes (overo como dicen en esta tierra: fotivento) [...]” (XLIV, 388). Allaire (2011, 388, n. 10), que es quien intenta dar una explicación más completa de la enigmática oración, comenta que el hecho de traducir *maullantes* por *fotivento* es confuso, pues con lo primero se hace referencia a los gatos y con lo segundo a un ave de rapiña, no se sabe exactamente a cuál. Así las cosas, desde su punto de vista, la única relación que se podría establecer entre estos dos animales sería la nocturnidad, el celo amoroso y la rapiña: los gatos en su período de celo, esto es, en febrero, tienen tendencia a la caza nocturna (de hembras), característica que comparten con las aves de rapiña, por definición nocturnas y cazadoras. Habida cuenta del sentido traslaticio que suele incorporar el verbo *cazar*, podríamos sospechar que Lozana en este parlamento realmente estaría avisando de manera jocosa de la cantidad de *cazadores* de mujeres que rondan las noches romanas en la época. No será ésta la única alusión a las rapaces que contiene el texto, ya que poco después la protagonista le advierte a Sagüeso: “Guarda, no retoces esa rapaceja” (LIII, 425), alusión claramente irónica al ave *rapaz* que, en este caso, debemos identificar con el pene del cliente.

Las escenas de cetrería son habituales en toda la poesía tradicional y, generalmente, detrás de ellas se aprecia cierto componente picante. Recuérdese, por ejemplo, que Calisto ve por primera vez a Melibea cuando va en busca de su halcón, hecho que nos introduce claramente en un ambiente cargado de erotismo. Un caso muy claro que demuestra la fuerte connotación que posee el arte de la caza lo encontramos en la siguiente letrilla popular, aunque en ella no aparece ave de rapiña alguna:

Ándome en la villa
fiestas principales
con una ba[ll]estilla
de matar pardales.
(Frenk, nº 1557)²⁹

En cuanto a la familia de los mamíferos, la especie que más virilidad demuestra en toda la literatura medieval y áurea es, sin duda, el *caballo*. Teniendo 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, 300), o le ofrece al putaño Sagüeso un buen cobertizo donde alojar su montura: “¡Calla, loco, cascos de agua, qu’ está madona Divicia y alojarás tu caballo!” (LII, 419). Ante dos ejemplos tan elocuentes, sobran los comentarios, por lo que sólo nos queda aportar algún ejemplo popular que ponga de relevancia la fama sexual del *caballo*:

El caballo del marqués
coxo, manco y rrabón es.
(Frenk, nº 1890)
Fue un tiempo vuestro varón
capón,

²⁹ Composición glosada pícaramente por un anónimo poeta áureo (cf. Alzieu *et al.*, nº 48).

y es el que os goza al presente
 impotente,
 amén de otro monje anejo,
 viejo:
 señora, mi mal consejo
 es que escojáis buen caballo,
 y no elijáis para gallo
capón, impotente o viejo.
 (Alzieu *et al.*, nº 97)

Más difíciles de precisar son las dos referencias que encontramos a continuación. En la primera, encontramos una escena en la que un *ciervo* se sienta a la sombra de un árbol: “de modo que quedarán los naturales ligeros como ciervos asentados a la sombra del alcornoque” (XLIV, 391). Tres son los motivos que nos llevan a sospechar de este pasaje: el contexto, el animal y el árbol. En primer lugar, este pasaje se enmarca dentro de un largo parlamento en el que Lozana describe la situación de las cortesanas y de los amantes en Roma; en cuanto al cuadrúpedo, una de las principales imágenes del *ciervo* en toda la tradición, además de la de Dios, es la del “ciervo amante”; por último, tampoco parece casual la referencia al *alcornoque*, con un significante malicioso (*-corn-*) que claramente nos recuerda a los maridos cornudos. *Ciervo* y *alcornoque*, pues, se complementan de forma directa a través de las astas y nos traen a la mente la imagen del hombre engañado que, sin sospechar el peligro, deja el honor en manos de su “fiel y casta” esposa.

La segunda alusión que mencionábamos arriba despierta nuestras sospechas por aparecer en ella un término equívoco como lo es *colmenar* —ya analizado arriba—. Pongámonos en contexto: Sagüeso llega a casa de Lozana con la intención de “cabalgar de balde” y, al ser convidado a *comer*, la protagonista le invita a entrar cantando; Sagüeso contesta: “Soy contento, y aun bailar como oso en colmenar [...]” (LII, 419). Cabe recordar aquí que la *miel*, la *colmena* y, por tanto, el *colmenar*, tienen unas claras connotaciones sexuales, pues si textualmente se presenta a las meretrices “juntas como colmenas” (XII, 213), se infiere que por *colmena* debemos entender *lupanar*. Esta polisemia, unida al poderoso aspecto del fornido animal, comienza a despertar nuestras sospechas, pues el *oso* ciertamente parece una buena metonimia para hacer referencia al hombre viril. Además, más allá de esta subjetiva apreciación, debemos traer al caso algunos ejemplos textuales recogidos en la poesía erótica que, aunque utilizan el significante *oso* como mero juego lingüístico, nos permiten nuevamente comprobar cómo el texto de Delicado no es ni mucho menos unívoco:

Señora, un oso tenéis,
 así podéis tener dos,
 que, si *oso dieron* a vos,
 eso fue porque *oso deis*.
 Y si oso recibisteis
 de aquel que vos bien queréis,
 eso fue porque *oso disteis*
 y también porque *oso deis*.
 (Alzieu *et al.*, nº 135)

Dos animales más nos servirán para cerrar este último apartado: la *lagartija* y la *pulga*. En cuanto a la primera, aparece mentada en el momento en el que Lozana se hace la sorprendida ante el tamaño del miembro de uno de sus clientes: “¡Parece píldora de Torre Sanguina, que así labora! ¿Es lagartija? [...]” (XXV, 301). A juzgar por la opinión de la protagonista, la movilidad de la que está dotado este pequeño reptil debe de ser una característica encomiable a la hora de la “batalla amorosa”. Por último, de nuevo dentro del fructífero episodio en el que “dialogan” Lozana, Divicia y Sagüeso, la vieja prostituta apunta: “La usanza es casi ley; soy

usada a mover las partes inferiores en sintiendo una pulga” (LIII, 426). Aunque parezca sorprendente, sobre todo por su tamaño, no es ésta la única vez que encontramos este insecto asociado a un contexto erótico en la poesía erótica popular, de hecho, su uso se alarga como mínimo hasta el siglo XVIII:

¡Ay, que me muero!, ¡ai, que me matan!

¡Ai, que las pulgas me pican y saltan!
(Frenk, nº 1924)

Corazón, una pulga me come.

¡Ay! matámela si sois hombre [...].

(Alzieu *et al.*, nº 65)

Por enero Inés halló,
de su faldón en lo interno,
una pulga, y exclamó:

“¡qué! ¿Aún hay pulgas en invierno?”.

(Díez Borque, 231)

Acaba aquí nuestro largo recorrido erótico por *La Lozana andaluza*. En él, a través del análisis de la gastronomía, la flora y la fauna, hemos podido acceder a un nivel de lectura superior que nos abre la puerta a una nueva perspectiva de la obra, una puerta vedada para el lector actual, pero de paso franco para los contemporáneos de Delicado. Este tipo de exégesis literaria, lejos de limitar la interpretación del texto únicamente al campo del erotismo, nos permite abrir los ojos a una obra particularmente polisémica que, como un castillo de naipes, va elevando su calidad a través de la superposición de planos.

Sin duda, descifrar algunas de las segundas intenciones del *Retrato* no sólo nos ha permitido abrirnos a una visión más completa del texto, sino que también nos ha otorgado la posibilidad de comprobar la apertura mental de un humanista, Francisco Delicado, que quiso mostrar en su obra la cara más cercana y amable de la vida, alejándose de la tradición culta y petrarquizante. Con este acercamiento lingüístico, en fin, creemos haber ayudado a tomar conciencia de la verdadera esencia del hombre del Renacimiento, tan sonriente, impulsivo y apasionado como cualquiera de los que cinco siglos después aún sentimos la necesidad de acercarnos con ese mismo entusiasmo a los conflictivos territorios del amor y del placer.

Obras citadas:

- Allaigre, Claude. *Sémantique et littérature: le “Retrato de la Lozana Andaluza” de Francisco Delicado*. Echirolles (Isère): Imprimerie du Néron, 1980.
- , ed. Francisco Delicado. *La Lozana Andaluza*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Alonso, Álvaro. “Erotismo y poesía pastoril”. *Analecta Malacitana Electrónica*. 32 (2012): 277-295.
- Alzieu, Pierre, R. Jammes, Robert & Yvan Lissourges. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Armistead, Samuel, & Joseph H. Silverman. *Tres calas en el romancero sefardí*. Madrid: Castalia, 1979.
- Criado del Val, Manuel (1960). “Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana andaluza*”. *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1960. I, 431-457.
- Damiani, B. & G. Allegra, eds. Francisco Delicado. *La Lozana Andaluza*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1975.
- Delicado, Francisco. Bruno Damiani ed. *La Lozana Andaluza*. Madrid: Castalia, 1969.
- . Bruno. M. Damiani & Giovanni Allegra eds. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1975.
- . Ángel Chiclana ed. *La Lozana Andaluza*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- . Carla Perugini ed. *La Lozana andaluza*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.
- . Jacques Joset y Folke Gernert eds. *La Lozana andaluza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- . Claude Allaigre ed. *La Lozana Andaluza*. Madrid: Cátedra, 2011 [1985].
- Díez Borque, José M^a Ed. *Poesía erótica (siglos XVI-XX)*. Madrid: Ediciones Siro, 1977.
- Frenk, Margit ed. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- Gómez Moreno, Ángel. “La perdiz en la literatura, el folklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini”. *Cuadernos de Filología Italiana* 7 [Extra 1: Homenaje al profesor Ángel Chiclana Cardona] (2000): 85-98.
- Imperiale, Louis. “Una realidad disfrazada en *La Lozana andaluza*”. *Revista de Filología Española* 72.1-2 (1992): 159-166.
- . “Amores y negocios en *La Lozana andaluza*.” en Antonio Cusato y Loretta Frattale coords. En D.A. Cusato & L. Frattale eds. *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*. Messina: Andrea Lippolis, 2002. I, 177-186.
- . “Escritura y erotismo en *La Lozana andaluza*: la lengua que pega al cuerpo”. *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 38.1 (2009): 293-314.
- Joly, Monique. “A propósito del tema culinario en *La Lozana andaluza*”. *Journal of Hispanic Philology* 13 (1989): 125-133.
- Joset, Jacques, & F. Gernert eds. Francisco Delicado. *La Lozana Andaluza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Pedrosa, José Manuel. “El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismos eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote* (II: 41)”. *Criticón* 80 (2000): 49-68.
- Perugini, C ed. Francisco Delicado. *La Lozana Andaluza*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004
- Real Academia Española. *Nuevo tesoro lexicográfico*.
<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>.

- Rojas, Fernando de. Peter E. Russell ed. *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 2008³.
- Salvador Miguel, Nicasio. "Huellas de *La Celestina* en *La Lozana andaluza*". En Manuel Alvar et al eds. *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid: Editora Nacional, 1984. 429-460.
- Vasvári, Louise O. "La semiología de la connotación: lectura polisémica de 'Cruz cruzada panadera'". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32 (1985): 299-324.
- . "Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*". *Romance Philology* 42.1 (1988): 1-29.
- . "'Chica cosa es dos nuezes': Lost Sexual Humor in the *Libro del Arcipreste*". *Revista de Estudios Hispánicos* 24.1 (1990): 1-21.