

## Las referencias a la música en la *Lozana Andaluza*

Lucio Giannelli

Uno de los rasgos más relevantes y llamativos de las obras literarias del siglo XVI es la densidad semántica, que en la *Lozana Andaluza* se nos revela de manera ejemplar y casi paroxismal. Bajo el registro obsceno-erótico, que representa la fundamental clave de lectura de la obra, el texto rebosa de alusiones y referencias a los temas más diferentes reuniendo un muestrario enciclopédico de las ideas, costumbres, actividades, preocupaciones que poblaban el universo de los contemporáneos del autor, desde la religión a la literatura, desde el arte culinario a la guerra. Entre los numerosos temas tratados o aludidos por Delicado quiero aquí detenerme sobre las referencias a la música, que me parecen dignas de un poco de atención a pesar de que revistan una importancia sin duda marginal en el conjunto de la obra.

Hay que precisar, antes que nada, que en muchos casos el uso en la *Lozana Andaluza* de términos sacados del lenguaje musical agota su significado y su función en la simple y escueta connotación cazurra, sin ulteriores implicaciones; así, por ejemplo, cuando Rampín, en el mamotreto XXXIV, solta su irritación contra el escudero y le incorpora a la categoría de los “puercos revestidos de chamelotes” que se alaban de “grandes caramillos” (Delicado 338) el recurso a una palabra que designa un instrumento de viento de la tradición popular no se justifica en razón de los significados musicales o coreográficos que la palabra supone, sino solamente por su valor de metáfora del órgano sexual masculino, de modo que el autor bien pudiera haberla sustituida con cualquier otro término metafórico obsceno sin afectar el sentido global de la frase.<sup>1</sup> Sin embargo, algunas de las referencias a la música que Delicado nos proporciona no permiten una lectura tan sencilla y reclaman una reflexión más profundizada, ya sea por el uso más articulado y complejo de términos y conceptos musicales, ya sea porque no revelan, por lo menos de inmediato, una manifiesta connotación cazurra, hasta el punto que a veces los estudiosos logran leer en ellas alguna que otra alusión obscena sólo a costa de notables esfuerzos hermenéuticos.

En mi opinión, las referencias más significativas a la música que encontramos en la obra de Delicado se caracterizan, y se traban entre ellas, por la común pertenencia y alusión a un específico ámbito de la música de la época: la polifonía. Esta esfera de significados a la que el autor remite nuestra atención no solamente no contrasta ni disminuye la dimensión erótica que, como apuntábamos anteriormente, representa la

---

<sup>1</sup> Otras referencias musicales caracterizadas por una connotación escuetamente y simplemente cazurra las encontramos en el Mam. VII, 198 (“que tiene aquella boca que no parece sino tragacaramillos”); en el Mam. XLI, (“Otros vernán que traerán el seso en la punta del caramillo”); en el Mam. LX, 458 (“Y mirá, Lozana, qué pedazo de caramillo que tengo”); en el Mam. XXII, 279 (“¡A tu tía esa zampoña!”); en el Mam. XXIV, 297 (“y su pandero trae”). Igualmente casual es la referencia a la música en la cita de refranes, como, por ejemplo, “la olla sin cebolla es boda sin tamborín,” Mam. II, 179, o “como sonaren, así bailarás,” Mam. XXII, 283.

clave básica de lectura de la obra, sino que la enriquece de nuevos matices. Procedamos con orden.

En los capítulos proemiales de la *Lozana Andaluza* encontramos dos pasajes, marcados por el tono fingidamente austero de una auténtica declaración programática, que resultan muy elocuentes al fin de vislumbrar el sentido que el autor quiere otorgar a sus metáforas musicales. A conclusión del *Argumento Delicado* previene una vez más a los lectores de que no añadan ni quiten nada al texto de su obra, ya que él no le pudo “dar mejor matiz,” y los advierte que si algo falta al principio lo hallarán al final, “de modo que por lo poco entiendan lo mucho más ser como deducción de canto llano” (Delicado 173); durante todo el siglo XVI esta frase no podía no evocar, por lo menos a los lectores mediamente cultos, el universo de la polifonía sacra.

En efecto, la locución “canto llano” es la traducción literal del latino *cantus planus* que designaba la monodía litúrgica del canto gregoriano, transcrita sin rigurosas indicaciones temporales, en contraposición a la *musica mensurata* o *mensurabilis*, es decir, aquel sistema de notación que indicaba la medida exacta de cada nota, elaborado a partir del siglo IX para facilitar las exigencias concretas de ejecución de las composiciones a dos o más voces, y que con el tiempo había llegado a designar, para transposición, la música polifónica tout court. En la polifonía sacra medieval la base de las composiciones era siempre el *cantus planus*, entonado generalmente por el coro, sobre el que la segunda voz, la de los solistas, desarrollaba el contrapunto en las dos formas del *discantus* (en el que a cada nota del *cantus planus* corresponde una nota de la otra voz, según la dinámica literalmente exacta del *punctum contra punctum*) o del *organum* (en el que la segunda voz se extiende en melismas más amplios). La regla de basar las composiciones sacras polifónicas sobre una melodía ya nota quedó inalterada hasta el Renacimiento, aunque se difundió la costumbre de hacer recurso incluso a melodías profanas, de suerte que el mismo principio vertebraba también la estructura de la misa cíclica, creada en los años veinte del siglo XV, en la que todas las partes del *ordinarium missae* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei) se desarrollan alrededor de la misma y única melodía, denominada *cantus firmus*, entonada por una voz en todas sus posibles variaciones, mientras que las demás voces articulan el contrapunto. El principio de derivar (¿o “deducir”?) toda la composición sacra de una única base melódica ya conocida se encuentra incluso en la sucesiva, y más compleja, misa parodia, en la que el fundamento de todas las partes del *ordinarium missae* no es una melodía monódica, sino el conjunto de todas las voces de una preexistente composición polifónica.

Debido a la evolución hasta aquí bosquejada de las formas compositivas, en la época de Delicado la locución *cantus planus* se entendía, en el uso corriente, casi como sinónimo de *cantus firmus*. A este respecto hay que subrayar que en el lenguaje común el término canto llano (que se escribía también “cantollano” sin cesura) se percibía no sólo como perteneciente en línea general a la dimensión de la música polifónica, sino justamente como conectado en relación de complementaridad con el contrapunto. Recuérdese que el primer tratado musical español en lengua vulgar es las

*Reglas de canto plano é contrapunto é de canto de órgano* del teórico Francisco Estéban, publicado en 1410; muy significativa es también la epístola de Bartolomé Leonardo de Argensola, escrita un siglo después de la Lozana Andaluza (cuando ya la música había abandonado los viejos esquemas polifónicos y se encaminaba en el rumbo de la monodía acompañada), en la que el autor, comentando las habladurías que por aquel entonces corrían en Madrid acerca de la relación sentimental que Lope de Vega entretenía con Elena Osorio, decía: “Hoy estuvimos yo y el nuncio juntos, / y tratamos de algunas parlerías, / echando cantollano y contrapuntos” (Argensola II, 150). Claro está que, en la metáfora de Argensola, la vida del gran dramaturgo y poeta representaba el *cantus firmus* sobre el que se desarrollaban los contrapuntos, extremadamente articulados, de las charlas malignas difundidas por sus enemigos.

Un ejemplo más de metáfora basada en la misma contraposición complementaria de canto llano y contrapunto (aunque sin ninguna connotación cazurra) la hallamos en el capítulo XXVI de la segunda parte del *Don Quijote*, cuando el muchacho que ayuda a maese Pedro-Ginés de Pasamonte como “intérprete y declarador de los misterios del retablo” se extiende en consideraciones poco pertenecientes al relato de Melisendra y don Gaiferos, y don Quijote le reprocha la digresión y le intima: “seguid vuestra historia en línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales”. Maese Pedro interviene en seguida diciéndolo al muchacho: “No te metas en dibujos... sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sutiles.”<sup>2</sup>

Pues bien, si ésta es la constelación de significados, familiares al público del siglo XVI, a la que remitía el sintagma “deducción de canto llano,” no parece nada atrevido plantear la hipótesis que Delicado quisiera sugerir a los lectores un paralelismo entre su obra y una composición polifónica, esto es, indicarnos que los mamotretos que componen el *Retrato* no son una simple sucesión de episodios en la vida de Lozana que él observó o de los que tuvo noticia, sino que deben reconducirse a un elemento unificador análogo al *cantus firmus* que rige una misa a cuatro o más voces. Inútil sería enconarse en el esfuerzo de identificar el supuesto “canto llano” oculto sobre el que se “deduce” el enredo de la obra, ya que sabemos muy bien que las declaraciones de Delicado nunca se pueden tomar demasiado en serio, y, por lo demás, la intención irónica me parece aquí bastante manifiesta. En efecto, el de trazar una simetría entre la narración de la vida de una prostituta y el desenvolvimiento de una composición polifónica sacra, destinada al uso litúrgico, resulta en todo conforme al espíritu ferozmente burlesco y desencantado del autor y encaja elegantemente en el clima de parodia obscena que impregna la obra. No se olvide, además, que el paralelismo con la forma musical más elevada y refinada de la época se pone en sintonía con los tópicos de corte culto y humanístico que Delicado no escatima para hacer fingidamente

---

<sup>2</sup> Cervantes II, 252. La observación que los contrapuntos “se suelen quebrar de sutiles” parece conformarse a la incipiente sensibilidad musical del Barroco (cuya forma de expresión más adecuada era la monodía acompañada), y delatar una consiguiente actitud crítica hacia las construcciones polifónicas más monumentales de la época, como, por ejemplo, las de Giovanni Gabrieli, en las que llegan a superponerse decenas de líneas vocales.

muestra de una intención de austeridad literaria y hasta didáctica. Tal vez el único, y marginal, rasgo de seriedad que podemos entrever en la invocada analogía con la composición polifónica sobre *cantus firmus* consiste en la reivindicación del carácter unitario de la obra, y de la íntima cohesión de sus componentes en el marco de un deliberado y preciso diseño narrativo-dialógico, aunque no estriba en ésto, a todas luces, la función principal de tal analogía.

Sin embargo, el paralelismo con la polifonía sacra no agota aquí sus implicaciones, pues conlleva un ulterior aspecto muy importante que conecta todas las referencias a la música con la fundamental clave erótica que vertebra la *Lozana Andaluza*. En los textos preliminares de la obra, y más precisamente en el *Prólogo*, encontramos otro pasaje, igualmente marcado por el tono de una declaración programática, que nos permite vislumbrar claramente esta conexión, y es cuando Delicado, después de haber presentado el *Retrato*, nos informa que “así vi que mi intención fue mezclar natura con bemol” (Delicado 170).

Dejando al lado las interminables desavenencias que este pasaje ha desencadenado en torno al “naturalismo” de la obra, quiero sólo examinar las implicaciones de carácter estrictamente musical, empezando por una constatación que no creo que se pueda menospreciar, por más banal que parezca: a pesar de que la palabra “bemol” posee, el uso común, una o varias acepciones metafóricas, queda con todo innegable que deriva del léxico de la música y, es más, sugiere su origen musical muy claramente hasta al lector u oyente menos culto, y, por lo tanto, no sería prudente ignorar la posibilidad de que el autor quisiera llamar nuestra atención en este significado, o, por lo menos, incluido en éste y no solamente en el sentido traslaticio.

Para intentar explicar razonablemente cual es la posible relación entre el “bemol” y la “naturaleza,” se debe de tomar en consideración el sistema de los hexacordos, lo que requiere una breve premisa. La música medieval estaba basada en la sucesión diatónica de las notas, que suponía la subdivisión del intervalo de octava en siete sonidos separados por los intervalos denominados “naturales,” sin ninguna alteración de diesis o bemoles (en palabras muy sencillas, se trata de las solas notas correspondientes a las teclas blancas del piano); sin embargo, la escala de referencia para la composición no se constituía de siete notas, sino de seis, que formaban el hexacordo, una derivación ampliada del viejo tetracordo griego. Fue Guido d’Arezzo, en los años veinte del siglo XI, quien ordenó el sistema de los hexacordos en una organización que quedó inalterada hasta el siglo XVI, estableciendo la sucesión fija de intervalos al interior de la escala (los primeros dos de un tono, el tercero de un semitono, y los dos restantes de un tono).<sup>3</sup> En este sistema se daban tres tipos de hexacordo: el denominado “natural,” compuesto de las notas de do a la, el hexacordo “duro,” compuesto de las notas de sol a mi, y el hexacordo “muelle,” compuesto de las notas de fa a re, así denominado porque contenía el si bemol, violación a los principios diatónicos que resultaba necesaria para respetar la susodicha sucesión de intervalos.

---

<sup>3</sup> Las fundamentales obras teórico-didácticas de Guido d’Arezzo son el *Micrologus*, de 1026, y la *Epistola de ignoto cantu*, escrita un par de años más tarde.

En tal sistema es evidente que la posibilidad de “mezclar” (o superponer, o entreverar) la escala “natural” con la “muelle” (que contenga el si bemol) ni siquiera resultaba concebible en el ámbito de una composición monódica, en la que podía ocurrir, todo lo más, el desliz de un hexacordo al otro; por lo contrario, una tal mezcla era perfectamente compatible, y ocurría a menudo, en una composición polifónica, como natural consecuencia de la superposición de diferentes líneas melódicas. En efecto, si examinamos las partituras, en notación moderna, de las composiciones de los siglos XV y XVI, no es raro observar que las diferentes voces cantan en tonalidades diferentes, como en la célebre *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem, en la que las partes de las dos voces más altas son en do mayor mientras que las dos más bajas cantan en fa mayor (con el si bemol en clave).

Nos damos cuenta de inmediato de que el bagaje de conceptos derivados de la polifonía como mezcla, combinación, acorde, concierto, superposición, enredo, bajo la mano ágil y desinhibida de Delicado se adaptaba muy bien a un uso nada inocente, y, sobre todo, muy poco musical y aún menos litúrgico; en efecto, si consideramos el tono general del *Retrato* y su trasfondo, sería difícil imaginar que Delicado pudiera interesarse a una forma de música diferente del canto a más voces y que pudiera refundir útilmente términos procedentes de la monodía o del repertorio, vocal e instrumental, para solistas. Añádase que el uso metafórico obscuro de la polifonía no es una invención de Delicado, pues ya había sido manejado, entre otros, por el autor del primer auto de la *Celestina*; cuando Pármeneo explica a Calisto las actividades de la vieja trotaconventos, le dice que ella “nunca passava sin missa ni bispras ni dejava monasterios de frayles ni de monjas; esto porque allí hazía ella sus aleluyas y conciertos” (Rojas 111). Las palabras escogidas aquí por el joven criado aparecen muy significativas si se considera que la definición de “concierto” subraya justamente la pluralidad de voces, y que los aleluyas son siempre entonados por el pleno de todas las voces.<sup>4</sup>

E igualmente nos damos cuenta de que la referencia a un ámbito musical culto y conectado a la religión matiza ulteriormente, y más maliciosamente aún, los juegos verbales cazurros, más o menos sutiles, que menudean a lo largo de la obra. Así, cuando en el mamotreto LVII uno de los tres galanes que iban buscando la ayuda de la protagonista afirma que “la Lozana es la mejor acordante que nunca nació” (Delicado 445), el autor no nos brinda solamente la simple alusión obscena conllevada por el concepto de acordar, sino una paradójica asimilación entre los oficios de alcahueta y los de un magister cantorum de una iglesia catedral. La propia Lozana es consciente y

---

<sup>4</sup> Ni que decir tiene que también el concepto de escala o clave muelle en contraposición a la dura o a la natural se prestaba muy bien a metáforas o alusiones obscenas, aun prescindiendo de referencias a la polifonía; recordamos, por ejemplo, la letrilla de autor anónimo, recogida en la antología de Alzieu, Jammes & Lissorgues, en la que la dama se dirige a un caracol que, después de haberse escondido en su concha, se había adormecido, y le solicita con estas palabras: “De un punto muy entonado, / caracol, te me has caído: / dabas en mi sostenido, / y ya das en fa bemolado; / pues la clave te he mostrado, / canta con más compostura; / si la clave es de natura, / ¿para qué es tanto bemol?” (161-63).

se ufana de esta función, ya que, poco anteriormente en el mismo mamotreto, dirigiéndose a los galanes y comentando el encuentro de éstos con la Jerezana la noche anterior, les dice “ya sé que le distes anoche música de falutas de aciprés, porque huelan, y no sea menester que intervenga yo a poner bemol” (Lozana 444); sobre los temas de las flautas y del ciprés volveremos más adelante, por el momento baste subrayar que la protagonista desempeña el papel, reconocido públicamente, de “intervenir” como “acordante” para “poner bemol.”

La referencia del prólogo a las escalas naturales y con bemol se presenta otra vez, con desbordante evidencia, al final de la obra, en el mamotreto LXXV, en el que el extranjero micer Porfirio pide ayuda a la protagonista para que su asno Robusto consiga el bachillerato. Antes de que Lozana intervenga, Porfirio, al manifestar sus preocupaciones, nos informa de que el asno sabe cantar y entona justamente un hexacordo natural intimando al animal: “¡Robusto! canta: ut-re-mi-fa-sol-la.” Y, cuando se entabla la conversación con Lozana, ésta ofrece varios consejos y concluye sus instrucciones con la sugerencia que “si les pareciere la voz gorda, decí que está resfriado que es usanza de músicos: una mala noche los enronquece” (Delicado 478), sacando así provecho de su experiencia de “acordante” y volviendo también al tema de las dotes canoras del burro ensalzadas poco anteriormente por su dueño. Habida cuenta del simbolismo sexual conectado al asno, y de las repetidas referencias y alusiones a este animal y a la obra de Apuleyo diseminadas a lo largo del *Retrato*, no es de extrañar que la carrera de Lozana y su estancia en Roma se acaben triunfalmente con una intervención a beneficio de un asno “robusto,” y, además, si reconocemos el valor que la música cobra en las intenciones del autor, resulta coherente y significativo que este postrero cliente de la protagonista no sea sólo asno robusto, sino también asno cantor.

Otro pasaje interesante a este respecto lo encontramos en el mamotreto III, cuando Lozana ve por primera vez a Diomedes en la calle y, para cerciorarse de que sea el mismo hombre que su tía quería presentarle, le pregunta a ésta: “¿Es aquél que está paseándose con aquél que suena los órganos?” (Delicado 180). No cabe duda de que la palabra “órganos” podría muy bien representar una simple metáfora del aparato genital masculino sin ulteriores matices, pero creo que el uso del plural deba inducirnos a una reflexión más detenida. En efecto, para designar a un organista, o a cualquier otro instrumentista, nos referimos a su instrumento al singular, y decimos de él que suena *el* órgano, o *la* vihuela o *la* flauta; además de esto, no se olvide que Lozana no está describiendo una actividad desempeñada en aquel momento por el compañero de Diomedes, sino que se refiere a una actividad o profesión o calificación general, come se desprende del contraste entre las dos formas verbales “está paseándose” y “suena los órganos.” Y nótese también que el sentido metafórico cazarro no se habría perdido ni habría sufrido el mínimo menoscabo si Delicado, en lugar de hacer recurso al plural, hubiera dicho “aquél que suena *el* órgano.” Podría hipotizarse, por supuesto, que este plural haya salido casualmente de la pluma del autor y quede desprovisto de cualquier significado fuera de la metáfora lúbrica, pero, para los lectores de la época

que conocieran sólo la terminología musical más elemental la frase podía expresar sin excesiva complicación un significado específico diferente de lo que se delataría si Delicado hubiera usado el singular.

En efecto, como se ha apuntado anteriormente, el órgano no es tan sólo el instrumento a fuelle y teclado que todavía se usa en las iglesias, sino también la traducción de *organum*, esto es de aquella forma tradicional de composición polifónica en la que, según la definición del teórico del siglo XII Johannes Cotton, la voz principal “tiene” una nota firme (de aquí la definición de *tenor*) mientras que la segunda voz “per alienos sonos apte circueat.”<sup>5</sup> Añádase que la locución “canto de órgano,” que aparece en el título del tratado de Francisco Estéban mentado anteriormente, era la traducción española para designar la *musica mensurabilis*, esto es, la notación de la polifonía.<sup>6</sup> Y el uso del término “órgano” o “canto de órgano” para designar la polifonía no pertenecía exclusivamente al léxico especializado, sino incluso al lenguaje común, como se desprende, por ejemplo, de una letra anónima publicada, con el número 91, en la ya citada antología de Alzieu, Jammes y Lissorgues. En este poema, una mujer explica a su marido pastor que, mientras él está atendiendo al rebaño de cabras, un religioso “viene a enseñarme a cantar,” y le dice que él debe alegrarse de su nueva habilidad musical ya que “no solo a canto llano / mi voz, marido, acomodo, / mas en el órgano y todo / a ratos suelo cantar.”<sup>7</sup>

Ahora bien, si admitimos esta hipótesis de lectura (y no logro ver ninguna razón seria que deba inducirnos a descartarla), la frase de Lozana significaría que Diomedes está paseándose en compañía de un músico especializado en la ejecución de obras polifónicas sacras, y, después de las declaraciones programáticas del prólogo y del argumento, sabemos cual es la dimensión evocada por las referencias a ese tipo de música. Por lo demás, si reparamos en la conclusión del “paseo” de Diomedes, que acabará huyendo con Lozana, resulta natural y coherente que el futuro esposo de la protagonista hubiera escogido un compañero de pandilla especialmente hábil para la búsqueda de otras voces con las que “mezclarse.”

Hay un pasaje más en la *Lozana Andaluza* que sugiere, aunque de manera más endeble, la evocación del universo de la música polifónica. En el mamotreto XLI Lozana, dirigiéndose a Rampín, le apostrofa “Vení acá vos, gaitero,” le ordena que

<sup>5</sup> La frase está sacada del tratado *De musica*, escrito en torno al año 1100. El uso de la definición *organum* en el sentido que aquí nos ocupa remonta al tratado de autor anónimo *Musica enchiriadis* del final del siglo IX, y se explica por el hecho de que en las primeras y rudimentarias composiciones polifónicas la segunda voz, que doblaba la *vox principalis* a un intervalo constante de quinta inferior o de cuarta superior, era denominada *vox organalis*.

<sup>6</sup> El musicólogo Samuel Rubio, hablando del tratado de Tomás de Santa María *Arte de tañer fantasía*, publicado en 1565, apunta que “el capítulo del tratado donde explica las cadencias lleva precisamente el siguiente título: *De las cláusulas de canto de órgano*; términos con que se designaba en el siglo XVI lo que nosotros llamamos hoy polifonía vocal” (59).

<sup>7</sup> Alzieu, Jammes, & Lissorgues 168-70. Merece recordar otra divertida referencia obscena a la polifonía que encontramos en este poema, cuando la mujer dice que “Yo llevo, marido, *el bajo*, / y el ciego lleva *el tenor*, / y está puesto el facistor” (esto es, el antifonario) / “en la cámara de abajo.”

acompañe a las cortesanas Tulia y Griega a un “convite de catalanes,” y cierra su breve plática con la intimación “Caminá delante, id cantando”; Rampín obedece escrupulosamente y se encamina enseguida entonando un estribillo (Delicado 374). Este episodio, sin querer remachar excesivamente su relieve, me parece digno de nota ya que por la primera y única vez en toda la obra *Lozana* apoda a su marido-criado de un título de procedencia musical, y lo hace justamente cuando Rampín es llamado a acompañar algunas prostitutas a un convite.

\*\*\*\*\*

Las referencias y metáforas musicales que encontramos a lo largo de la *Lozana Andaluza* nos permiten constatar que Delicado estaba muy bien informado sobre los debates que por su época hervían en los círculos humanísticos italianos en torno a la música, y nos confirman así una vez más que nuestro autor, cuando profesa ser “iñorante y no bachiller,” está intentando despistarnos. Claro está que la complejidad de las teorías sobre la concordia de las artes y de lo que éstas representan en la vida espiritual y social del hombre no podían caber en una obra literaria como la que nos ocupa sino en forma de eco lejano y difuminado, pero es igualmente indudable que el genio caústico de Delicado nunca habría dejado la oportunidad de poner en ridículo, aun sólo fugazmente, cualquier argumento, filosófico, artístico, religioso, o político, que sus contemporáneos apreciaran. Y a este respecto no olvidemos que, según demuestran los preciosos estudios de Jesús Sepúlveda (2001, 2002, 2003), la inscripción de la historia de *Lozana* en la categoría de “Retrato,” sacado del natural, es parte del personal y muy poco ortodoxo contributo ofrecido por Delicado a la realización del principio humanístico “ut pictura poesis,” y su obra puede también leerse, bajo muchos aspectos, como un controcanto grotesco a los preceptos estéticos y existenciales de los que *Il libro del Cortegiano* de Castiglione proporciona la síntesis más cumplida y preciosa.<sup>8</sup>

En concreto, el tema procedente de las teorías musicales renacentistas que más fácilmente podía engarzarse de manera alusiva en una obra literaria (sin interrumpir ni engorrazar su ritmo) y llamar la atención de los lectores y oyentes era, sin duda alguna, el que atañe a la tipología de los instrumentos usados o mencionados por los protagonistas. Es resabido que en la concepción humanística los instrumentos musicales se partían en dos categorías: los de cuerda, que derivaban de Apolo y pertenecían a la dimensión noble de los sentimientos y de la elevación espiritual, y los de viento y de percusión, que derivaban de Dioniso y Pan y que, por lo tanto, pertenecían a la dimensión baja de las sensaciones más instintivas y materiales; por consiguiente, los primeros eran diputados a la expresión del amor, en el sentido

---

<sup>8</sup> La última y más completa versión de las reflexiones de Jesús Sepúlveda en torno a la obra de Delicado podrá leerse, dentro de poco tiempo, en su edición de *La Lozana Andaluza*, rematada por Carla Perugini, de próxima publicación, de la que ha sido anticipado, en el número 5/2008 de la revista *REC*, el capítulo de la introducción relativo a los personajes de la obra.



neoplatónico, y los segundos estaban conectados con la pasión carnal. El hecho de que en la *Lozana Andaluza* se encuentran con preponderante frecuencia las referencias a esta segunda categoría no reviste, por sí solo, ningún relieve significativo, ya que en un cuadro dialógico-narrativo dominado por la sexualidad las varias flautas, zamponas, gaitas y caramillos se adaptan perfectamente y de manera casi fisiológica a la construcción de metáforas y alusiones obscenas, mientras que lo mismo no puede decirse por vihuelas y laúdes y arpas. Sin embargo, hay dos pasajes en la obra que, según me parece, delatan un significado más extenso.

Ya hemos examinado anteriormente el episodio del mamotreto LVII en el que Lozana dice a tres galanes que le piden su ayuda “ya sé que le distes anoche música de falutas de aciprés, porque huelan, y no sea menester que intervenga yo a poner bemol.” La frase de Lozana cobra mayor y específico relieve significativo en correlación con el grabado de la página anterior, en el que vemos a una mujer asomada a la ventana y tres jóvenes de traje elegante por la calle cantándole la serenata; los tres cantan y él en posición mediana se acompaña tocando un laúd. Sabemos, y es unánimemente reconocido por la crítica, que el aparato iconográfico insertado en la edición veneciana del *Retrato* no cumple solamente una función decorativa, sino que matiza y a veces integra los diálogos y la narración,<sup>9</sup> y, en este caso, la correlación de los dos componentes nos revela, como rasgo más llamativo, un contraste muy marcado, que no se le podía escapar a los ojos de los contemporáneos, entre la imagen de la serenata y su descripción verbal.

Mas precisamente, el grabado representa una escena perfectamente conforme a los preceptos que por aquel entonces regían en la ejecución de música de elevada calidad artística y en el entretenimiento musical destinado al amor y a los requiebros; los testimonios pictóricos de la época nos confirman que el orgánico de tres voces con acompañamiento de laúd era exactamente uno de los más difundidos en la práctica musical de los ambientes cultos, aristocráticos o burgueses, y para considerar tan sólo el ejemplo más famoso baste reparar en el *Concierto* de Ercole de Roberti de la National Gallery de Londres.<sup>10</sup> Es innegable que la imagen del grabado remite (hoy en día, y más claramente aún en los años veinte del siglo XVI) a una dimensión de refinada cultura musical de la que el concierto evocado por la plática de Lozana representa una descarada deformación obscena abiertamente reconocible en su valor paródico; y, como no podemos pensar que la inserción de aquel determinado grabado es fruto de una decisión casual del editor de la que Delicado se sería despreocupado completamente, resulta lógico suponer que el autor quisiera exactamente despertar nuestra atención mediante ese contraste entre la realidad culta y el contracanto cazarro.

Análogo contraste se delata en el mamotreto XLVII, cuando Lozana, invitando a Silvano a su casa, le dice “Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero” (Delicado

---

<sup>9</sup> Sobre este argumento véanse los estudios de Carla Perugini (2000, 2002) y Ronald E. Sturtz.

<sup>10</sup> La tabla fue atribuida también a Lorenzo Costa y a Francesco del Cossa, pero los estudiosos de mayor calibre concuerdan en reconocer la mano de Ercole de Roberti.

399). Me parece aquí evidente la marcada contraposición, merced la rápida sucesión en polisíndeton de las dos diferentes formas verbales (traé, sonaremos), entre lo que el caballero, y él solo, tiene que traer (el instrumento noble) y lo que los dos juntos van a sonar (el instrumento dionisiaco). Nótese que, si Delicado hubiera querido limitarse simplemente a un juego cazurro, podía construir una metáfora obscena mucho más transparente y eficaz al decir, por ejemplo, “traé vuestro caramillo y sonaremos mi pandero”, o hasta “traé vuestro caramillo y sonaremos mi vihuela;” y nótese, además, que la referencia musical erótica a la vihuela encaja perfectamente en el contexto conclusivo de la conversación de Lozana y Silvano, que están organizando un encuentro “literario” con lecturas adecuadas como la *Carajicomedia*, elegantemente definida *Coplas de Fajardo*.

Hay que decir, ensanchando nuestro enfoque, que la elección de la polifonía como ámbito musical de referencia del mundo lozaniano conlleva por sí sola una contraposición con el correspondiente ámbito de la educación humanística. En efecto, debido a la difusión de las teorías pitagórico-platónicas sobre la posibilidad de recrear con el arte sonoro un eco de la armonía de las esferas celestes y determinar un benéfico influjo espiritual en el hombre que tocase o escuchase la “buena” música, ésta había cobrado una importancia notable en la formación cultural de los aristócratas, como se desprende del *Cortegiano* de Castiglione, que representa, bajo este aspecto, la ejemplar traducción en clave pedagógica de las reflexiones filosóficas de Pietro Bembo. Antes de examinar los preceptos musicales dictados por Castiglione es preciso recordar que las relaciones y correspondencias formales entre la *Lozana Andaluza* e *Il libro del Cortegiano* han sido demostradas muy acertadamente por Jesús Sepúlveda, por lo que atañe tanto a la estructura de la obra (lo que supone su inscripción en el género literario del diálogo), como al uso de analogías pictóricas, conforme al principio de unidad de las artes; para el fin que aquí nos ocupa no cabe discutir si Delicado conocía o no *Il Cortegiano*, por haber leído algún manuscrito o participado en alguna conversación de los ambientes cultos venecianos gracias a su amistad con Andrea Navagero, puesto que las normas de educación cortesana elaboradas por Castiglione (y específicamente las que conciernen a la música) no son una creación de éste, sino que expresan ideas y principios ya arraigados a comienzos del siglo XVI y que reflejan la sensibilidad general de matriz humanística que caracteriza la época.

Ahora bien, Castiglione, además de enunciar los presupuestos teóricos acerca de los efectos benéficos de la música, prescribe hasta en los pormenores cuál es el tipo de música que el gentilhombre debe estudiar y practicar, y se trata exactamente de música para solistas. Más precisamente, afirma, por boca de Federico Fregoso, que “bella musica parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzione si nota ed intende il bel modo e l’aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia, perché l’uno aiuta l’altro. Ma sopra tutto

parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia” (Castiglione 128 [lib. II, cap. XIII]). Tal vez sea superfluo precisar que “cantare a libro” significa cantar sin acompañamiento instrumental leyendo la partitura, mientras que el “cantare per recitare” designa la ejecución con acompañamiento instrumental de canciones profanas compuestas sobre textos poéticos, género musical que se iba desarrollando desde los últimos decenios del siglo anterior y que desembocará en la creación del madrigal; nótese que la locución “cantare per recitare” no debe ser confundida con el “recitar cantando,” que será elaborado al final del siglo por la Camerata Musicale Fiorentina y del que deriva el recitativo en uso en el melodrama hasta el siglo XIX.<sup>11</sup>

A continuación Castiglione recomienda el uso de los instrumentos de teclas, “perché hanno le consonanzie molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l’animo di musicale dolcezza,” y de las violas de gamba, cuya música “è soavissima ed artificiosa,” y, conforme a los preceptos canónicos, defiende el recurso a los instrumentos de viento “che Minerva rifiutò ed Alcibiade, perché pare che abbiano del schifo.”<sup>12</sup>

Los preceptos de educación musical del gentilhomme, además de ponerse en sintonía con la evolución de la música profana,<sup>13</sup> que iba paulatinamente cobrando una dignidad cultural y social comparable a la de la polifonía sacra y del canto gregoriano, resultan coherentes con el fin de facilitar el desarrollo y el perfeccionamiento más cumplido de las virtudes humanas, lo que, como sabemos, debía ser la finalidad suprema en la vida de un gentilhomme. En efecto, la ejecución de una canción sobre textos poéticos, con el acompañamiento discreto de un solo instrumento de cuerda, pone en primer plano la voz del ejecutor y permite percibir y valorar claramente, sin el

<sup>11</sup> La contraposición operada por Castiglione entre la práctica musical íntima y “familiar” recomendada al gentilhomme y la práctica musical profesional encaja perfectamente en la distinción que atinadamente plantea Heinrich Bessler entre *Umgangsmusik* (música de relación) y *Darbietungsmusik* (música de representación); véase H. Bessler, 85-114.

<sup>12</sup> Castiglione 128. El mito, recordado por Ovidio en *Metamorphoseon*, VI, 384, narraba que Atena había inventado el *aulós* (en Ovidio *harundo*), pero lo había abandonado asustada, casi enseguida, al darse cuenta de que cuando lo tocaba se le hinchaban las mejillas deformándole las facciones. El instrumento había sido recogido después por el sátiro Marsia, y fue la causa de su reto desconsiderado a Apolo y de su terrible suplicio. El mito era muy conocido en los siglos XV y XVI y constituía la principal autoridad sobre la que estribaba la prohibición culta de los instrumentos de viento como pertenecientes a la dimensión de Pan y Dioniso; tal vez para remachar la naturaleza vulgar de esta categoría de instrumentos, en las versiones renacentistas la flauta inventada por Atena se vuelve a menudo en zampoña, y así la vemos refigurada en uno de los grabados de la edición veneciana de 1501 del *Ovidio vulgarizado*. Incluso Giovanni Della Casa, arrimándose a la habitual prohibición de los instrumentos de viento justificada por el mito, habla de “cornamusa” (Della Casa [*Galateo*] 73-74).

<sup>13</sup> No es posible subestimar la importancia del influjo que los preceptos humanísticos ejercieron sobre el desarrollo de la música profana en el siglo XVI, sustentando y reforzando la programática preocupación de los músicos de conseguir la expresión más cumplida de los *affetti*, merced la adhesión de la música al texto. La búsqueda de la perfecta descripción musical de los *affetti* llegará a la cumbre al final del siglo, y marcará el nacimiento de la sensibilidad barroca.

“estorbo” de otras voces, su capacidad de expresar y transmitir los sentimientos sugeridos por el conjunto de la palabra poética y de la melodía. Al gentilhomme no se le requería que se adueñara de las dotes profesionales y técnicas necesarias para la composición y ejecución de las imponentes arquitecturas polifónicas, sino que perseverara en la tarea de elevar y ennoblecer su espíritu, incluso aprovechando las consonancias celestes de la música, y, por consiguiente, el canto le permitía manifestar y compartir con los demás la afinación de su sensibilidad.

Esta finalidad de la educación a la música profana culta ha dejado testimonios muy elocuentes y fidedignos en la pintura de Giorgione, sobre todo en las obras de los últimos años de su breve parábola. La música es una presencia que aparece a menudo en la producción de los pintores venecianos de los primeros decenios del siglo XVI, pero, mientras que Tiziano nos ofrece obras extremadamente elaboradas y densas de alegorías y simbolismos musicales, auténticos compendios figurativos de las teorías neoplatónicas, Giorgione se empeña con creciente cuidado en la representación de los sentimientos y de las experiencias íntimas conectadas a la música, privilegiando el retrato de cantores o músicos.<sup>14</sup> Ya en la *Lección de música-Alegoría de las tres edades* de Palazzo Pitti aparece el esquema compositivo que quedará inalterado, con matices diferentes, en las obras posteriores que tratan el mismo tema: las figuras humanas de medio busto resaltan sobre un fondo neutro de color uniforme y sus facciones intensas y expresivas emergen, grabadas por la luz, de la penumbra y del bulto esfumado de los indumentos; la simplificación de la escena y el papel desempeñado por la luz guían la atención del observador hacia el rostro de los personajes, donde podemos leer con evidencia inigualable las emociones que la fuerza de la música desencadena.

En los dos lienzos gemelos y complementarios de la Galleria Borghese, el *Cantor apasionado* y el *Flautista*, en los que las figuras son retratadas en tamaño natural resaltando aún más y adelgazando el confín entre el mundo del retrato y el del observador, vemos representados los efectos opuestos de los diferentes tipos de música; el *Cantor apasionado*, que podemos considerar un modelo del buen gentilhomme aficionado de música, nos manifiesta todo el entusiasmo, el transporte, la dulzura armoniosa de la música elevada que le arrebató hacia una dimensión transcendente, mientras que su compañero, manifiestamente borracho, blandiendo una flauta como si fuera una maza, delata en la facciones deformadas y en la mirada tuerta el sobrepujar de los instintos más bajos exaltados por la música vulgar, y la sensación de embrutecimiento que su imagen transmite es acentuada gracias al deliberado desfase de sus proporciones corporales y a la torsión casi innatural de la cabeza.

---

<sup>14</sup> Recuérdese que Giorgione era también músico; según relata Giorgio Vasari “piacqueli il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili” (Vasari 568). Es evidente que la actividad musical de Giorgione descrita por Vasari, el canto solista acompañado con el laúd en tertulias de gentilhombres, corresponde exactamente a la práctica recomendada por Castiglione, la *Umgangsmusik* descrita por Besseler.

En el *Concierto* de Milán hallamos igualmente representados los efectos negativos de la música baja y sensual mediante la deformación de las facciones de los tres personajes, su mirada empañada y oblicua, su postura descompuesta, y, casi para despejar cualquier duda sobre el significado de la obra, el detalle del laúd aferrado al revés por el cantor mediano remacha ulteriormente el sentido de degradación. La importancia que la interioridad y la expresividad revisten en el lenguaje de Giorgione, y la preminencia absoluta que cobran con respecto a los simbolismos cultos, se nos revela con perfección insuperable en el *Joven pastor con flauta* de Hampton Court, en el que el maestro de Castelfranco llega hasta a violar la prohibición neoplatónica de asociar la música elevada a los instrumentos de viento. La nobleza del alma y de los sentimientos del músico representado, tal y como se desprenden de la belleza y armonía de sus facciones, de la intensidad y suavidad de su mirada, de la gracia con la que su mano sujeta la flauta, atestiguan que la fuerza de elevación espiritual de la música logra siempre desplegarse cabalmente, prescindiendo por completo de la calidad de los instrumentos usados para expresarla, con la única condición que el hombre sepa acoger su influjo con amor.<sup>15</sup>

Una voz sola, un solo instrumento que la acompaña, la búsqueda de la expresión más intensa de los sentimientos, ésta es la música que el buen gentilhomme debe practicar, y ésta es la pauta a la que, por ejemplo, Calisto, en el primer auto de la *Celestina*, intenta conformarse cuando quiere desahogar su tormento después del primer encuentro con Melibea en la huerta, y toma el laúd entonando: “¿Cuál dolor puede ser tal / que se yguale con mi mal?” (Rojas 91). Desgraciadamente, el laúd está destemplado, o mejor, según se desprende de los comentarios sucesivos de Sempronio y Celestina, es la voz del caballero que no suena muy bien, de modo que no se puede esperar que su canto alcance a despertar las consonancias celestes, como el propio Calisto demuestra saber quejándose a continuación: “¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde...?”

Si, por lo tanto, la *Lozana Andaluza* puede leerse también (sin afectar mínimamente el relieve de las demás lecturas) como un *Cortegiano* al revés, el trastorno de valores que la parodia supone aparece con perfecta simetría incluso en el ámbito marginal de las referencias a la música. En la obra de Castiglione hallamos el canto expresivo de una voz solista, en el *Retrato* el “concierto” de muchas voces, no siempre agradables, que se “mezclan” y requieren ser “acordadas,” en aquella la pasión del aficionado que cultiva la música sólo como instrumento de elevación espiritual y se dirige a un público de amigos pertenecientes a la misma capa social, en

<sup>15</sup> Para evaluar la peculiaridad e importancia del pequeño lienzo de Hampton Court bajo el perfil iconográfico, baste considerar que los únicos testimonios pictóricos de la época que asocian la nobleza de la música a los instrumentos de viento vienen de la mano de Giorgione o proceden de su entorno. Así es, por ejemplo, en el *Concierto campestre* del Louvre (que seguramente es uno de los primeros hitos de Tiziano), o en el “Apoline giovine che suona la zampogna” (hoy perdido) que Marcantonio Michiel relataba haber visto en la casa del patricio Giovanni Ram y que atribuía a Vincenzo Catena, compañero de taller del maestro de Castelfranco. La deslumbrante fuerza innovadora de Giorgione se manifiesta irresistible en todos los aspectos de su arte.

éste la profesionalidad de quien debe conocer y aplicar sin errores las técnicas “polifónicas” para conseguir la supervivencia en un mundo de hambre, harapos y violencia, en aquélla la filosofía neoplatónica del amor, en éste el sexo de los prostíbulos, lo que la crítica antigua, imbuída de moralismo decimonónico, calificaba de pornografía y que, en la realidad, son muy simplemente los destellos de la sonrisa escarnecedora de Francisco Delicado, hijo del Renacimiento.

#### Apostilla acerca de las “falutas de aciprés”

Anteriormente, al detenerme sobre el diálogo entre Lozana y los tres galanes del mamotreto LVII, he dejado de considerar el detalle del “ciprés,” que en el discurso de la protagonista califica las flautas, detalle que no reviste ningún significado bajo el aspecto musical y que, sin embargo, no merece pasarse por alto. En efecto, no resulta que la madera de ciprés fuera usada para la construcción de instrumentos musicales, y, además, el simbolismo de ese árbol no está nunca asociado a la música; en mi opinión, el arranque de una explicación bastante razonable puede hallarse en la iconografía.

En la pintura del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI las representaciones de cipreses no son muy frecuentes, y ocurren casi exclusivamente en las imágenes del *hortus conclusus*, esto es, el jardín cerrado que simboliza la pureza y la virginidad de María, y en el que, por consiguiente, se colocan a menudo las escenas de anunciación y de sagrada conversación. El ciprés aparece, por ejemplo, en las anunciaciones de Beato Angelico (1440 en los frescos de San Marco), Filippo Lippi (1440, Uffizi), Alessio Baldovinetti (1457, Uffizi), Leonardo (1472-75, Uffizi), Botticelli (la *Annunciazione di san Martino alla Scala*, 1481, Uffizi), Crivelli (1486, Londres, National Gallery), Carpaccio (1504, Venecia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro), Lotto (1534, Recanati, Pinacoteca civica). Nuestro árbol aparece también en sagradas conversaciones que representan a la Virgen en un *hortus conclusus* rodeada por santos o ángeles, como, por ejemplo, la *Pala di san Marco* y la *Pala del Bosco ai frati* de Angelico (1440 y 1450, ambas en San Marco), la *Virgen con el niño y dos ángeles* y la *Pala del Trebbo* de Botticelli (la primera de 1468-69, en la Galleria de Capodimonte en Nápoles, y la segunda de 1495-96, conservada en la Galleria dell'Accademia en Florencia), la Sagrada conversación de Baldovinetti (1470, Uffizi), la Sagrada conversación de Ghirlandaio (1483-84, Uffizi), la *Despedida de Cristo de su madre* de Lorenzo Lotto (1521, Berlín, Gemäldegalerie).<sup>16</sup>

Fuera de estos dos tipos de representaciones, el ciprés aparece muy raramente, se me ocurren sólo cuatro ejemplos, dos de los cuales quedan igualmente conectados al tema de la pureza virginal. El *Martirio de santa Lucia* de Domenico Veneziano (1445,

<sup>16</sup> La abundancia decorativa casi hipertrófica de Benozzo Gozzoli, que procede del lenguaje pintórico del gótico internacional, no permite otorgar importancia significativa a la presencia de cipreses en sus obras, en las que menudean árboles y flores de cualquier tipo; sin embargo, me parece que el fresco con la Virgen, el niño y un ángel en la iglesia de san Fortunato en Montefalco (de 1450) se asemeja más a la tipología del *hortus conclusus* cuatrocentista.

Berlín, Gemäldegalerie) remite sin dudas al mismo simbolismo, puesto que el tema de la virginidad es esencial en la historia de la santa, y, además, la escena se desenvuelve en un patio cerrado; el simbolismo se delata más claramente aún en la *Santa Mónica rodeada por las monjas de su orden*, en la iglesia de Santo Spirito en Florencia (1470), atribuido a Francesco Botticini o a Verrocchio, que presenta el tradicional esquema compositivo de las sagradas conversaciones, con la ambientación en un jardín delimitado por un muro, la santa, en lugar de la Virgen, sentada en el trono central, y las religiosas de rodillas con dos ángeles alrededor de ella. Por lo que atañe al *Noli me tangere* en los frescos de Beato Angelico en San Marco (1440), aunque la escena se coloque en un jardín cerrado, la presencia del ciprés se justifica por otra razón, ya que en el jardín vemos representados los cuatro árboles (además del ciprés, la palmera, el olivo y el cedro) de cuya madera se fabricó la cruz de Cristo, según la tradición apócrifa registrada por Jacopo de Varazze (381). Bastante inusitada, y peculiar del artista, resulta la presencia de los cipreses (junto a los naranjos y a los limoneros) en el trasfondo de las Últimas Cenas de Ghirlandaio en las iglesias de Ognissanti (1480) y San Marco (1485) en Florencia. Cabe recordar también las Escenas de Tebaida de Paolo Uccello, cuyo tema no se conecta a la pureza virginal sino a la castidad cenobítica, y en las que es más probable que la presencia abundante de cipreses represente una evocación de los ambientes cementeriales.

La asociación simbólica del ciprés con la pureza virginal estriba posiblemente en la autoridad del verso 6-14 de la Génesis, en el que Dios ordena a Noe que fabrique una arca con madera de ciprés para ponerse en salvo del diluvio que va a purificar el mundo y castigar a los pecadores. Creo que se debe dar algún relieve también al pasaje del *Comentario al Cantar de los cantares* de Orígenes en el que se explica el verso 1-17 del Cantar, “las tablas de nuestra casa son de cedro y nuestras vigas de ciprés;” según Orígenes, la casa es la iglesia, cuyas tablas son los curas y cuyas vigas son los obispos, y éstas son de ciprés porque se trata de una madera “robusta y de olor dulce” que “designa bien el obispo sólido en sus obras y perfumado por gracia de la doctrina” (190-91).

Por lo tanto, no me parece forzado sugerir la hipótesis, aunque la respuesta deba quedar en tela de juicio, que Delicado quisiera insertar un símbolo de pureza, y específicamente de pureza virginal mariana, en un co contexto que no huele exactamente a santidad.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> La ironía en torno al tema de la Virgen raja mucho más abierta y peligrosamente la blasfemia en la epístola epilodal de la Lozana, cuando Delicado no hesita en insinuar que la salvación de Roma durante el saco de 1528 es mérito de las putas de la ciudad a la par que de la Virgen María (Delicado 503-04). La ironía antimariana de nuestro autor merecería alguna reflexión más amplia, ya que, según me parece, representa a lo largo de la obra la única forma, si bien velada, de alusión al tema, muy candente por los años veinte del siglo, de la Reforma y de los conflictos que ésta había desencadenado. En efecto, la denigración del culto de la Virgen y de los santos, que era uno de los argumentos centrales en la polémica de los tratadistas protestantes, no ha dejado ningún rastro en la producción literaria ibérica del siglo XVI, en la que, más allá de unas pocas intemperancias de Francisco Delicado, la sátira anticlerical, casi omnipresente, no traspasa nunca a la blasfemia de poner en burla los símbolos y

## Obras citadas

- Alzieu, Pierre, Robert Jammes, & Ivan Lissorgues, eds. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Argensola, Bartolomé Leonardo de. Ed. J. M. Blecua. *Rimas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- Bessler, Heinrich. "Musica di relazione e musica da esecuzione nel XVI secolo." Ed. Heinrich Bessler. *Dal Medioevo a Mozart. Saggi per una nuova storia della musica*. Lucca: Ricordi-LIM, 1996. 85-114.
- Castiglione, Baldassar. Ed. Giulio Carnazzi. *Il libro del Cortegiano*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1987.
- Cervantes, Miguel de. Ed. John Jay Allen. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, 1977-2005.
- Delicado, Francisco. Ed. Claude Allaigre. *La Lozana Andaluza*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Della Casa, Giovanni. Ed. Ruggiero Romano. *Galateo*. Torino: Einaudi, 1975.
- Jacopo da Varazze. Eds. Alessandro & Lucetta Vitale Brovarone. *Legenda aurea*. Torino: Einaudi, 1995.
- Luna, Juan de. Ed. Pedro M. Piñero. *Segunda parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Orígenes. Ed. & trad. Manlio Simonetti. *Commento al cantico dei cantici*. Roma: Città Nuova, 1976.
- Perugini, Carla. "Las fuentes iconográficas de la *editio princeps* de *La Lozana Andaluza*." *Salina* 14 (2000): 65-72.
- . *I sensi della "Lozana Andaluza"*. Salerno: Ripostes, 2002.
- Rojas, Fernando de. Ed. Dorothy Severin. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1987-2002.
- Rubio, Samuel. *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial, 1959.
- Sepúlveda, Jesús. "'Caminar por do va el buey.' Nota a *La Lozana Andaluza XI*." Eds. G. Grossi & A. Guarino. *Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare. I. Il mondo iberico*. Salerno: Edizioni del Paguro, 2001. 345-60.
- . "Los andares de Rampín." *Voz y Letra* 13.2 (2002): 115-46.
- . "Bosquejo de geografía equívoca." Ed. Ignacio Arellano Ayuso. "*Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Madrid, Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2003. 395-411.
- . "Introducción a *La Lozana Andaluza*." *Revista de Erudición y Crítica* 6-7 (2008): 8-26.

---

principios de la religión católica. No es casual que, para hallar una excepción a esa regla, tengamos que reparar en la *Segunda parte del Lazarillo* de Juan de Luna (de 1620), uno de los rarísimos escritores españoles abiertamente protestantes. Por ejemplo, en el capítulo IX el "archipicaro" Illescas, al explicar al protagonista que debía conseguir algún "oficio" para encubrir su condición ilegítima de pícaro, le "aconsejaba juntase a la ociosidad de María el trabajo de Marta." (323). En todo caso, no es éste el lugar adecuado para profundizar el asunto.



Sturtz, Ronald E. “‘Sancta Lozana, ora pro nobis:’ Hagiography and Parody in Delicado’s *Lozana Andaluza*.” *Romanistisches Jahrbuch* 33 (1982): 286-92.

Vasari, Giorgio. *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, et architettori*. Roma: Newton Compton, 2004 [1568].