

## ¿QUIEN ES LA LOZANA?

**Henk de Vries**  
**Universidad de Utrecht**

Hace años leí que Francisco Delicado, en el colofón de una edición de *Celestina* que él corrigió (Venecia 1531), se refiere a la 'encubierta doctrina' de la obra (Lida de Malkiel 1962: 297n16). Desde entonces sabía que tendría que estudiar su famosa novela en diálogo, cuyo subtítulo contiene, además, una evidente incitación a contar y a comparar: "El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene munchas más cosas que la Celestina."

Me atreví a emprender un análisis estructural después de leer el *Retrato de la Lozana Andaluza* en la edición de Claude Allaigre (1985), profusamente anotada y precedida de un valioso análisis semántico. Allaigre señala un sinnúmero de alusiones eróticas, explica las connotaciones de los nombres de la protagonista (Aldonza - Lozana - Vellida) y otros personajes, y aclara la polisemia de los términos 'mamotreto', 'retrato', y 'natural'.<sup>1</sup> Enfrentándose con los que quieren ver

---

<sup>1</sup> 'Mamotreto', en sentido general, significa "(a) Volumen imponente e irregularidad de la composición (forma); (b) Memorándum (uso o función); (c) Materias frívolas (contenido): (Allaigre 1985:30) y específicamente, en el *Retrato*, es signo de "la división formal del libro (sus capítulos, su composición); paroxismo erótico (materia, objeto principal del libro)" (43). 'Retrato' contiene los cuatro semas "imagen; reprobación [como posverbal de 'retraer']; retiro, retraimiento; sentencia, proverbio" (45), y el título del libro significaría, entonces: "retrato/imagen de Lozana; censura o reprobación de Lozana y secuaces; retraimiento (Lozana en Lipari; el autor y los lectores advertidos por una obra que de obra pasa a ser retrato; máxima/proverbio (ejemplaridad bajo forma de

en el Retrato una obra 'realista', sostiene que "cualquiera que sea la naturaleza y cualquiera que sea el signo, positivo o negativo, del simbolismo de la obra, no cabe duda de que el anclaje en la realidad, como para todo *exemplum*, está subordinado a ese simbolismo" (Allaigre 1985:77). Me parece que le dan plena razón los resultados de mi estudio, que aquí presento.

1. Los personajes. Además de la Lozana, casi omnipresente, y de Rampín, cuyo papel es también considerable, desfila ante los ojos del lector una confusa caterva de personajes cuyos papeles son mucho más breves. El autor afirma, al comienzo del *Explicit*, que son ciento y veinticinco personas las que hablan. Se trata, evidentemente, de un desafío al lector para que éste se ponga a averiguar si el número es correcto, tarea que el autor ha dificultado de dos maneras: por una parte, en varios casos, las réplicas de un solo personaje van encabezadas de dos o más nombres; por otra, los títulos de los mamotretos anuncian parejas o grupos de personas (como dos mozos, cuatro palafreneros, tres mujeres, diez cortesanas) que no participan todas en el diálogo.

Al conjunto de los títulos de los mamotretos de las tres partes del *Retrato* le dio el autor una estructura cuyo doble fin es el de dar a conocer que estos títulos no son de fiar y, al mismo tiempo, animar al lector a continuar buscando las medidas y proporciones verdaderas: en las tres partes, los títulos anuncian ocho, otras ocho, y veinticuatro mujeres, total cuarenta; y diez, otros diez, y veinte hombres: también cuarenta. Números 'hermosos' y significativos; pero para resolver problemas de identificación podrá el lector valerse solamente del diálogo. Paso revista a estos problemas, algunos de los cuales ya resolvió Allaigre.

En los mamotretos 6-9 las réplicas encabezadas unas veces del nombre SEVILLANA y otras de CAMISERA pertenecen a la misma persona, que el autor introduce con cierta vaguedad, ya que el título de m.6 dice: "Cómo en Pozo Blanco, en casa de una camisera, la llamaron" [a la Lozana], y luego el autor-narrador anuncia el diálogo con las palabras: "Una sevillana, mujer viuda, la llamó a su casa" etc. Pero vale aquí lo que dice el autor en el Argumento, que "lo que al principio falta se hallará al fin": al final del mamotreto siguiente, la Camisera, al referirse a algo que le dijo Lozana sobre un tío suyo, se da a conocer como la Sevillana a quien se lo dijo.

---

moraleja concisa fácil de recordar)" (61). Lo 'natural' del retrato tiene tanto que ver con Venus (*natura* 'partes genitales') como con cosas hechas sin artificio (61-79).

El nombre ESCLAVA encabeza en m.23 las palabras de dos mozas que quedan bien distinguidas en el diálogo, y especialmente en el habla de la segunda, que es negra y se llama Penda. La CORTESANA de m.23, señora de las dos esclavas, vuelve a actuar en m.25, donde ya tiene otra moza, MADALENA. Es de suponer que despidió a la 'marfuza' que no sabía "decir ni hacer embajada": ya en m.15 sabe Lozana "que cada día en esta tierra toman gente nueva."

No ofrecen verdadero problema ni VALERIAN/VALERIO (m.30), ni PECIGEROLO/FRUTAROLO (m.31), ni GUARDIAN/ALCAIDE (m.38); pero en el caso del GALINDO con cuyas palabras termina m.31, y que Allaigre (nota 23) identifica como Rampín, el autor ha creado un problema, ya que estas palabras, "Hecho es," con las cuales presentó Sempronio a Calisto cámara abierta y cama enderezada, parecen muy apropiadas al alguacil (ESBIRRO) que va a meter a Rampín en la cárcel. Pero los argumentos semánticos que aduce Allaigre me parecen convincentes; y además, no podía faltar, dentro del sistema de contradicciones creado por el autor que señala Allaigre, esta presentación aparentemente equívoca de Rampín bajo un seudónimo--que hace pandán con un sinnúmero de apodos con que Lozana honra a su criado. Finalmente, veremos que las medidas del *Retrato* vinculan a Rampín/Galindo precisamente con el papel de Sempronio en la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Sigo la sugerencia de Allaigre (nota 5 de m.27) que el CANAVARIO es el mismo que el GUARDARROPA; pero creo, además, que esta identidad CANAVARIO/GUARDARROPA de m.27 es una señal de parte del autor para preparar al lector a que éste se dé cuenta de que el MAESTRESALA de m.19 vuelve a aparecer como el TRINCHANTE de m.33, y de tal hipótesis parto. Contra lo que parece pensar Allaigre (nota 20 a m.34: "éste es (...) el encargado" etc., OROPESA es mujer, señora de la casa.

Aquí me permito una observación que no aporta nada para averiguar el número de las personas que hablan, pero sí demuestra cómo Delicado obliga al lector a combinar los trozos de información que deja dispersos en el diálogo: la "señora del solacio" a la que se refiere Lozana y que Allaigre (nota 7 a m.35) no acierta a identificar, no puede ser otra que la ANGÉLICA/ANGELINA que habla en m.37, y de la que dice un CABALLERO al EMBAJADOR napolitano (comienzo de m.36) que "si la goza por entero y si toma conciencia con ella, no habrá menester otro solacio" etc.

MONTOYA (m.37) debe ser una moza de la JEREZANA, ya que está con ella en la loja a pesar de que uno de los MOZOS dijo que su señora estaba allá sola. Sola con la moza, se entiende, que siempre está con ella. En m.28 distingo a dos escuderos: al que se llama ESCUDERO y BADAJO, y a un OTRO no más, que habla dos veces. El nombre MOZOS, en plural, encabeza tres réplicas de m.34 y dos de m.37. Aunque del diálogo se desprende que, en efecto, están presentes más que un mozo en el primer caso, y dos en el segundo, nada indica que hablen en coro; lo cual tampoco sería fácil, por la gran espontaneidad de las réplicas; además, en el primer caso no habría manera de saber si son dos, o tres, o más. Por tanto, supongo que en cada caso habla un solo mozo, uno de Oropesa y otro del Patrón de m.37.

Como anuncia el título de m.58, Lozana se encuentra aquí con dos rufianes, pero, aunque el título anuncia "lo que le dicen," plural, es uno de los dos el que abre el diálogo (ya que habla en singular, forma yo), y sus demás réplicas van encabezadas del nombre RUFIAN, singular. El autor cumple otra vez la promesa de que "lo que al principio falta se hallará al fin." La claridad que falta en la presentación de los MOZOS de m.34 y m.37 alumbra los mamotretos 58-60. En m.59 la Lozana "encontró con dos médicos, y el uno era cirúrgico, y todos dos dicen" las primeras palabras; pero vienen bien distinguidos uno de otro por los nombres FÍSICO/MÉDICO y CIRUGICO que encabezan sus réplicas siguientes. Como dan a conocer las palabras "y todos dos dicen," el autor tiene por caso tan excepcional el que hablen dos personas al mismo tiempo, cuasi en coro, que lo señala en la acotación. Y aunque en m.60 la Lozana "encontró con dos juristas letrados que ella conocía, que se habían hecho cursores o emplazadores," el nombre JURISTA encabeza las palabras del uno, y el nombre CURSOR, la única réplica del otro.

En m.64, según el título, "vinieron cuatro palafreneros a la Lozana"; pero los tres que hablan van distinguidos con los nombres PALAFRENERO, CAMARINO y SARRACIN; y el hecho de que Lozana les examina sus 'tencones' uno a uno permite concluir que no están presentes más que los tres examinados.

Si se acepta, a manera de hipótesis, que con lo susodicho quedan resueltos todos los problemas de identificación de los personajes, el recuento de los mismos enseña que no son ciento veinticinco las personas que hablan en todo el *Retrato*, sino ciento treinta y dos: cuarenta y tres mujeres, y ochenta y nueve hombres. En la parte primera aparecen 31 personajes; en la II, se dobla este número, 62; y en la III, 39 (ver Cuadro 1). En cada mitad de los mamotretos, 1-33 y 34-66, aparece la mitad de los personajes, que en cada caso va dividida en 22 y 44, repartiéndose

sobre grupos de 16 y 17 mamotretos en un caso, y de 5 y 28 en el otro (ver Cuadro 2).<sup>2</sup>

**Cuadro 1. Personajes: primeras actuaciones en las tres partes del Retrato.**

Parte = Mamotretos	Mujeres	Hombres	Personas
I 1-23	17 =(28=2x14)	14	31 =(3x31)
II 24-40	11	51 =(75=5x15)	62
III 41-66	15 ---	24 ---	39 (=3x13) ---
	43	89	132

**Cuadro 2. Personajes: primeras actuaciones en cuatro grupos de mamotretos.**

Mamotretos	Mujeres	Hombres	Personas
1-16 (=16)	13	9	22
17-33 (=17)	10	34	44
34-38 (=5)	3	19	22
39-66 (=28)	17	27	44

**2. Extensión de los papeles.** Averiguado el número de los que hablan, está por averiguar cuánto es lo que hablan, lo cual no se puede medir sin equívoco, en un diálogo en prosa, sino por el número de las réplicas (ver Cuadro 3).<sup>3</sup> El enorme papel de la Lozana, que se compone de 738 réplicas, multiplica con un factor 2.5 el de Rampín, de 292. El promedio (6.95) de los papeles femeninos normales, que varían de una sola réplica a 33 (Divicia), no difiere mucho del de los papeles

---

<sup>2</sup> En los tres grupos de mamotretos 1-18, 19-59 y 60-66 son, respectivamente, 24, 96 y 12 los personajes que hacen su primera aparición: todos múltiples de doce.

<sup>3</sup> Ocioso decir que acepto la restauración efectuada por Joaquín del Val y Bruno Damiani y seguida por Allaigre, de una réplica que pertenece a Ulixes, la cual en la edición de Venecia, por no encabezarla el nombre, iba escondida entre dos réplicas de Lozana; las tres réplicas son las últimas del mamotreto 30.

masculinos normales (6.86), entre los cuales el más largo, de 58 réplicas, es el del personaje Au(c)tor, seguido por el Valijero (39) y el judío Trigo (33). La Lozana participa en el diálogo con poco más o menos de cuarenta por ciento de las réplicas en las tres partes, subiendo ligeramente según avanza la obra, pero el papel de Rampín disminuye bruscamente después de la parte I, en beneficio de los personajes normales, cuya parte sube de cuarenta por ciento a cincuenta y cinco.

Los diez mamotretos que preceden a la aparición de Rampín en el m.11 se componen (además de las secciones narrativas) de 132 réplicas, anunciando el número de los personajes del *Retrato*. Lozana participa en los diálogos con 48 réplicas, número que por ser el de las constelaciones simboliza el cielo estrellado. La estrella que Lozana lleva en la frente (efecto de la sífilis) marca en la narración, al final de los mamotretos 4 y 6, su entrada en Roma. De acuerdo con este simbolismo, los personajes hacen su primera aparición en 48 mamotretos de todo el *Retrato*.

Después de la aparición de Rampín, la del personaje Autor y su conversación con el criado de la Lozana en m.17 constituye el segundo punto de articulación de la parte I (ver Cuadro 4). Aunque la extensión de su papel podría hacer pensar que el supermacho Rampín es de la misma categoría que la superhembra Lozana, la articulación que el autor dio a la parte I y a todo el *Retrato* coloca al criado, amante y marido de la protagonista con los personajes normales. El papel de Lozana viene articulado en múltiples de doce, y la parte de Rampín y los otros en múltiples de dieciséis, para que el lector se fije en los factores que componen los subtotales, 300 y 496. Son números triangulares, cuyas bases son el veinticuatro y el treinta y uno; y el segundo de los dos es número perfecto.<sup>4</sup>

La primera entrevista del personaje Autor con Lozana (a quien se lo presenta su amigo Silvio) marca el comienzo de la parte II, la cual forma con la III un conjunto estructural que el autor opone a la parte I (ver Cuadro 5). Rampín y los otros participan con 613 réplicas; es el número tradicional de los preceptos de la ley mosaica: 248 prohibiciones (que corresponderían con el número de las partes del cuerpo humano) y 365 mandamientos (días del año solar). El subtotal de 248 réplicas consta como la participación de los 'Otros' en III, y es curioso que el de

---

<sup>4</sup> Un número triangular sobre la base N ('el triángulo de, o sobre N') es la suma de los N números naturales de 1 a N. Un número perfecto es igual a la suma de sus divisores; por ejemplo,  $28 = 1 + 2 + 4 + 7 + 14$ . Todos los números perfectos son números triangulares.

365 se compoaga de 328 + 37, detalle que coincide con el calendario de los Incas, que Delicado no podía conocer todavía si es que el librito se publicó, como generalmente se cree, en 1528.<sup>5</sup> El número que define la participación de Lozana,  $438=6 \times 73$ , comparte un factor con  $365=5 \times 73$ .

**Cuadro 3. Extensión de los papeles (cantidad de réplicas).**

Parte	Total	Lozana	Rampín	Otras mujeres	Otros hombres
I	796	300	176	166	154
II	598	240	30	34	294
III	453	198	7	92	156
	<u>1847</u>	<u>738</u>	<u>213</u>	<u>292</u>	<u>604</u>

**Cuadro 4. Extensión de los papeles y articulación de la parte primera.**

Mamotreto	Lozana	Rampín	Otros
1-10	48 (4x12)	-	84 (4x21)
11-16	156 (13x12)	110 =126 (6x21)	111 =126 (6x21)
17	-	16	15
18-23	96 (8x12)	50	110
	<u>300 (25x12)</u>	<u>176 (11x16)</u>	<u>320 (20x16)</u>
		<u>496 (31x16)</u>	

Δ 24 -----> Δ 31

<sup>5</sup> Salvador 1984:431n1 señala "que F. A. Ugolini, con razones dignas de atención, duda que el año 1528, universalmente admitido como fecha de la impresión, lo sea en realidad, y propone la data de 1530," remitiendo a "Nuovi dati intorno alla biografia de F. D.," *Annali ... Perugia* 12 (1974-1975), p. 459m33, que no he podido ver.

## Cuadro 5. Extensión de los papeles y combinación de las partes II y III.

	Lozana	Rampín	Otros
Parte II	240	30	328 (8x41)
Parte III	198	7	248 (8x31)
	-----	-----	-----
	438	37	576 (24x24)
			613 (= 248+365)

3. Años y fechas. Refiriéndose a buen número de acontecimientos históricos y mencionando años y fechas, el autor anónimo (Francisco Delicado) pretende dejar bien definidos el tiempo en que se desarrolla la acción dramática, el de los hechos narrados, el de la narración y el de la composición del libro. Todo este sistema temporal es un artificio que pertenece a la ficción de la obra.

El *incipit* que encabeza m.1 dice: "Comienza la historia o retrato sacado del jure cevil natural de la señora Lozana, compuesto el año mil y quinientos y veinte e cuatro, a treinta días del mes de junio, en Roma" etc.; y hacia el final de m.66 se lee: "Fenezca la historia compuesta en retrato, el más natural que el autor pudo, y acabóse hoy primo de diciembre, año de mil quinientos e veinte e cuatro" etc. Podría suponerse (como señala Allaigne) que el libro fue escrito entre una y otra fecha, en cinco meses. Los críticos suelen aceptar (siguiendo a Menéndez y Pelayo) que el libro fue escrito en 1524 y retocado antes de publicarse, en 1528, para introducir las profecías del saco de Roma en 1527. Pero el autor no se olvida de señalar cuán en serio hay que tomar sus precisiones temporales: en una de las piezas del final, que intitula "Esta epístola añadió el autor el año de mil e quinientos e veinte e siete, vista la destrucción de Roma" etc., consigna "este presente diluvio de agua, que se ensoberbeció Tiber y entró por toda Roma a días doce de enero, año de mil e quinientos y veinte e ocho" -- comparándolo con otro diluvio, del año 1515.

Conste que la acción dramática de los mamotretos finales cae, en efecto, en el año 1524. La misma Lozana explica (m.54) por qué la gente echó al Tíber tanto pan viejo: "Porque lo guardaron para el diluvio, que había de ser este año en que estamos, de mil e quinientos y veinte y cuatro, y no fue." Y Herjeto (m.49) cuenta que han venido de España unas mujeres "a ver el año santo, que según dicen, han visto dos, y con éste serán tres, y creo que esperarán el otro por tornar contentas." El año santo que estas españolas vienen a ver es el de 1525, ya que en 1470

Pablo II ordenó que a partir de 1475 se celebraría un año santo todos los veinticinco años.

Son personajes masculinos los que mencionan el año al pronosticar la catástrofe de 1527: Rampín en m.12, un predicador (interpretado por Rampín) en m.15, el Autor en m.24 y un Escudiero en m.34. Lozana alude al saco de Roma de manera más vaga, primero en m.12 ("Verná tiempo que dirán (I) Roma mísera"); en m.53 con un cuento que explica que el río Tíber es carnicero; y en m.42 recordando otra profecía suya que ya se cumplió: "Mirá el prenóstico que hice cuando murió el emperador Maximiliano, que decían quién será emperador. Dije: yo oí aquel loco que pasaba diciendo oliva d'España, d'España, d'España, que más de un año turó, que otra cosa no decían sino d'España, d'España. Y agora que ha un año que parece que no se dice otro sino carne, carne, carne salata, yo digo que gran carnerería se ha de hacer en Roma."

En m.55, Lozana vaticina la batalla de Pavía (24 de febrero de 1525): "Coridón, esto podrás decir, que es cosa que se ve claro: Vittoria, vittoria, el emperador y rey de las Españas habrá gran gloria. CORIDON. -No querría ofender a nadie. LOZANA. -No se ofende, porque, como ves, Dios y la fortuna les es favorable. Antiguo dicho es: teme a Dios y honra tu rey. Mira qué prenóstico tan claro, que ya no se usan vestes ni escarpes franceses, que todo se usa a la española. CORIDON. -¿Qué podría decir como ignorante? LOZANA. -Di que sanarás el mal francés, y te judicarán por loco del todo, que ésta es la mayor locura que uno puede decir, salvo qu'el leño salutífero." También en m.59 se muestra Lozana poco optimista: "No hay tan asno médico como el que quiere sanar el griñimón, que Dios lo puso en su disposición."

Entre las muchísimas alusiones al mal francés que se encuentran esparcidos por todo el libro se destacan las referencias al origen y comienzo de la enfermedad. La Lavandera vino a Roma "cuando vino el mal de Francia" (m.12). Divicia afirma que "cuando vino el rey Carlo a Nápoles, que comenzó el mal incurable el año de mil y cuatrocientos y ochenta y ocho, vine yo a Italia" (m.53), y habiendo afirmado que la enfermedad se manifestó primero en Rapalo y Nápoles, añade (m.54): "Munchos murieron, y como allí se declaró y se pegó, la gente que después vino d'España llamábanlo mal de Nápoles, y éste fue su principio, y este año de veinte y cuatro son treinta y seis años que comenzó. Ya comienza a aplacarse con el leño de las Indias Ocidentales. Cuando sean sesenta años que comenzó, allora cesará."

Por declaración de dos testigos, entonces--Lozana y Divicia--nos comunica el autor que la acción del mamotreto 54 corresponde al año 1524. La pretendida fecha de la composición del libro confirma el tiempo de la acción, sugiriendo que el autor trabajaba a la manera de un redactor de calle, para reforzar la sensación de naturalismo que ha descaminado tanto a la crítica. Ya que parece probable que la 'profecía' de una victoria de Carlos V en m.55 fue escrita después de la batalla de Pavía, ¿por qué creer que el libro fuese acabado en 1524, ni antes de 1527?

4. **Vida de Lozana.** Hacia el final de m.39 pregunta el CAPITAN: "Señora Lozana, ¿cuántos años puede ser una mujer puta? LOZANA. -Dende doce años hasta cuarenta. CAPITAN. -¿Veinte y ocho años? LOZANA. -Señor, sí: hartarse hasta reventar." Como es de suponer, la vida de Lozana se conforma con la sabiduría que ella misma pregona. (Para espabilar al lector, Delicado hace que esta mención de la edad de cuarenta años aparezca poco antes de comenzar el mamotreto cuarenta.) Y como no menos es de esperar, el autor esparció por el diálogo los datos que el lector tiene que combinar para llegar a tal conclusión.

La crítica ha tomado muy en serio no sólo la fecha de composición, sino también otra no menos artificiosa que aparenta definir el comienzo de las aventuras romanas de la protagonista: Lozana se refiere a la coronación del papa León X, luego entró en Roma el 11 de marzo de 1513. Pero no debemos olvidar la declaración del autor en el Prólogo: "que solamente diré lo que oí y vi," precisada en estas palabras del personaje Autor dirigidas a Rampín (m.17): "¿Piensan que si quisiese decir todas las cosas que he visto, que no sé mejor replicallas que vos, que ha tantos años que estáis en su compañía? Mas soyle yo servidor como ella sabe, y es de mi tierra o cerca d'ella, y no la quiero enojar." Conste, pues, que el autor apuntó con fidelidad todo lo que le contó Lozana, verdades y mentiras; cuando menos, con respecto a la acción y relato de la parte I, que corresponden a los tiempos cuando no la conocía aún.

El diálogo entre el Autor y Rampín, que se inserta, como dice el título de m.17, "para que se entienda lo que adelante ha de seguir," ocurre cuando el autor ya conoce personalmente a Lozana--digamos: en 1524. (Rampín se refiere aquí a "más de diez putas", que podrían ser las mismas que las diez cortesanas y dos camiseras de m.48.)

Prosigue el Autor: "Y a vos no's conocí yo en tiempo de Julio segundo en plaza Nagona, cuando sirviédes al señor canónigo?" Rampín confirma esto y exclama: "Más ganaba ella entonces allí que agora..."

Allaigre señala "una inconsecuencia en la evocación," ya que 'ella' no puede ser otra que Lozana, Julio II era papa de 1503 a 1513, y "el único canónigo para quien trabajó Lozana afanosamente (a tal punto que la "empregnó") es el del mam. XXIII (...) al principio de las aventuras romanas de la protagonista." Pero no "tenemos que concluir," como dice Allaigre, "que la memoria del autor (o la de Rampín) no es muy fidedigna," sino, muy al contrario, que aquí dos testigos refutan lo que sugirió Lozana. Y a la misma protagonista (en m.63, por tanto, en 1524), hablando con la boba Pelegrina, se le escapan las palabras: "que veinte años ha que nos los tenés allá por esa Lombardía"--con las cuales se demuestra lo suficientemente boba ella misma como para olvidarse de su mentirilla, dando a conocer ahora que su experiencia romana data de 1504 por lo menos.

En m.6 refiere Lozana--y es lo que la protagonista le contó a su cronista--lo que le pasó el día anterior, al entrar en Roma: "y yo venía cansada, que me dijeron que el Santo Padre iba a encoronarse. Yo, por verlo, no me curé de comer. SEVILLANA. -¿Y vístelo, por mi vida? LOZANA. -Tan lindo es, y bien se llama León décimo, que así tiene la cara."

La clave está en 'que así tiene la cara.' Allaigre se pregunta: "¿Será un piropo para un hombre decir que tiene cara de león?" Señala que "león quiere decir 'rufián' en germanía" y expresa duda de que "se atrevería el autor a divertirse a expensas del Sumo Pontífice." Lo que pasa es que Lozana, por afán vanidoso de parecer más joven de lo que era, en su entrevista con el cronista cambió el nombre del papa que acababa de ser elegido cuando ella entró en la alma ciudad. No dudo que lo que ella había dicho a la Sevillana era: "Tan lindo es, y bien se llama Pío tercero, que así tiene la cara." Cara pía debía de tener el que en tiempos de Alejandro VI fue el único cardenal que se opuso a las manipulaciones políticas del papa Borja. Pío III dijo que no quería ser el papa de las armas, sino el papa de la paz; ocupó la Santa Sede del 22 de septiembre de 1503 hasta su muerte, ocurrida el 18 de octubre del mismo año.

Acerca de la vida de Lozana anterior a su entrada en Roma sabemos que de once años fue con su madre de Córdoba, su tierra natal, a Granada a pleitear por una casa que el padre (que había sido "muy putañero y jugador") les dejó al morir (m.7), y que "acabado el pleito (I) acordaron de morar en Jerez y pasar por Carmona," que es donde la mocita tuvo sus primeras experiencias sexuales. Muerta su madre, vino a Sevilla, donde pronto escapó de casa de su tía para hacer con Diomedes un viaje por Levante en el que estarían "años, y no meses"--los

años suficientes para que Lozana tuviese "hijos", los cuales Diomedes envía a su padre (m.4). Observa Allaire que la indeterminación de estos datos "no permite saber la edad de Lozana en el momento de su entrada en Roma" (nota a m.4), pero saca en claro (en nota a m.39) que "Lozana tenía aproximadamente doce años de edad cuando se dio a la fuga con Diomedes," el 'mercader' que, según numerosas alusiones en el texto que Allaire analiza agudamente en su estudio introductor, además de amante de Lozana es también su rufián.

Pero para ayudar al lector a descubrir que Lozana mintió para ocultar su verdadera edad, el autor pone en boca de dos personajes diferentes una frase que satiriza tal manifestación de vanidad. El Valijero, quien después del Mastresala (cuyo oficio es el de ser el primero en probar), es el segundo cliente de Lozana en Roma, enumera unos ochenta y cinco géneros de putas, uno de los cuales es el de las "lavanderas porfiadas, que siempre han quince años como Elena" (m.20). Y Herjeto informa a Lozana que "agora mi amo está aquí en casa de una que creo que tiene bulda firmada de la cancillería de Valladolid para decir mentiras y loarse, y decir qué fue y qué fue, y voto a Dios, que se podía decir de quince años como Elena" (m.49).

Parece frase proverbial (como señala Allaire), y no faltan manifestaciones de una tradición que coloca en la edad de quince años el apogeo de la hermosura de la mujer, como esta copla andaluza: "¿En qué jardín te has criado, / linda maseta de flores, / que no tienes quince años / y ya robas corasones?" Esta otra le cuadra perfectamente a la joven cuando entra en Roma: "Las mositas de hoy en día / tienen quince años de edá / y treinta de picardía" (Rodríguez Marín 1929: núms. 3 y 1189).<sup>6</sup> A tal tradición corresponde la exclamación de Celestina (acto VII) al examinar el cuerpo desnudo de Areúsa: "Ay qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no hay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No paresce que hayas quince años. ¡O quién fuera hombre" etc.

Me parece lícito concluir que las dos menciones de la frase en el texto de Delicado corresponden al procedimiento sistemático de testimonios dobles que sigue el autor, como acabamos de ver, para fijar la pretendida fecha de composición, el tiempo de la acción dramática, la presencia de Lozana en Roma en época de Julio II, y el comienzo del mal francés. Nos está diciendo Delicado que Lozana comenzó su carrera de

---

<sup>6</sup> Más ejemplos, Rodríguez Marín 1929: núms. 4-6, 238-239, 1006, 1166.

cortesana en Roma a los quince años. Esto quiere decir que ella nació en el mismo año en que comenzó (según el testimonio doble del diálogo) el mal francés, 1488.

¿Cómo interpretar esto? Podría pensarse que Francisco Delicado, quien, según se cree, logró sanarse del mal francés con el llamado leño de Indias (guayaco o palo santo), quiere que Lozana personifique la enfermedad venérea. Por otra parte, las numerosas alusiones a la falta de nariz de la protagonista (otro efecto de la sífilis) sugieren que el autor equipara a esta mujer roma a Roma, lo cual confirma un testimonio doble de la 'Epístola del autor,' donde exclama: "Oh vosotros que vernés tras los castigados, mirá este retrato de Roma, y nadie o ninguno sea causa que se haga otro!" - y poco después vuelve a mencionar "este retrato de las cosas que en Roma pasaban," con frase que repite lo del subtítulo: "El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua" etc. Podrían combinarse estos datos en una hipótesis interpretativa según la cual una prostituta que lleva en su cara las señales del mal que ha padecido toda su vida representa a los habitantes de una gran ciudad pecaminosa, castigados con una epidemia. Pero tal hipótesis no explica por qué tendría que representar a Roma una prostituta venida de España.

**5. Lozana y Celestina.** Las pretendidas fechas de composición abren otro camino que da acceso al significado encubierto de la novela. El autor la pretende haber terminado el primer día de diciembre de 1524, es decir: a los tres años cabales de morir León X. Esto no puede carecer de significado en un 'retrato de Roma' en el que se menciona al mismo León X dos veces (Lozana en m.6; el autor en su 'Epístola') y además a Julio II (el Autor en m.17), a Alejandro VI (el Despensero en m.28), y al "duque Valentín," es decir César Borja (Lozana en m.52, aludiendo a la muerte del duque, ocurrida en 1507). El autor procura una clave en el Prólogo, al referirse a "aquella mujer que fue en Salamanca en tiempo de Celestino segundo," referencia a todas luces humorística (ya que este papa ocupó la Santa Sede de 26 de septiembre de 1143 a 8 de marzo del año siguiente), pero no por eso menos significativa. Asociando el nombre de Celestina con el de un papa, el autor le ofrece al lector una señal parecida a la de la fecha de composición. Combinando las señales, el lector descubre a qué remite el autor al afirmar que el primero de diciembre de 1524 termina un *Retrato* compuesto de 66 mamotretos. A saber: a que con la muerte de León X en 1521 terminó un período de 66 años que comenzó con la coronación del primer papa Borja en 1455, el cual tomó el nombre de Calixto III.

No falta alusión del autor a esta combinación de señales--bien escondida, donde menos se espera--en una expresión que emplea Lozana

al final del m.63: "Y el hombre machucho que la encienda y que coma terreznos, porque haga los mamotretos a sus tiempos." Mientras Lozana defiende aquí, como observó Allaire, la culminación sexual compartida de los amantes, el autor le da señas al lector de que adapte los mamotretos que componen esta "historia compuesta en retrato" a los años de la historia.

Descubierto esto, el lector comprende en seguida que la mención de Celestino II en relación con Celestina es señal que, según Francisco Delicado, también el nombre de Calisto en la *Comedia* de Fernando de Rojas era ya referencia encubierta a un papa.

En el período aludido hubo dos papas Borja (Alonso = Calixto III, 1455-58; y su sobrino, Rodrigo = Alejandro VI, 1492-1503), dos papas Piccolomini (Eneas Silvio = Pío II, 1459-64; y su sobrino Francesco = Pío III, 1503), dos papas della Rovere (Francesco = Sixto IV, 1471-84; y su sobrino Julio = Julio II, 1503-13), y solamente tres papas no emparentados con otro papa, últimamente el primer papa de Medicis (Juan = León X). Me parece verosímil, por tanto, que Delicado concibiera el plan estructural del *Retrato* cuando, después de morir el papa holandés Adriano VI (Adriaan Florisz. Boeyens) fue elegido (19 noviembre 1523) el segundo Medicis, Julio = Clemente VII (que vivió hasta 1534), sobrino de León X.

La referencia a Celestino II, entonces, conduce a que el lector encuentre la referencia encubierta a Calixto III; y las dos juntas asocian el libro de Delicado con el de Rojas y su sátira encubierta dirigida contra la Iglesia. Fiel al procedimiento de testimonios dobles que sigue en toda la obra, el autor no se olvida de confirmar esto. La pretendida duración de la composición del *Retrato* remite a un símbolo numérico muy conocido: los cinco meses encerrados entre el 30 de junio y el primero de diciembre de cualquier año tienen 153 días, el número de los grandes peces en la red que Pedro trajo a tierra, "y siendo tantos, la red no se rompió." El número era tradicional de todos los géneros de peces: el texto del Evangelio según San Juan (21.11) se refiere a la Iglesia, católica por comprender los pueblos del mundo, y una, ya que la red no se rompe. Recordemos el lema de Lozana: "Hartarse hasta reventar." ¿Quién es la Lozana? Dígalo otra copla andaluza: "eres uno y eres dos, / eres tres y eres cuarenta; / eres la iglesia mayor, / donde todo el mundo entra" (Rodríguez Marín 1929: núm. 622).

6. Alusiones numéricas a la '*Comedia*'. Además de los dos papeles grandes de Lozana y Rampín, hablan en el *Retrato* ciento y treinta personajes, número diez veces mayor que el de los que hablan en

la *Comedia* de Fernando de Rojas. Pero Delicado da muestras de haberse dado cuenta perfecta de la estructura aritmética de la *Comedia* y de la cifra que acopla cada nombre de personaje con su número. Alude Delicado a Crito, el único personaje en la *Comedia* que habla una sola vez, y cuyo número vale 21, al crear en el *Retrato* veintidós personajes que aparecen con una sola réplica. Fiel a su principio de testimonios dobles que no dejan lugar a duda, hace que el más largo de los papeles breves, el del Autor, se componga de 58 réplicas para coincidir con el número de Melybea. Y construye otra doble alusión al crear un número de personajes femeninos que coincide con el de Alisa (43), y otro de personajes masculinos (89) que es el que rige la que he denominado 'Alegoría de las cinco parejas,' y en la cual participan nueve de los personajes que hablan en la *Comedia* y además los personajes mudos Fortuna, Mundo, y Amor (De Vries 1990:240-41).

El papel de Rampín en el *Retrato* se compone de igual número de réplicas que el de Sempronio en la *Comedia* (De Vries 1991). Delicado ha hecho que esto se pueda descubrir sólo si se identifica correctamente a Galindo, quien dice palabras que dijo Sempronio.<sup>7</sup>

La oposición que crea Delicado en la parte I del *Retrato*, entre el papel de Lozana y el conjunto de los otros papeles mediante los números triangulares a base de 24 y 31, hace juego con la que creó Rojas en la *Comedia* entre el papel de Celestina y el conjunto de los de Calisto y Melibea mediante los triángulos sobre 23 y 25. Testimonio doble, aquí también, ya que el 24 reaparece en el *Retrato*, elevado al cuadrado, en el conjunto de los 'Otros' sin Rampín en las partes II y III: otra alusión a la *Comedia*, la cual se compone de  $1152 = \text{doble } 24 \times 24$  réplicas.

7. "Munchas más cosas." Al llamar a su novela "historia o retrato" (*incipit*), Francisco Delicado sigue el ejemplo de Fernando de Rojas, quien, en la pieza 'El autor a un su amigo' que encabeza la *Comedia* de 1500 y 1501, escribió: "Vi no solo ser ["estos papeles"] dulce en su principal hystoria o ficción toda junta" etc.--dejando al lector la tarea de averiguar si su obra de ficción tiene algo de comentario a acontecimientos históricos. En la versión alargada (titulada en alguna de las numerosas ediciones 'Comedia o Tragicomedia') añade Rojas otro segundo prólogo en el cual, poco después de observar que "aun la

---

<sup>7</sup> No acierto a interpretar otras dos referencias parecidas. El papel de Beatriz (m.7-9) tiene la misma extensión que el de Alisa y que el de Sosia; y el del Patrón (m.37) se compone de igual número de réplicas que el de Pleberio y que el de Tristán.

misma vida de los hombres (...) es batalla," emplea la palabra 'historia' en el sentido, precisamente, de 'ficción': "Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta" etc., y casi a renglón seguido: "Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho" etc. A esta incitación a contar y 'colegir la suma' corresponde el subtítulo que atribuye al *Retrato* "muchas más cosas que la Celestina."

La trama de la *Comedia* de Rojas se desarrolla en tres días (De Vries 1991) y la alcahueta Celestina es una 'puta vieja' que evoca con nostalgia sus días de esplendor; el *Retrato*, en cambio, representa veintiún años de la vida de una celestina juvenil que va madurando y envejeciendo, prostituta, alcahueta y oráculo que resuelve toda clase de cuestiones que le someten los personajes, los cuales son tan numerosos para que todos juntos representen los tráfigos que traía Celestina según se acordaba Pármeno: "Las unas ¡Madre acá!, las otras: ¡Madre acullá!, ¡Cata la vieja!, ¡Ya viene el ama!; de todos muy conocida" (acto I).

Además de las profecías proferidas en el diálogo se encuentra también la mención por Lozana del "diluvio que había de ser este año en que estamos, de 1524, y no fue," y la Epístola que el autor añadió en 1527 nos informa que tal diluvio vino en 1528, es decir con cuatro años de retraso. Bromas aparte, se saca en claro que la grande ciudad pecaminosa y la cortesana "sin sonaderas"--Roma y la roma--temen que venga alguna catástrofe. Haciendo un giro por Roma, Lozana y Rampín topan con un predicador (m. 15). "LOZANA. -¿Qué predica aquél? Vamos allá. RAMPÍN. -Predica cómo se tiene de perder Roma y destruirse el año de XXVII, *mas dícelo burlando*, son una señal para evocar a otro predicador, uno que por cierto no andaba en chanzas, Jerónimo Savonarola.

En sus sermones de Adviento de 1496 y de Cuaresma del año siguiente, el prior de San Marco de Florencia vituperaba varias veces a la Curia romana. El día cuatro de marzo, predicando sobre Ezequiel XVI, 22-27, se atrevió a aludir al hecho de que Rodrigo Borja, siendo papa, seguía engendrando hijos. A propósito de las palabras *Et aedificasti tibi lupanar* exclamó: "Così tu, meretrice Chiesa, ti vergognavi prima della superbia, della libidine; ora non ti vergogni più. Vedi che prima li sacerdoti domandavano li figliuoli, nipoti; ora non più nipoti, ma figliuoli, figliuoli per tutto. Tu ti hai edificato il luogo pubblico." Y aplicando *Et abominabilem fecisti decorem tuum*: "Così tu, meretrice Chiesa, tu hai fatto vedere la tua bruttezza a tutto il mondo, al cielo è venuto il fetore tuo" (Ridolfi 1955-II:60-61). En el sermón del día siguiente, en una serie de diálogos imaginarios con los que le censuran, vuelve al asunto:

"-Oh, tu hai detto che la Chiesa è una meretrice. Oh padre, la Chiesa santa! che hai tu detto? -Tu se' uno sciocco. Guarda santo Ieronimo qui sopra Ezechiel, che dice: *Ista ad Ecclesiam referre possumus*. Or, va', studia e poi di' coteste cose" (80; traducción de estas citas al inglés en Ridolfi 1959:185).

Al retratar ('reprobar') a la Iglesia de sus días en la persona de una prostituta, Delicado se encuentra, pues, en la misma tradición que Ezequiel, San Jerónimo, y Jerónimo Savonarola.<sup>8</sup>

Lozana entra en Roma casi como sucesora del papa español que acababa de morir, y ella se va haciendo una papisa del amor, antipapisa de una Roma vuelta al revés, "que voltando las letras, dice Roma: amor" (m.66 y Epístola de la Lozana). Entrando en Roma el 22 de septiembre de 1503, no se cura de comer, por ver al que quería ser el papa de la paz, el recién elegido Pío III. La mentirijilla de Lozana encubre esta alusión al comienzo de la obra, al anhelo de paz que al final será idea predominante; díganlo dos menciones dobles. Lozana, quien espera entrar en paraíso primero que Rampín, le hace una promesa: "Si yo vo, os escribiré (...), y si veo la Paz, que allá está continua, la enviaré atada con este ñudo de Salamón, desátela quien la quisiere." (El nudo es inextricable, habrá que cortarlo: no habrá paz sin guerra.) Poco después motiva el retraimiento a Lípari: "Ya estoy harta (...), y pues (...) veo que mi trato y plástica ya me dejan, que no corren como solían, haré como la Paz, que huye a las islas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da" etc. (m.66). Comparte este anhelo de la Lozana el autor, "en Venecia esperando la paz," donde queda "rogando a Dios por buen fin y paz y sanidad a todo el pueblo cristiano, amén" (digresión que cuenta el autor en Venecia).

8. ¿Qué más? He tratado de desenmarañar las aseveraciones de Francisco Delicado acerca de la génesis del *Retrato*. Me parece deseable que presten atención a las alusiones históricas del libro otros estudiosos mejor preparados para tal tarea que yo, pero creo que ya se puede decir--a la vista de las estructuras aritméticas bastante elaboradas--que la composición del libro, comenzada, quizás, en 1523, no se terminó antes de 1528 o 1530.

---

<sup>8</sup> Su protagonista, cuando niña, se llamaba Aldonza, nombre "cargado (...) de connotaciones peyorativas" en varios refranes, de los que Allaire 1985:81 cita, de un estudio de Márquez-Villanueva: -Aldonza sois, sin vergüenza. (Cf. lo de "ora non ti vergogni più" del sermón.) Quizás valga la pena buscar reminiscencias de Ezequiel en el *Retrato*.

Hará falta también un estudio más detenido de las estructuras aritméticas que Delicado escondió en su novela.<sup>9</sup> Aparte de lo que estas estructuras contribuyen a la interpretación integral del *Relato*, son de máximo interés porque atestiguan, treinta años después de aparecer la *Comedia*, que el mensaje secreto de la *Celestina* no pasó inadvertido, sino que lo descifraba y comprendía un círculo de lectores al cual pertenecía y para el cual escribía Francisco Delicado. El testimonio de las estructuras aritméticas del *Retrato*--necesariamente encubierto, porque expresa un mensaje 'subversivo', dirigido contra los que pueden suprimir la expresión libre del pensamiento--confirma la alusión expresa que hizo su autor a la 'encubierta doctrina' de la *Celestina*. A los buenos entendedores para quienes escribía no les escaparía la señal que les hacía el autor al escribir en el Argumento que "solamente gozará d'este retrato quien todo lo leyere."

#### BIBLIOGRAFÍA

Allaigre, Claude (ed.)

1985 Edición y estudio de: Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*. Madrid, Cátedra.

Gómez, Moreno, A., J. Huerta Calvo y V. Infantes (eds.)

1990 *Arcadia: Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica 6-7*, Madrid, Facultad de Filología (Univ. Complutense). N.B. Estos tomos, correspondientes al año 1987 que llevan impreso, aparecieron con tres años de retraso.

Lida de Malkiel, María Rosa.

1962 *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires, EUDEBA, segunda edición 1970.

Ridolfi, Roberto (ed.)

1955 Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*. A cura de R. R., 2 vols. Roma, Angelo Belardetti Editore.

---

<sup>9</sup> Además del inventario de los personajes que hablan (v. Apéndice) tendría que hacerse el de las personas de las que se habla.

Rodríguez Marín, Francisco

1929 *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, escogidas entre más de 22.00*. Madrid, Tipografía de Archivos.

Salvador, Nicasio

1984 "Huellas de *La Celestina* en *La lozana andaluza*," en: *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional.

Vries, Henk de

1990 "Libro, en mi opinión, divi-": la *Comedia* y el acto primero," en: Gómez Moreno, Huerta Calvo e Infantes, vol. I: 235-254.

Vries, Henk de

1993 "Melibea en tres jornadas," en: *Actas de IV Congresso da AHLM* (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991), Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 63-68.

Scmpzonio.



Sevilla: J. Cromberger, 1535

**Apéndice: Índice alfabético de los  
personajes que hablan en *Retrato de la Lozana Andaluza*.**

[Se anota el número de orden de la primera aparición del personaje, su sexo, y su número de orden entre los personajes del mismo sexo; cada mamotreto en que habla y la cantidad de sus réplicas.]

Aguilaret 8m3;X:2

Alcaide v. Guardián

Altobelo 114m76;LVII:2. Mozo de la Jerezana

Amigo [de Rampín] v. Ulises

Angélica/Angelina 77f26;XXXVI:2

Auctor/Autor 23m10; XVII:15, XXIV:26, XXV:2, XLII:7, XLIII:8 (=58)

Aurelio 83m57; XXXVIII:7. Un jugador

Badajo v. Escudero

Barrachelo 61m39; XXXI:2

Beatrice 47f20; XXVII:1

Beatriz 5f4; VII:7, VIII:2, IX:10 (=19)

Blasón 73m48; XXXV:5

Caballero 35m17; XXV:1

Caballero 75m50; XXXVI:9, XXXVII:4 (=13)

Camarino 130m87; LXIV:2. Uno de 'cuatro palafreneros' que son tres

Camilo 87m61; XXXVIII:3. Un jugador

Camisera v. Sevillana

Canavario/Guardarropa 42m23; XXVII:7

Canónigo/Mayordomo 30m14; XXIII:7

Capitán 91m64; XXXIX:6

Cirúgico 119m79; LIX:2

Clarina (madona -) 120f41; LIX:9

Comendador 45m26; XXVII:5

Compañero [de Rampín] v. Olivero

Compañero [de Ulises] v. Valerián/Valerio

Coridón 107m72; LV:9

Corillón 113m75; LVII:3. Mozo de la Jerezana

Coronel ("Dice el -") 125m84; LX:1

Cortesana 29f16; XXIII:11, XXV:1 (=12)

Cristina 111f37; LVI:4

Cursor 122m81; LX:1

Dispensero 52m32; XXVIII:3

Diomedes/Mercader 3m1; III:7, IV:2 (=9)

Divicia 105f34; LIII:11, LIV:22 (=33)

Doméstica 106f35; LIV:2

Dorotea 99f31; XLVIII:1

Embajador (napolitano) 76m51; XXXVI:5  
Esbirro 62m40;XXXI:1  
Esclava [de la Cortesana] 28f15; XXIII:4 (La 'marfuza')  
Esclava [de la Cortesana] 31f17; XXIII:3 (Se llama Penda; es negra)  
Escudero/Badajo 49m29; XXVIII:5  
Otro [escudero] 50m30; XXVIII:2  
Escudero 67m44; XXXIV:11  
Español 16m6; XII:3 Amigo de la Lavandera  
Estufero 18m7; XIII:4

Falillo 69m46; XXXIV:8 Empleado de Oropesa  
Físico/Médico 118m78; LIX:4  
Frutarolo v.Pecigerolo

Galán 109m74; LVI:9, LVII:3 (=12)  
Galindo (XXXI) v.Rampín  
Garza Montesina v.Montesina  
Germán 39m20; XXVI:11  
Giraldo 93m65; XL:2  
Granadina 56f22; XXIX:7  
Griega 92f28; XL:2, XLI:1 (=3)  
Guardarropa v.Canavario  
Guardián/Alcaide 88m62; XXXVIII:11

Herjeto 102m69; XLIX:7, L:1 (=8) Mozo de Trujillo  
Hija [de la Napolitana] 13f9; XI:1 (Hermana de Rampín)  
Hija [de la Granadina] 55f21; XXIX:2

Imperia 126f42; LX:1, LXII:3 (=4) (Aviñonesa)

Jacomina 72f25; XXXV:3, XLIII:1 (=4) Moza de Oropesa  
Jerezana 112f38; LVII:10  
Jodío v.Trigo  
Julio 68m45; XXXIV:2  
Jumilla 12m4; XI:1 Marido de la Napolitana  
Jurista 121m80; LX:3

Lavandera 15f10; XII:27 (Es de "Nájara")  
Leonor 101f33; XLVIII:5  
Lozana 2f2; habla en 62 mamotretos: no habla en V, XVII, XLIII y LVI

Macero 26m12; XIX:18 Empleado del Valijero  
Madalena 36f19; XXV:5 Moza de la Cortesana  
Mallorquina 10f7; X:4 Vecina de la Sogorbese  
Malsín 63m41; XXXII:2 Mozo de espuelas de Monseñor  
Mario 38m19; XXVI:1  
Marzoco 80m54; XXXVII:7  
Mastresala/Trinchante 25m11; XIX:16, XXXIII:13 (=29)

## 72 HENK DE VRIES

Matehuelo 78m52; XXXVII:1 Portero del Patrón  
Mayordomo v.Canónigo  
Medaldo 123m82; LX:1 Mozo de Imperia  
Médico 127m85; LXI:9, LXII:1 (=10) (Lozana le llama "maestre Arresto")  
Médico v.Físico  
Migallejo 90m63; XXXIX:3 Mozo de Terencia  
Milio 85m59; XXXVIII:1 Un jugador  
Monseñor/Señor (de la casa) 51m31; XXVIII:7  
Monseñor 64m42; XXXII:1  
Montesina 117f40; LVIII:10 (Es la Garza Montesina)  
Montoya 115f39; LVII:1 Moza de la Jerezana  
"Mozos" [el que habla] 71m47; XXXIV:3 Mozo de Oropesa  
"Mozos" [el que habla] 79m53; XXXVII:2 Mozo del Patrón

Napolitana 11f8; XI:15 Madre de Rampín  
Narbáez v.Teresa Narbáez  
Notario 46m27; XXVII:4  
Nicolete 124m83; LX:5 Mozo de la Imperia aviñonesa

Octavio 82m56; XXXVIII:3 Un jugador  
Olivero/Compañero [de Rampín] 59m37; XXXI:4, XXXII:3 (=7)  
Oracio/Oratio 84m58; XXXVIII:3 Un jugador  
Oropesa 70f24; XXXIV:2  
Ovidio 108m73; LVI:7, LVII:1 (=8) Uno de dos galanes

Paje [del Caballero] 37m18; XXV:9  
Otro paje [al lado de Senés] 54m34; XXIX:1  
Palafrenero [en casa de Monseñor] 48m28; XXVIII:2  
Palafrenero 129m86; LXIV:6 Uno de "cuatro" que son tres  
Pastelera 33f18; XXIV:1 (Le llaman "señora Silvana")  
Patrón 81m55; XXXVII:14 Enamorado de Angélica  
Pecigerolo/Frutarolo 60m38; XXXI:6  
Pelegrina 128f43; LXIII:4 "Una boba"  
Penacho 97m67; XLIII:1  
Pierreto 43m24; XXVII:1  
Polidoro 65m43; XXXII:4  
Porfirio 132m89; LXV:3 Amo del asno Robusto  
Portugués 41m22; XXVII:2  
Prudencia 110f36; LVI:2

Rampín/Galindo 14m5; aparece en XI y habla en 21 mamotretos (diez de la parte I, seis de la II, cinco de la III)  
Rufián 116m77; LVIII:6

Sagüeso 104m71; LII:10, LIII:22 (=32) Admirador de Celidonia  
Salamanquina 66f23; XXXIII:4  
Salustio 86m60; XXXVIII:1 Un jugador  
Sarracín 131m88; LXIV:2 Uno de "cuatro palafreneros" que son tres

Senés 53m33; XXIX:4 Paje  
Sevillana/Camisera 4f3; VI:8, VII:10, VIII:2, IX:2 (=22)  
Sietecoñicos 34m16; XXIV:8  
Silvana ("señora -") v.Pastelera  
Silvano 98m68; XLIII:2, XLIV:2, XLV:1, XLVII:5 (=10)  
Silvio 32m15; XXIV:18 Criado de un embajador milanés  
Sobrestante 44m25; XXVII:4  
Sogorbosa 9f6; X:3 Madre de Aguilaret  
Sorolla (Mosén -) 7m2; X:3 Es barbero. Tío de Aguilaret  
Surto 40m21; XXVI:1 Mozo de Germán  
Sustituto 74m49; XXXV:3

Terencia (señora -) 89f27; XXXIX:4  
Teresa Hernández ("Teresa de Córdoba") 6f5; VII:8, VIII:1, IX:3 (=12)  
Teresa Narbáez / Narbáez 100f32; XLVIII:2  
Tía [de Lozana] 1f1; I:1, II:2, III:7 (=10)  
Tía [de Rampín] 19f12; XIII:13, XIV:13 (=26)  
Tina 22f13; XVI:2 Mujer que sirve en casa de Trigo  
Tío [de Rampín] v.Viejo  
Trigo/Jodio 21m9; XVI:24, XVIII:2, XXII:7 (=33)  
Trinchante v.Mastresala  
Trujillo 103m70; L:8  
Tulia 94f29; XLI:1

Ulixes/Amigo [de Rampín] 57m35; XXX:9

Valerián/Valerio/Compañero [de Ulixes] 58m36; XXX:10  
Valijero 27m13; XIX:9, XX:13, XXI:12, XXII:4, XXVIII:1 (=39)  
Vecina [de la Lavandera] 17f11; XII:3  
Vieja 24f14; XVIII:4  
Viejo/Tío [de Rampín] 20m8; XIII:2, XIV:3 (=5)  
Villano 95m66; XLIII:2 Trae cebollas y castañas para "la Fresca" (Lozana)  
Vitoria 96f30; XLIII:2 "Enferma de la madre"



**T**ragicomedia de Cali  
**sto y Delibea.** En la qual  
 se contiene d mas de su agradable y  
 dulce estilo muchas sentēcias filoso-  
 fales: y auisos muy necessarios para  
 m.ãcebos: mostr.ãdo les los engaños  
 q̃ estan encerrados en seruietes y al  
 cabuetas. En nueuamente añadido  
 el tractado de Centurio.

Sevilla: J. Cromberger, 1525