

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO I



Servicio de Publicaciones  

---

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.<sup>a</sup> Carmen Fernández López, M.<sup>a</sup> Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

# FRAY ÍÑIGO DE MENDOZA, FRANCISCO DELICADO Y DOS ENIGMAS SALOMÓNICOS

Ian Macpherson  
Queen Mary and Westfield College  
Universidad de Londres

*La alegoría es un principio de unidad: nada hay gratuito ni aislado en la creación, porque toda res puede valer como signum y ligarse reveladoramente a otra res<sup>1</sup>.*

Entre las ciento trece «invenciones y letras de justadores» que recopila Hernando del Castillo en el *Cancionero general* de 1511 consta una de cuatro versos, atribuida a Fray Íñigo de Mendoza, en la que la agudeza del poeta depende del estímulo visual proporcionado por un «signo de Salomón». El signo no viene ilustrado<sup>2</sup>. En el último mamotreto de *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, la heroína epónima, consciente del paso del tiempo, decide abandonar su profesión de alcahueta en Roma para trasladarse a la isla de Lípári, donde piensa dedicarse a la búsqueda de la paz<sup>3</sup>. Promete a su criado Rampín que cuando encuentre la paz, que según ella «allá está continua», se la enviará a Roma, envuelta en un «ñudo de Salomón». La primera edición

<sup>1</sup> Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970, p. 47.

<sup>2</sup> Para las composiciones de la poesía cancioneril citamos siempre la edición de Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520*, (Biblioteca del Siglo XV, Maior, 1-7), Salamanca, Universidad, 1990-91. Las referencias toman la forma siguiente: identificación del cancionero; número del folio en que aparece el poema citado, abreviatura de la edición de Dutton (CsXV), tomo y página de la edición de Dutton. Según nuestro sistema, la referencia de la versión de la composición de Fray Íñigo de Mendoza que recoge Hernando del Castillo en el *Cancionero general* es ésta: 11CG, f. 141<sup>r</sup>, CsXV, 5:345.

<sup>3</sup> Todas las citas textuales vienen de la edición de Claude Allaigre, Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 478-82.

de *La Lozana andaluza* (Venecia, 1528), contiene una xilografía que ilustra este nudo de Salomón, rodeado por cuatro letras: *p*, *a*, *z*, y *o*<sup>4</sup>. Pero Francisco Delicado no la comenta directamente en el texto.

Éstos son los dos enigmas salomónicos de mi título, y hasta ahora la crítica ha tenido muy poco éxito en encontrarles una explicación adecuada, mayormente por descuido en el caso de la invención de Fray Íñigo, y por falta de contexto en el caso de la viñeta de Francisco Delicado. El primero representa, en las palabras muy acertadas de Francisco Rico -y me aprovecho por el momento de su vocabulario- una *res* sin *signum*, el segundo un *signum* sin *res*. Pienso ahora dedicarme a la búsqueda de un camino para entrar en el círculo vicioso creado por los dos enigmas, reconstituyendo *res* y *signum* donde faltan respectivamente. Mi método será un examen del contexto religioso, literario e histórico de fines del siglo xv, y mi ambición será de conseguir, no sólo una explicación convincente de cada uno, sino también algo más atrevido: una glosa sobre el desenlace misterioso de *La Lozana andaluza*.

La versión de la invención de Fray Íñigo de Mendoza que recopila Hernando del Castillo en el *Cancionero general* es ésta:

*Fray Íñigo de Mendoza a un signo de Salamón y dixo:*



Lámina 1

Con éste son respondidos  
los más bien aventurados,  
y los tristes desamados  
despedidos<sup>5</sup>.

El encabezamiento que precede la letra en el *Cancionero general* nos informa que el poeta se dirige a un signo de Salomón, comentando que este signo, para el enamorado afortunado cuyo amor es correspondido, simboliza el galardón, y al mismo tiempo, para el pobre amante rechazado, el desamor de la dama. Evidentemente, estamos aquí ante una de las paradojas que tanto les encantaba a los poetas cancioneriles del siglo xv, y para encontrar la solución parece obvio colocar nuestra invención dentro del contexto de la poesía cancioneril y dirigirnos directamente a las fuentes más oportunas, buscando en los textos literarios de la época alusiones a Salomón y su signo, por otro nombre la estrella de David, por si acaso estas alusiones arrojaran alguna luz sobre su significación en el contexto específico que nos interesa.

<sup>4</sup> El ejemplar único de esta primera edición fue descubierto por Ferdinand Wolf en el siglo diecinueve, en la Biblioteca Imperial de Viena. Es un tomo de 54 folios, en 4º, sin lugar ni año, con grabados en madera. Dio la primera noticia de su hallazgo en «Ueber das spanische Drama, *La Celestina*, und seine Uebersetzungen», en *Blättern für literarische Unterhaltungen*, Berlin, 1845, n. 213-17, pp. 853-70.

<sup>5</sup> La misma invención, sin variantes, aparece también en 14CG, f. 120º, CsXV, 6:137.

El signo, o a veces sello, de Salomón, como es bien conocido, consiste en una estrella de seis puntas formada por dos triángulos equiláteros de vuelta encontrada, y con la lámina 1 reparo la omisión de este estímulo visual externo con un signo de Salomón, colocado a la izquierda del texto de Fray Íñigo. Téngase en cuenta que en el *Cancionero general*, como en los demás cancioneros de los siglos xv y xvi, las palabras del encabezamiento y la forma de deletrearlas son tardías, del recopilador, y que nuestra reconstitución, esta combinación de *divisa* y *letra* que la acompaña, ya representa la *invención* original. Esta combinación, como nota acertadamente Francisco Rico en *Texto y contextos*<sup>6</sup>, no es ni «poesía ilustrada» ni «imagen parlante», sino una equilibrada conjunción de cuerpo visual o *divisa*, (*significado*, que entra por los ojos) y alma literaria o *letra*, (*significante*, que entra por el oído), destinados a combinarse armoniosos en la invención. Idealmente esta combinación de significado y significante dará goce a todos los sentidos, o más frecuentemente al intelecto, proporcionando un momento de nueva percepción, de revelación, a una refinada aristocracia acostumbrada en el otoño de la Edad Media a la plasticidad y la integración de las artes. Pero sabemos también que en el valor literario o intelectual de las invenciones que se han conservado hay mucha variación y que, como observa Juan de Valdés, «en las invenciones ay que tomar y que dexar»<sup>7</sup>.

En cuanto al signo de Salomón, no sólo la forma es consabida, sino también el simbolismo que lo rodea. La estrella de seis puntas ocupaba un lugar místico y central en la cábala, la tradición oral transmitida por Moisés a los rabinos de la Misná y el Talmud, que entre los judíos explicaba y fijaba el sentido de los libros del Antiguo Testamento. Se sabe también que en el Medioevo los cabalistas empezaban a asociarse progresivamente con las artes de magia, mayormente con el arte supersticiosa de valerse de anagramas, transposiciones y combinaciones de las letras hebraicas y de las palabras de la Sagrada Escritura, para descubrir su sentido. Y parece también que en la simbología tradicional el signo de Salomón se refiere al macrocosmos («lo que está arriba es igual que lo que está abajo») o, según otras fuentes, a la unión del macrocosmos y del microcosmos (o sea del hombre y del orden eterno)<sup>8</sup>. Para el investigador, todo esto parece muy prometedor: ¿un estudio monográfico pionero sobre el criptojudasmo del converso Fray Íñigo de Mendoza, quizás? Pero -y voy a abreviar mucho aquí- largas horas de amena lectura en las bibliotecas de Oxford, de Londres, y de Madrid tuvieron como resultado mucha sabiduría adquirida, una gran cantidad de notas eruditas sobre Salomón y la Reina de Saba, la magia, la brujería, el signo, el sello, el nudo, el juicio y el templo de Salomón, y, mucho más, la seguridad creciente de que me encontraba ante un callejón sin salida. El verdadero problema planteado por la invención de Fray Íñigo era establecer la conexión específica y circunstancial entre el signo de Salomón (la *divisa*) por una parte y el comentario de Fray Íñigo sobre el amor correspondido o no correspondido

<sup>6</sup> Francisco Rico, «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», en *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 189-230 (p. 190). Véase también mi «The Game of Courtly Love: *Letra, divisa* and *invención* at the Court of the Catholic Monarchs», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero General»*, ed. E. Michael Gerli and Julian Weiss, Medieval and Renaissance Texts and Studies Series of the State University Press of New York, 1996, en prensa.

<sup>7</sup> Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1987, p. 244.

<sup>8</sup> Para más comentarios, ver Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Claude Allaire, Madrid, Cátedra, 1985, p. 142.

(la letra) por otra parte. Y cuanto más trabajaba uno por reconciliar las dos cosas, más empezaba uno a caer en la cuenta de que, en el caso de la invención de Fray Íñigo, había muy poca conexión entre la mitología que le correspondía al rey Salomón durante el Medievo y el dilema del cortesano del siglo xv que no sabe si su amor es correspondido.

Un acercamiento mucho más productivo era cambiar de dirección, dejando aparte por el momento a los cabalistas y concentrando la atención en el testimonio del mismo *Cancionero general*. En el folio que contiene la composición de Fray Íñigo aparece una invención atribuida al Conde de Tendilla, y esta vez el título de Hernando del Castillo hace alusión, incluso más herméticamente, a medio signo de Salomón<sup>9</sup>.

*El conde de Tendilla sacó en bordadura un medio sino de Salamón y dixo:*

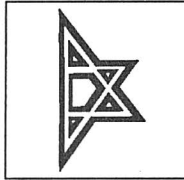


Lámina 2

Llevó quien ovo ventura  
lo que falesce d'aquí  
y el fin quedó para mí<sup>10</sup>.

En esta segunda invención, «quien ovo ventura» (el mismo concepto que el «más bien aventurado» de la letra de Fray Íñigo) se ha llevado una mitad del signo de Salomón, dejando lo que queda para el desdichado Conde de Tendilla, quien ya personifica el «triste desamado despedido» de Fray Íñigo. Pero ¿por qué cita el conde de Tendilla un «medio» signo de Salomón, y cuál era la parte de la estrella de seis puntas originariamente representada por la divisa que falta en nuestro texto? ¿Se trata de la parte de arriba o de abajo, de la derecha o de la izquierda, o tal vez se trata de un corte diagonal? A primera vista, esta invención parece incluso más impenetrable que la primera.

La solución -la parte derecha del signo, desde luego- está representada arriba, por la lámina 2. Y para demostrar por qué tiene forzosamente que ser la parte derecha, nada más que consultar la variante que se encuentra en el *Cancionero de la British Library*.

*Otro sacó un medio sino porque se desposó su amiga. Dize:*

Llevó quien huvo ventura  
lo que faleçe de aquí,  
y el no quedó para mí<sup>11</sup>.

En esta versión el recopilador nos ofrece tres versos donde el último difiere de la versión de Hernando del Castillo (el sentido es ligeramente distinto, pero no aclara nada). Lo que viene más a propósito, contiene un encabezamiento que omite la atribución al Conde de Tendilla, añade contexto, explicando que las circunstancias eran el compromiso matrimonial de la amiga del poeta, y otra vez emplea preferentemente la

<sup>9</sup> El poeta es Íñigo López de Mendoza y Figueroa, nombrado Conde de Tendilla por Enrique IV en 1465.

<sup>10</sup> 11CG, f. 141<sup>r</sup>; CsXV 5:345; 14CG, f. 120<sup>r</sup>; CsXV, 6:137.

<sup>11</sup> LB1, f. 79<sup>v</sup>; CsXV, 1:226.

forma *sino* en vez de *signo* (la palabra deriva del latín *SIGNUM*, y las dos formas eran intercambiables en el siglo xv). Entre las dos versiones, se resuelve el problema.

El «Salamón» del «signo de Salamón» ha sido, sencillamente, una falsa pista para los imprudentes, y al recopilador del *Cancionero de la British Library* ni siquiera se le ocurre mencionarlo. El poeta se hubiera podido valer de cualquier signo, porque la solución depende, no de los misterios de Salomón, sino de un simple juego de palabras basado en el vocablo «sino». La parte de la divisa que falta (que no tiene que ser estrella, sino que podría ser cualquier signo que se escriba y se pronuncie *s i n o*) es la parte izquierda, que corresponde a la primera sílaba de la palabra «sino» -el *sí*- y la parte que se ha dibujado es la de la derecha, que corresponde a la segunda sílaba -el *no*. La divisa así representa el negativo de la dama, el *no*, que es la única parte que le corresponde al pobre poeta rechazado en amores. Síguese que en la invención de Fray Íñigo de Mendoza, el *sino* visto en su totalidad por los ojos representa el *sino* del amante cortés: una combinación del *sí* que les corresponde a los afortunados en el amor y del *no* que les toca a los menos afortunados<sup>12</sup>. Y quisiera también llamar la atención

<sup>12</sup> El mismo juego de palabras en un mote atribuido en el Cancionero general a Serrano sirve para confirmar esta interpretación:

Otro mote de Serrano

*No sé si me satisfaze*

Glosa suya

Remedio de mi tristura  
no lo spero, pues no's plaze,  
ni bivo vida segura  
pues que por mi desventura  
no sé si me satisfaze.

La vida me tiene muerta,  
vuestra **no** y vuestra bondad;  
vuestra **sí** me desconcierta,  
pues mi dicha concierta  
con vuestra gran onestidad.  
Mas si la vida me dura  
es por ser vós quien lo haze;  
espero no ser segura  
pues que por mi desventura  
*no sé si me satisfaze.*  
11CG, f. 144<sup>v</sup>, CsXV, 5:352-53.

Aquí Serrano echa mano de un mote que se podría glosar, según el humor y las intenciones del poeta, en varias formas -por ejemplo, «no sé si mi condición de enamorado cortés me satisface (porque me encuentro siempre sin galardón)» o «no sé si la dama me satisface (intelectualmente o en el sentido bíblico), porque no he tenido la oportunidad de averiguarlo». En la práctica, opta por una paradoja que tipifica la poesía cancioneril de la época: el amante suspira por la posesión física de la amada, y muere por ella, pero sabe que sus deseos están en desacuerdo con la honestidad de la dama y que sus declaraciones amorosas representarían un ataque contra la honra de aquélla. Se encuentra en un callejón sin salida. En el contenido intelectual de esta glosa no hay ninguna novedad, pero nos interesa aquí la lengua que sostiene e intensifica el sentido convencional de las palabras. El procedimiento poético consiste en servirse del *no* y el *si* del mote, convirtiendo la conjunción *si* del mote en el adverbio *sí* de la glosa; el propósito del poeta es distinto, pero el método es idéntico, y el ingenio depende del mismo juego de palabras que caracteriza las invenciones de Fray Íñigo de Mendoza y el Conde de Tendilla.

sobre un pequeño detalle en ambas invenciones que no se le va a escapar al lector perspicaz de la época: la otra significación de la palabra clave, «destino», es muy relevante para el asunto, y añade un poco de textura al concepto.

Para el investigador que se interesa por la interpretación de los motes, letras e invenciones de finales del siglo xv, la moraleja que en primer lugar se puede sacar de todo esto es que a veces es muy peligroso dedicarse a la simbología o a la búsqueda de referencias eruditas y explicaciones místicas. Frecuentemente, como en el caso de este grupo de enigmas de Salomón, la explicación resulta mucho más superficial y obvia de lo que parecía al principio, y depende del amor a la ambigüedad, el gusto por los juegos de palabras, y el conceptismo incipiente de un grupo de cortesanos más destacados por su ingenio que por su erudición. Teniendo esto en cuenta, ahora introduzco en la ecuación el segundo enigma, mucho más complejo y hermético, que se encuentra en el último mamotreto de *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado.

Francisco Delicado nació, hacia 1480, en la diócesis de Córdoba. Sin embargo siempre consideraba como su patria el pueblo de Peña de Martos, en la provincia de Jaén, «porque su castísima madre y su cuna fue en Martos, y como dicen: no donde naces, sino con quien paces»<sup>13</sup>. A pesar de esta alusión al casticismo de su madre, y a pesar de la falta de documentación incontrovertible, la crítica moderna tiende a afirmar con toda confianza (y en mi opinión con toda la justificación) que pertenecía a una familia de judíos conversos<sup>14</sup>. Sabemos poco sobre su formación intelectual: se precia de haber sido discípulo de Antonio de Nebrija, es probable que recibiera las órdenes sagradas durante su juventud en Andalucía, y se le atribuye el beneficio de vicario del Valle de Cabezuela antes del año 1533<sup>15</sup>. Poco después de 1492, deja su patria para Roma, participando en el exilio «voluntario» que en aquella época emprendieron tantos conversos, motivados por el temor a alguna denuncia a una Inquisición establecida desde 1478. Se queda en la sede pontificia hasta el gran saco de la ciudad por el emperador Carlos V en 1527, cuando por segunda vez en su vida se encuentra obligado a escapar de lo que describe él mismo como «las crueldades vindicativas de naturales», huyendo a Venecia, donde parece que permaneció en un segundo exilio hasta su muerte<sup>16</sup>.

La Roma de los papas Alejandro VI y Clemente VII era notoriamente una de las ciudades más licenciosas e inmorales de la Cristiandad: «es la mayor parte de Roma burdel, y le dicen Roma putana», según Rampín<sup>17</sup>. Delicado entra con entusiasmo en la vida licenciosa de la Ciudad Eterna, y casi inevitablemente contrae el mal francés, la sífilis. Pero el desenlace es

<sup>14</sup> Ver Antonio Vilanova (ed.), *La Lozana andaluza*, Barcelona, 1952, p. xiii, Francisco Márquez Villanueva, «El mundo converso de La Lozana andaluza», *Archivo Hispalense*, CLXXI-CLXXIII (1973), pp. 89-97, Angus MacKay, «The Whores of Babylon», *Prophetic Rome in the High Renaissance Period: Essays*, ed. Marjorie Reeves, Oxford, Warburg Studies, 1992, pp. 223-32, Manuel da Costa Fontes, «The Holy Trinity in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, LVII (1994), pp. 249-66.

<sup>15</sup> En la impresión veneciana del *Amadís de Gaula* (1533) y en la del *Primaleón* del año siguiente.

<sup>16</sup> *Lozana*, Digresión, p. 508.

<sup>17</sup> *Lozana*, p. 216. En el Mamotreto XV, Rampín añade «sus mujeres son cortesanas, y...por eso se dice: «Roma, triunfo de grandes señores, paraíso de putas, purgatorio de jóvenes, infierno de todos, fatiga de bestias, engaño de pobres, peciguera de bellacos», p. 242. En el Mamotreto XXXIV, *Lozana* cuenta la historia de que el Papa fue informado por uno de los banqueros principales de Roma que más de cien mil ducados suelen gastarse en las putas de su sede (pp. 336-37).



relativamente feliz, Delicado consigue sanarse personalmente con la ayuda del guayaco, el leño de las Indias, y la experiencia le lleva a publicar en 1529, un tratado sobre *El modo de adoperare el legno de India occidentale*. Durante sus últimos años en Venecia se gana la vida lo mejor que puede, dedicándose principalmente a la corrección de libros españoles, entre ellos el *Amadís de Gaula* (1533) y el *Primaleón y Polendos* (1524). Edita dos veces la *Celestina* (1531 y 1534), e incluso le atribuye Marcelino Menéndez y Pelayo una rara edición veneciana de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (1531)<sup>18</sup>. *El retrato de la Lozana andaluza*, libro que según la portada «contiene muchas más cosas que la *Celestina*», se escribió en Roma, entre 1513 y 1524, y se publicó en Venecia en 1528<sup>19</sup>. El ejemplar único de esta primera edición, conservado en la Biblioteca Nacional de Viena, ha sido la base de las ediciones modernas, entre las cuales las de más fácil consulta son las de Bruno Damiani (Castalia, 1973) y de Claude Allaigre (Cátedra, 1985)<sup>20</sup>.

En este libro Delicado nos cuenta la historia, en forma dialogada, de la joven conversa andaluza, Aldonza, y de su carrera, en primer lugar de prostituta y luego de alcahueta, en el barrio de Pozzo Bianco de la Roma de principios del siglo XVI. Delicado satiriza con una fina ironía las instituciones y los personajes que encuentra Lozana en el curso de su trabajo profesional, y sobre todo sus clientes más asiduos, más adinerados, y menos atractivos, la clerecía de aquella ciudad. Pero la simpatía que tiene para con las mujeres en general, y para su protagonista en particular, se evidencia en cada página: mientras la historia se desarrolla Delicado no muestra ninguna malicia hacia la Lozana (el nombre que adopta Aldonza al llegar a Roma), y, muy lejos de condenarla al final del libro, le permite retirarse, cuando está cansada y se siente vieja, cambiando su vida de miserias en la capital por la tranquilidad y la paz de la isla de Lípári. *La Lozana andaluza* es un libro divertido, obsceno, y profundamente serio.

El Mamotreto LXVI (Allaigre, pp. 479-51) representa el desenlace de *La Lozana andaluza*, y en él Lozana está conversando con Rampín. El tema son los planes que tiene la andaluza para su abandono de Roma y su futura jubilación en Lípári. En este pasaje aparece la viñeta que nos interesa, y antes de considerar las relaciones entre el diálogo y la viñeta, me parece oportuno glosar algunos detalles del diálogo, que tiene varios problemas de interpretación.

LOZANA.- Ya vistes que el astrólogo nos dijo que uno de nosotros había de ir a paraíso,<sup>A</sup> porque lo halló ansí en su arismética y en nuestros pasos, y más este sueño que he soñado.<sup>B</sup> Quiero que éste sea mi testamento. Yo quiero ir a paraíso, y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solicitaré que vais vos, que lo sabré hacer.<sup>C</sup>

RAMPÍN.- Yo no querría estar en paraíso sin vos; mas mejor será [ir] a Nápoles a vivir, y allí viviremos como reyes, y aprenderé yo a hacer guazamalletas y vos venderés regalicia, y allí será el paraíso que soñastes<sup>D</sup>.

LOZANA.- Si yo vo, os escribiré lo que por el alma habéis de hacer con el primero que venga, si viniere, y si veo la Paz, que allá está continua, la enviaré atada con este ñudo de Salamón, desátela quien la quisiere<sup>E</sup>.

<sup>18</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière. 1910, 4 tomos (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV), p. 54 y n. 1.

<sup>19</sup> *Lozana*, p. 165.

<sup>20</sup> Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1973. Para la edición de Allaigre, véase n. 3 arriba.



Y ésta es mi última voluntad, porque sé que tres suertes de personas acaban mal, como son: soldados y putas y usurarios, si no ellos, sus descendientes<sup>F</sup>, y por esto es bueno fuir romano por Roma que, voltadas las letras, dice amor<sup>G</sup>, y entendamos en dejar lo que nos ha de dejar. Y luego vamos en casa de la señora Guiomar López, que mañana se parte madona Sabina<sup>H</sup>. Vamos con ella, que no podemos errar, al ínsula de Lípari con nuestros pares<sup>I</sup>, y mudaréme yo el nombre, y diréme la Vellida<sup>J</sup>, y así más de cuatro me echarán menos, aunque no soy sola, que más de cuatro Lozanas hay en Roma....<sup>K</sup> Ya estoy harta de meter barboquejos a putas y poner jáquimas de mi casa<sup>L</sup>, y pues he visto mi ventura y desgracia y he tenido modo y manera y conversación para saber vivir<sup>M</sup>, y veo que mi trato y plática ya me dejan, que no corren como solían, haré como hace la Paz<sup>N</sup>, que huye a las islas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio<sup>21</sup>.

-----  
<sup>A</sup> La predicción del astrólogo garantiza un futuro en el Paraíso para uno de los compañeros -Lozana o Rampín.

<sup>B</sup> La protagonista acaba de soñar un sueño donde la muerte está evocada por Plutón y Marte, y la vanidad de las cosas de este mundo por el árbol de la locura, o de la vanidad. Lozana, como evidencia este pasaje, es muy consciente del paso del tiempo y de su propio decaimiento.

<sup>C</sup> Lozana da por sentado que tiene que ser ella la que va al Paraíso. La idea de que el Paraíso tiene tres puertas, que ella va a entrar por una de ellas, y que una vez llegada allí podría servir de intermediaria por Rampín, es curiosa. Es concebible que estas tres puertas representen la Trinidad -Padre, Hijo y Espíritu Santo- pero si éste es el caso es de notar que Lozana decide no ir a este paraíso: en lugar de esto busca un paraíso personal en Lípari, donde estará libre de otra trinidad: el pasado, el presente y el futuro. El simbolismo de tres desempeña una importante papel en este mamotreto, como en el libro: ver Manuel da Costa Fontes, «The Holy Trinity», pp. 260-61.

<sup>D</sup> Su lugar de nacimiento. Para Rampín, la ciudad de Nápoles representa un paraíso terrestre, que quiere compartir con Lozana. Una vez instalados allí, los dos se podrían dedicar al comercio, vendiendo rosquillas (guazamalletas) y orozuz (regalicia).

<sup>E</sup> Sigue en el texto una viñeta del nudo de Salomón, tal como aparece en la edición de Venecia, 1525. Una característica fundamental del nudo ciego es que se construye con dos líneas continuas, en la forma de una cruz lazada, rodeada por las tres letras *p*, *a* y *z*, (deletreando la paz

<sup>21</sup> Allaire, *Lozana*, pp. 479-51.

que añora Lozana) a las que se añade una *o*, que así llena el cuarto ángulo. Dado que una cruz tiene cuatro puntas y el vocablo paz sólo tiene tres letras, aquí nos encontramos, forzosamente o a propósito, por primera vez ante una simbología de cuatro.

<sup>F</sup> Delicado nos ofrece una selección personal de las tres clases de personas que siempre acaban mal: soldados, prostitutas y prestamistas. Parece una gracia bastante superficial, porque Lozana va a salvarse, pero es de notar que se salva huyendo de Roma, y abandonando su antiguo oficio.

<sup>G</sup> Los juegos de palabras desempeñan un papel clave en este discurso. En una época en que la licencia de Roma era casi legendaria, a Delicado no se le escapa la correspondencia entre las letras de «Roma» y «amor». Dos palindromos famosos, apuntados por Iribarren en *El Porqué de los Dichos* y notados por Claude Allaire en su edición, son: «Roma tibi subito ibit amor», y «A los solos, sola Roma, amor a los solos sola»<sup>22</sup>.

<sup>H</sup> Otros juegos de palabras, destinados a entretener, pero en un nivel bastante superficial. Desde luego, si la señora Guiomar Lopez les sirve de guía, no pueden extraviarse en un viaje por una mar que tiene peces. Ya se parte Madona Sabina -¡que no sabe ná (nada)!- y la búsqueda de la sabiduría puede empezar.

<sup>I</sup> El mismo Delicado explica con mucha precisión por qué Lozana va a Lípari: «Item, ¿por qué más se fue la Lozana a la ínsula de Lípari que a otra parte? Porque antiguamente aquella ínsula fue poblada de personas que no había sus pares, d'adonde se dijeron li pari: los pares; y dicen en italiano: li pari loro non si trovano, que quiere decir: no se hallan sus pares. Y era que, cuando un hombre hacía un insigne delito, no le daban la muerte, mas condenábanlo a la ínsula de Lípari» (Explicit, p. 487). En Lípari, Lozana se va a encontrar con sus pares, en una isla donde la gente es sin par. Lípari, además, será el paraíso personal de Lozana.

<sup>J</sup> Una tercera vez, Lozana cambia de nombre. En Andalucía se llamaba Aldonza (ANDALUCIA > ALDAUNCIA > ALDONZA). En Roma, se llama Lozana, anagrama casi perfecto de Aldonza (falta la *d*). Y Delicado comenta: «¿Por qué más le llamé Lozana que otra nombre? Porque Lozana es nombre más común y comprehende su nombre primero Aldonza, o Alaroza en lengua arábica, y Lozana generalmente lozanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza» (Explicit, p. 487).

A Claude Allaire le preocupa que ahora, cuando la protagonista decide llamarse la Vellida, la ruptura es total, y se permite dar rienda suelta a conjeturas etimológicas basadas en el portugués *vello* (Lozana ya es vieja), y el español *vello* (pelo): Para él, Lozana, como Celestina, ya es una vieja alcahueta barbuda. Pero Allaire pasa por alto dos cosas. La semántica está clara, dado que el adjetivo vellida, en el Medioevo, es otro sinónimo de hermosa, e, incluso más obvio, este viaje a Lípari representa para Lozana una «bel ida». Es en principio otro simple juego de palabras, aunque me sorprendería si no tuviera otras implicaciones importantes para la interpretación del libro, porque, como apuntan Francisco Márquez Villanueva, «El mundo converso», p. 93 y n. 12 y Angus MacKay, «The Whores of Babylon», p. 231 y n. 39. Vellida es un nombre tan exclusivamente judaico que incluso a las conversas les daba miedo conservarlo.

<sup>K</sup> Delicado vuelve al simbolismo de cuatro. «Más de cuatro me echarán menos» parece una generalización, así como «más de cuatro Lozanas hay en Roma». Pero recuérdese que el nudo de la viñeta tiene cuatro ángulos, y que lo rodean cuatro letras.

<sup>L</sup> Según *Autoridades*, barboquejo «es una porción de cordél ò soga que se pone à los caballos, mula o otros animales en la boca, y ciñe la barba, para sujetarlos y guiarlos en lugar de freno.

<sup>22</sup> Allaire, *Lozana*, p. 480, n. 9.

Ordinariamente suele servir para esto el cordél que pende de la cabezáda ò xáquima, para atar el caballo al pesebre, ù a otra parte». Lozana está cansada ya de la vida del burdel y de las responsabilidades de su trabajo profesional.

<sup>M</sup> Recuerda su conversación con el astrólogo.

<sup>N</sup> Nuestro pasaje termina con otra referencia a la paz, e inevitablemente al nudo de Salomón que sus tres letras encierran.

-----

La textura de esta sección es densa, y Delicado recurre a una cadena sofisticada de juegos de palabras, anagramas, chistes verbales, alusiones y símbolos para sostener el argumento, que ilustra con la viñeta del nudo de Salomón. Entre los editores modernos, el único comentario que a Bruno Damiani le parece necesario es que el nudo parece ser nudo gordiano, y que «continua» quiere decir «actual, presente». En cambio Claude Allaire dedica once páginas de su prólogo al «Nudo del *exemplum*», que resume como «el digno fin de la novela, ambigüedad suprema que remata una obra amasada toda en ambigüedades»<sup>23</sup>. En las observaciones que siguen, reconozco a cada paso mi gratitud a Allaire, y debo mucho a su gran sabiduría e intuición. Voy a sugerir, sin embargo, que entre las metáforas de esta obra puede ser que haya menos ambigüedades de las que sugiere Allaire, y que hay que tomar muy en serio el aviso de Delicado a los lectores de su libro, «que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin, de modo que por lo poco entiendan lo mucho más ser como deducción de canto llano»<sup>24</sup>.

Lozana va a Lípari en busca de la paz, y cuando encuentre la paz en este paraíso terrenal piensa mandarla a su criado envuelta en el nudo de Salomón. Más de cuatro personas van a echar de menos a Lozana, y hay más de cuatro Lozanas en Roma. En el Medioevo, los números vinculados a las cosas están casi siempre preñados de sentido. El nudo de Salomón tiene cuatro puntas, así como la rosa de los vientos, que define el mundo cristiano tal como lo conocemos, y la Cruz. El simbolismo del cuatro abarca, entre otras muchas cosas, las cuatro virtudes cardinales y los cuatro humores del cuerpo, las cuatro fuentes del Paraíso y el esquema cuaternario de la construcción del Templo de Salomón. La maqueta para la construcción del Tabernáculo, suministrado a Dios por Moisés, era sencillamente el modelo del Universo, y la construcción del Templo de Salomón se basó en la maqueta del Tabernáculo, un paradigma de la armonía entre Dios y el mundo<sup>25</sup>.

El nudo de Salomón tiene cuatro ángulos, pero la palabra «paz» sólo tiene tres letras, y esto, a primera vista, tendría que ser un obstáculo para la armonía del simbolismo numérico. Pero el problema es más aparente que real, porque Delicado recurre a una solución tradicional. Añade una «o». ¿Por qué precisamente una «o»? Claude Allaire fue el primero en explicarlo:

<sup>23</sup> Allaire, *Lozana*, p. 155.

<sup>24</sup> Allaire, *Lozana*, Argumento, p. 173.

<sup>25</sup> Cf. Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, ob. cit., pp. 47-50.

Las letras de esta palabra [paz] enmarcan el dibujo del nudo de Salomón, siendo la cuarta una o que es omega. Se pueden combinar en A y Z (alfabeto latino, o mejor dicho, español) y A y O, alfa y omega (alfabeto griego). La forma de la P hace que se pueda leer como rho, el cual en unión del nudo en forma de Cruz, puede ser uno de los elementos del lábaro o Crismón, que representa una cruz, con las letras C y R<sup>26</sup>.

Allaigre tiene toda la razón. La lámina 3, una cruz de bronce del siglo XV, demuestra perfectamente el simbolismo cristiano<sup>27</sup>.

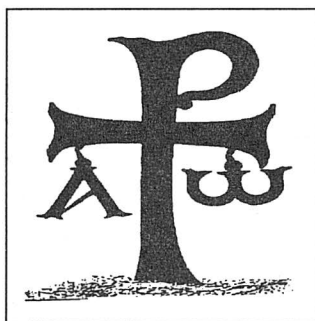


Lámina 3

«Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso» (Apocalipsis, 1: 8). Aquí tenemos una clara ilustración del texto bíblico, con sus cuatro elementos fundamentales: la ji y la rho combinadas para formar una cruz cristiana, con el alfa y la omega pendientes de los brazos de la cruz, para crear un todo que simboliza el principio y el fin de las cosas. La lámina 4, símbolo tradicional de la iglesia, es una variante que ordena los mismos elementos en forma esquemática.

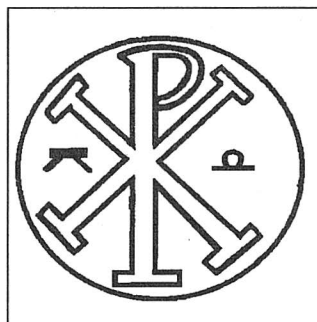


Lámina 4

<sup>26</sup> Allaigre, *Lozana*, p. 481, n. 10.

<sup>27</sup> La cruz está conservada en el Museo Kunsthistorisches de Viena, y viene ilustrada en Eric Newton and William Neil, *The Christian Faith in Art*, London, Hodder & Stoughton, 1966, p. 32.

El crismón o lábaro, con las letras alfa y omega encerradas en un círculo, simboliza Cristo dentro de la eternidad<sup>28</sup>. Por otra parte, porque la cruz viene en forma de equis, es posible, interpretando las letras griegas rho, alfa y ji como las letras latinas *p*, *a* y *x*, leer *PAX*. Este simbolismo es precisamente el de la viñeta de Francisco Delicado, con los mismos elementos reunidos en un orden ligeramente distinto, así que ofrece la misma posibilidad de interpretar las letras o como griegas o como latinas. La diferencia fundamental, sin embargo, es que la tradicional cruz cristiana, vertical o transversal, se sustituye en *La Lozana andaluza* por una cruz lazada, en forma de un nudo de Salomón. ¿Qué significación podría tener este detalle?

Ahora quisiera llamar la atención sobre los grabados siguientes que realmente me asombraron cuando los alcancé a ver por primera vez.

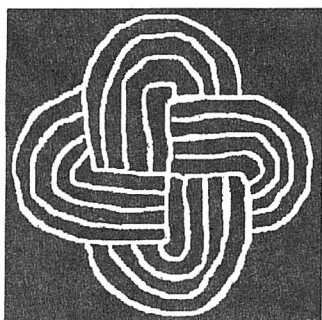


Lámina 5 (Iglesia de San Martín, Little Waltham)

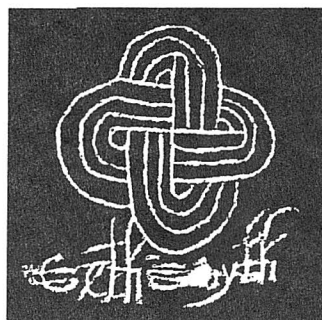


Lámina 6 (Iglesia de San Juan, Duxford)

Los dos son calcos míos, ligeramente retocados, de grafiti que he conseguido ver en los pilares de iglesias medievales del sur de Inglaterra, el primero de la Iglesia de San Martín en Little Waltham, el segundo de la Iglesia de San Juan, en Duxford, dos pueblos de los condados de Essex y Cambridgeshire respectivamente. La forma es idéntica a la de la *Lozana*, y los reproduce V. Pritchard en su *English Medieval Graffiti*<sup>29</sup>. Su comentario deja bien sentado que este signo aparece en un mínimo de 28 iglesias dentro de un radio de 45 kilómetros de la ciudad de Cambridge, y no deberíamos suponer que las ocurrencias se limitan a este condado, ni a este país. En vista de la aparición de tantos ejemplos de un signo que se llama «de Salomón» en iglesias cristianas, no deberíamos emocionarnos demasiado, por consiguiente, por sus primitivas conexiones judaicas. Según la leyenda, Salomón, hijo de David, poseía un anillo misterioso llamado «el anillo de la sabiduría», con el cual dominaba las bestias y los espíritus, y en aquel anillo estaba grabado el misterioso signo que le concedió su poder: el signo de Salomón.

<sup>28</sup> Los emperadores de Roma adoptaron el lábaro al introducir Constantino el cristianismo en las legiones romanas. Eusebio cuenta la piadosa leyenda que una visión de una cruz apareció en el cielo cuando Constantino iba a marchar contra Majencio en 310 DC (*Vida de Constantino*, I, 20-26). Constantino hizo bordar en su estandarte esta cruz y el monograma de Cristo, con las palabras «in hoc signo vinces», realizando así el primer acto de acatamiento oficial a la religión cristiana.

<sup>29</sup> Cambridge, CUP, 1967, pp. 84 y 33.

Sabemos también que todos los indicios son de que este signo fue uno de los muchos símbolos adoptados por la Iglesia cristiana desde una época muy remota, y no deberíamos suponer que cuando lo encontramos grabado en las piedras de unas veinte y ocho iglesias del sur de Inglaterra, hay que echar la culpa automáticamente a un grupillo de saboteadores judíos.

Mucho antes de la época de Francisco Delicado, el nudo de Salomón ha llegado a ser, para los cristianos, una de las muchas representaciones de la cruz -una cruz lazada.

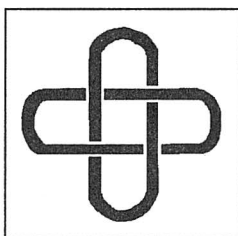


Lámina 7

En su «Texto e imagen en el *Retrato de La Lozana andaluza*», Ronald E. Surtz dedica unas cuantas palabras al nudo de Salomón, limitándose a la observación de que es «un símbolo que se remonta a los primeros siglos del Cristianismo. Parece que servía para traer buena fortuna»<sup>30</sup>. Es probable que Surtz tenga razón en cuanto a la asociación entre el signo de Salomón y la buena fortuna, pero desafortunadamente sólo afirma su declaración, sin aducir testimonios.

La lámina siguiente forma parte de un mosaico que se puede ver en la iglesia de Santa Maria Maggiore en Vercelli, Italia<sup>31</sup>.

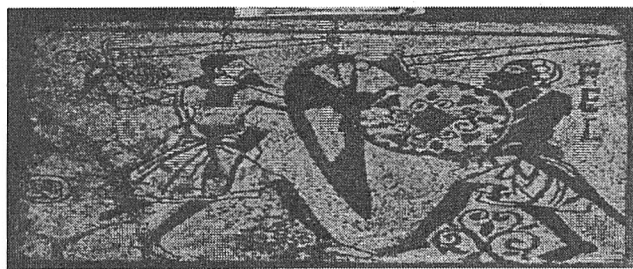


Lámina 8

La iglesia es antigua, y los mosaicos datan, aproximadamente, del siglo XII. En esta escena un héroe blanco, barbudo, está a punto de despachar con la espada a un adversario negro, descalzo, desnudo hasta la cintura, que se defiende con una rodela. El nudo de Salomón aparece en dos formas, en una versión simplificada a la izquierda, en la parte

<sup>30</sup> *Nueva Revista de Filología Hispanica*, XL (1992), pp. 169-85 (p. 172, n. 10).

<sup>31</sup> Reproducida en V. Pritchard, *English Medieval Graffiti*, p. 36.

inferior del mosaico y, en una versión ya más familiar, como reforzamiento del brazo derecho del guerrero cristiano. Dado que el dibujo forma parte de un ciclo carolingio, y que el moro se identifica con las letras F E L (según cabe presumir, abreviatura de *felon*), todas las probabilidades son que el cristiano es Roldán, y que las tres letras que le identifican, muy borradas ya, pero que parecen ser F O A, son una copia malograda o una restauración infeliz de un original R O L, que el artesano del mosaico leía mal o no llegó a comprender<sup>32</sup>. El nudo cumple su doble función aquí. Señala claramente que el brazo derecho del cristiano cuenta con el apoyo de Dios; al mismo tiempo, le garantiza buena fortuna en el combate.

Para completar el contexto, en el abanico de posibilidades queda un último punto de referencia que hay tener en cuenta antes de volver a *La Lozana andaluza*. Éste es el campo secular en el que aparece nuestro símbolo. En su *Dialogo dell'impresa militari e amorose*, Pablo Giovio reproduce y comenta la famosa divisa, *tanto monta*, de Fernando el Católico:



Il Re Catolico... portò il nodo gordiano con la mano d' Alessandro Magno, il quale con la scimitarra lo tagliò, non potendolo sciorre con le dita, col motto di sopra *Tanto monta*. E acciò che intendiate il persiero di quel prudiano e l' Oracolo diceva che chi l' avesse saputo sciorre sarebbe stato signore dell' Asia. Perchè arrivandoci Alessandro, ne trovando capo da sciorlo, per fatal bissarria e sdegno lo tagliò e *Oraculum aut implevit aut elusit*. Il medesimo intervenne al Re Catolico, il quale avendo litigiosa differenza sopral' eridità del Regno di Castiglia, non trovando altra via per conseguir la giustizia, con la spada in mano lo combatté e lo vinse, di maniera che così bella impresa ebbe gran

<sup>32</sup> Véase A. K. Porter, *Lombard Architecture*, 4 tomos, New Haven, Connecticut, 1915-17, III, Pl. 215, lám. 4, citado por Pritchard, p. 35.



fama... Fu opinione d'alcuni che ella fusse trovata dal sottile ingegno d'Antonio di Nebrissa, uomo dottissimo, in quel tempo ch'egli ruscitò le lettere latine in Ispagna<sup>33</sup>.

El texto de Pablo Giovio y la divisa que reproduce ilustran bien la coincidencia entre el nudo de Salomón y el nudo gordiano. El símbolo de la divisa de Fernando el Católico es una versión tridimensional de la viñeta de *La Lozana andaluza*, lo que es de esperar en vista de los puntos de contacto entre los dos: ambos consisten en un sólo hilo sin fin, ambos son imposibles de desenredar. Desde luego, otro punto de contacto es el famoso juicio de Salomón, cuando el rey, teniendo que dictaminar sobre las peticiones de dos demandantes, ofrece dividir un niño con la espada entre las dos mujeres. El símbolo llega a ser asociado con nociones de sabiduría, discreción y prudencia, y con la espada (¿otro punto de contacto con el mosaico de Vercelli?); se asocia además con la idea de que un problema insoluble se puede resolver por una acción violenta<sup>34</sup>.

El nudo de amor aparece en una invención de Juan de Mendoza, recogida por Gonzalo Fernández de Oviedo en *Batallas y quinquagenas*<sup>35</sup>:

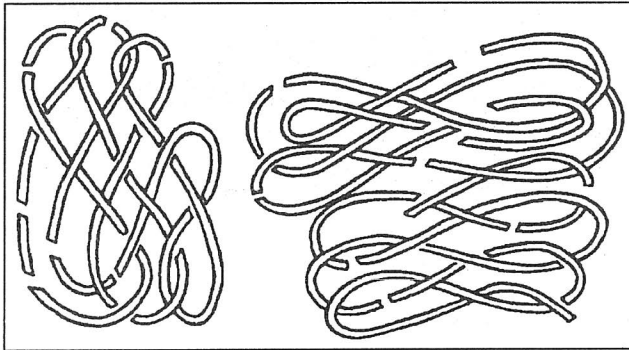


Lámina 9 *Mejor estarán cortados que añadados*

Las indicaciones son que la letra refiere al fracaso del segundo matrimonio de Juan de Mendoza, cuando se da cuenta de la infidelidad conyugal de su segunda esposa, doña Ana de Aragón, durante su ausencia en Italia<sup>36</sup>. En la letra de la lámina 9, cuya

<sup>33</sup> Ed. Maria Luisa Doglio, Roma, Bulsoni, 1979, pp. 52-53. La divisa, que corresponde al Latín *tantum valet e idem est*, está recogida por Covarrubias: «*Tanto monta, cortar como desatar*; tomóse este modo de dezir de aquel ñudo Gordio, que no pudiéndole desatar Alexandro, le cortó, diziendo las sobredichas palabras», *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, p. 812b.

<sup>34</sup> El nudo ciego y el nudo gordiano están interrelacionados: ninguno de los dos se puede desatar sin cortar, y Covarrubias hace constar que el nudo gordiano es un «ñudo tan ciego y perplejo, que parecía indisoluble», *Tesoro*, p. 454b.

<sup>35</sup> Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989, p. 223. Avalle-Arce reproduce el texto, pero omite la divisa que reproduzco aquí: la lámina 9 aparece en el folio 510v del manuscrito.

<sup>36</sup> Cf. mi «Juan de Mendoza: el bello malmaridado», *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516*, ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 95-102.

divisa ilustra dos nudos cortados, Juan comenta que en su caso, en vista de los acontecimientos recientes, los lazos indisolubles del amor estarían mejor cortados que anudados. Otra vez encontramos esta yuxtaposición de las ideas del nudo que no se puede desatar y una ruptura violenta.

El pentalfa es el último eslabón en la cadena. Muchos editores y comentaristas de *La Lozana andaluza* lo han confundido con el signo y con el nudo de Salomón, lo que no debe sorprender, en vista de la confusión que reinaba en la Edad Media.

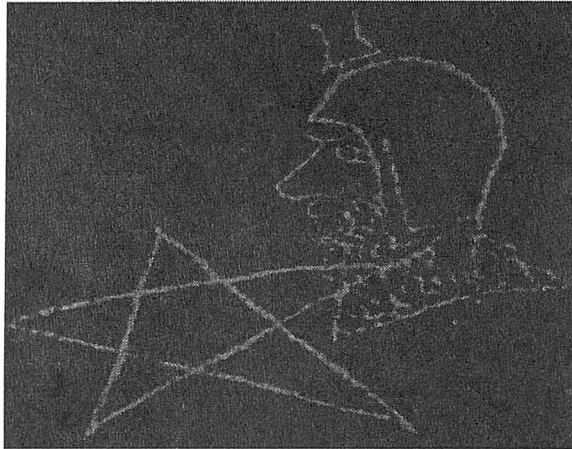


Lámina 10

El pentalfa tiene cinco puntas, y la relación más estrecha entre él y el nudo de Salomón, como se ve claramente en la ilustración, es que las cinco líneas que forman el pentalfa se dibujan con un trazo continuo, formando una especie de nudo sin fin. El pentalfa tiene su propio simbolismo: lo emplearon los discípulos de Pitágoras, matemáticos y reformadores religiosos, y más tarde los magos del Medioevo. En el campo secular, se empleaba contra los males de la brujería. La Iglesia, como era frecuente, adoptó el símbolo como representante de las cinco llagas de Jesucristo en la cruz. En el siglo XIX, Luis de Usoz, comentando una alusión a un signo de Salomón en el poema «Señor, a vuestra demanda», de García de Huete, e ilustrándolo erróneamente con una estrella de cinco puntas, observa que «pentalfa significa salud, y que antiguamente tenía en España el vulgo por amuleto y preservativo contra las brujas»<sup>37</sup>.

En el último mamotreto de *La Lozana andaluza*, Lozana determina dejar su vida de abandono en Roma, trasladándose a la ínsula de Lípari en busca de la paz y la tranquilidad. En el curso del argumento, la actitud de Francisco Delicado hacia la licencia de la Roma de su época es abundantemente clara: los criminales no son las pobres

<sup>37</sup> *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. Luis de Usoz, Madrid, Luis Sánchez, 1841-43, p. 116, nota.

conversas españolas como Lozana, obligadas, debido a la pobreza y a causas ajenas a su voluntad, a ganarse la vida vendiendo su cuerpo por las calles, sino los clientes abandonados, adinerados y egoístas que sacan partido de las circunstancias de estas pobres mujeres. Aunque Delicado, como converso y cura, es consciente de que los pecados de Lozana se clasifican automáticamente como *insignes delitos*, no condena a su protagonista. Al contrario, le permite retirarse, como se solía hacer en la antigüedad, a Lípari, la isla del paraíso, donde encontrará la paz con sus pares. Los juegos de palabras -Lípari, pares, sin par, paraíso, Roma-amor, Guiomar- que no podemos errar; López-los peces, Sabina-que no sabe ná, Vellida-bel ida- tipifican los gustos y el estilo literario de la época, y proporcionan textura y densidad a esta escena.

El sentido está resumido en la viñeta. Este símbolo es una variante personal del símbolo cristiano del crismón: ji con rho, alfa con omega. Aquí Delicado juega con símbolos y conceptos no nuevos sino familiares a sus lectores, combinando en el alfabeto latino las posibilidades ofrecidas por las letras *p*, *a*, *z* y *o*, y haciendo resaltar las correspondencias entre la *p* latina y la  $\rho$  griega, la *O* latina y la  $\Omega$  griega. En el centro de la viñeta, el nudo de Salomón se puede interpretar como una cruz lazada, una  $\chi$ , y esta  $\chi$  se puede combinar con la  $\rho$  para formar el símbolo cristiano que representa  $\chi\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ . En un contexto cristiano, el simbolismo incorpora, como ilustración visual de la última etapa de la vida de Lozana en Lípari, los conceptos tradicionales de Cristo, paz, armonía y eternidad.

Simultáneamente, en el contexto de la nueva vida de Lozana, hay asociaciones seculares, que representan el elemento adicional que hace destacar Francisco Delicado al introducir en la ecuación el nudo de Salomón. La vida de prostituta callejera que lleva Lozana en Roma es un nudo ciego que no se desata con facilidad: Lozana encuentra una solución violenta, para ella la única solución, cortando el nudo de un golpe, como lo cortaron antes muchos, entre ellos Alejandro Magno, Juan de Mendoza y Fernando el Católico. Lozana ya no es Lozana, su nombre romano. Cambia por segunda vez de nombre, adoptando uno que refleja, como Aldonza y Lozana, su hermosura, pero que también simboliza su salida de Roma, que para ella será una «bella ida». Ésta es la última transformación: hasta su muerte se conocerá como La Vellida, un nombre típicamente judío. Este hecho, en vista de los orígenes conversos de ella y de su creador, puede tener trascendencia: cuando el círculo de la vida se completa, ella vuelve a sus orígenes. En otro nivel, las asociaciones con la pentalfa implican que en Lípari encontrará salud y protección contra los males de este mundo. El nudo de Salomón, con sus reflejos del Antiguo Testamento, simboliza la sapientia y el entendimiento, y Francisco Delicado nos recuerda al final que «la que alcanza esta sapiencia o inteligencia es más preciosa que ningún diamante, y ansí por el contrario muy vil. Y sin dubda en esto quiero dar gloria a la Lozana»<sup>38</sup>.

Todas estas ideas forman un conjunto sólido con la interdependencia entre divisa y letra (cuerpo y alma) que caracteriza la invención de las últimas décadas del siglo xv. Para su invención Fray Íñigo de Mendoza emplea un símbolo bien conocido, pero en

<sup>38</sup> Allaigne, *Lozana*, p. 484.

forma de pista falsa: el ingenio no tiene nada que ver con las asociaciones salomónicas de su divisa. Más bien depende de un simple juego de palabras, un lugar común empleado por varios contemporáneos suyos, basado en las dos sílabas del vocablo «sino». Por otra parte, Francisco Delicado saca partido de todas las posibilidades del simbolismo cristiano y secular ofrecidas por la yuxtaposición del crismón y el nudo de Salomón. *La Lozana andaluza*, sin lugar a dudas, es una obra multifacética. No obstante, el simbolismo de la viñeta y sus múltiples relaciones con el texto presentan, en el contexto de la época, menos ambigüedades de las que se han imaginado. La interacción entre *res* y *signum* es compleja, pero la construcción y el simbolismo, una vez puestos en el contexto literario e histórico de la época, son transparentes. Éste es el momento en que por fin, tras todas las desgracias y vicisitudes de su vida, Lozana consigue la paz, la sabiduría, y la gloria<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Quisiera hacer constar aquí mi profundo agradecimiento a los amigos y colegas que me han ayudado con preguntas, sugerencias, quejas, comentarios, consejos, y en más de una ocasión soluciones ingeniosas para problemas que sin su agudeza y su generosidad de espíritu indudablemente hubieran quedado sin resolución. En particular les debo mucho a Carlos Alvar, Gregory Andrachuk, Nigel Griffin, Lynn Ingamells, Jeremy Lawrance, Angus MacKay, Sheila Macpherson, Manuel Moreno y a todos los participantes de los Seminarios de Investigación de la Universidad de Manchester, la Universidad de Oxford y de Queen Mary and Westfield College, Londres.