

**La Lozana, peligro para caminantes**  
**Francisco Delicado y Rafael Alberti por las calles de Roma/Amor**

Carla Perugini  
 Università di Salerno

A Marta, salerosa, que me llevó al Puerto

**Preliminares**

“Claro, el teatro que yo he hecho siempre coincide un poco con el momento poético en que estoy” (Bayo 104). Esta afirmación de Rafael Alberti, hecha durante una entrevista en Roma en el octubre de 1970, puede ejemplificarse muy bien con la obra que va a ser objeto de nuestro estudio, *La Lozana andaluza*, “mamotreto en un prólogo y tres actos”, publicada en Buenos Aires en 1964, es decir un año después del traslado de los Alberti a Roma y dos después de los primeros *Poemas escénicos*, con su estructura de dramas en miniatura<sup>1</sup> y su atmósfera italiana, mejor dicho romana, mejor aún trasteverina, o sea de ese barrio popular, poblado de gatos, maleantes, basuras y meadas, que reproduce de manera inmejorable el ambiente lozanesco de cinco siglos atrás.

La crítica no ha dejado de poner en relación la refundición albertiana de la *Lozana* de Delicado con la colección de poemas aludida, y, aún más, con la sucesiva *Roma, peligro para caminantes* (1963-68),<sup>2</sup> en la que el tono descarado y festivo, lleno de humorismo, juegos de palabras, erotismo, anticlericalismo y gusto por lo escatológico encuentra su ambiente ideal en una ciudad eterna sí, pero más en sus defectos y tipos humanos que en sus monumentos y glorias.<sup>3</sup> El mismo poeta, al prologar su libro, hace propias las palabras de su malogrado traductor al italiano, Vittorio Bodini, en ubicar los poemas

en el corazón del Trastevere, verdaderos puntos estratégicos de quien va sorprendiendo, en salidas nocturnas y diurnas, la comprobación de una humanidad simple, hormigueante y nerviosa, callejones sucios, muros corroídos, sórdidos vestigios y señales de una existencia en lucha por su

---

<sup>1</sup> Aunque Alberti escribe voluntariamente los *Poemas Escénicos* sin acotaciones explícitas o señales tipográficas, “las acotaciones implícitas diseminadas a modo de leitmotiv escénico nos pueden ayudar a imaginar ciertos aspectos del entorno óptico-acústico que acoge la breve historia desarrollada –decorado, iluminación, accesorios, música, ruidos–; a evocar determinados rasgos de la expresión corporal de los actores que le dan vida –mímica, gesto, movimiento–; y a precisar la apariencia externa de los intérpretes que la hacen posible –maquillaje, peinado, vestuario” (Martínez Galán 383-84).

<sup>2</sup> El libro fue editado por primera vez en México en 1968, pero varias composiciones habían salido antes en revistas italianas, francesas, españolas y americanas. El libro completo ha tenido varias ediciones, también en italiano. Noticias bibliográficas pueden encontrarse en el IV volumen de las *Obras Completas* de Alberti (véase nuestra bibliografía).

<sup>3</sup> Véanse los artículos de Gómez Yebra, Soria Olmedo y Morelli.

pura supervivencia. La Roma, en fin, antioficial y antimonumental, la más antioethiana que pueda imaginarse. (*Roma*, 103)

Con palabras parecidas, introducía el autor su versión de *La Lozana*:

En estas callejas de gatos y escondrijos llenos de memoria, de patios húmedos de recelos y temores pegados en los muros, de alcahueterías solapadas, de pillos y rufianes, vivió su vida la Lozana, maestra en uno de los pecados capitales, en esta ciudad donde con tanta frecuencia se usaban los siete con toda valentía. (*Lozana*, 9)

Una Roma, la del último exilio de Alberti, ruidosa y llena de automóviles y motos, causa de gran espanto para el poeta, quien, como Neruda y Lorca, nunca quiso conducir y que, paradójicamente, tuvo que padecer, ya muy viejo, un atropello: “¡Santo Dios! O ¡Santo Marx! Que no me atropelle más un automóvil, pues tengo el sueño inundado de ellos” (*Arboleda*, 3, 28). Y, sin embargo, también una Roma que a veces se calla y se vacía, quedando “sola, sin nadie” (*Roma*, “Nocturno” 134), “sin amor” (*Roma*, “Nocturno” 139), desmintiendo así el destino escrito en su nombre, en ese vocablo capicúa que “voltando las letras, dice: Roma/Amor” (Delicado 367).

Eros hace de protagonista en la *Lozana* del cura cordobés, un eros sin traza de “teologías ni remordimientos” (*Lozana*, 10), que rellena de sí todo el sistema verbal del libro, sea explícitamente, con un derroche de palabrotas, tacos y situaciones llenas de picardía, sea alusivamente, gracias a la sistemática polisemia del texto, que atañe a todos los ámbitos semánticos del vocabulario. Como escribía en mi edición de *La Lozana delicadiana*,

el léxico erótico se sirve de eufemismos (*lo mío, aquello, conversación, aquella cosa, mercadancia, besar...*), de hipérboles analógicas (*mandragulón, mano de mortero, pantano, unicornio, nabo...*), de metáforas (*copo, hurón, garrocha, puerta, caballo, coso...*), de hapax legomenon (*dinguilindón, mancillalobos, tejaredecas, bezmellerica, peribón, perniquetencia...*), de antífrasis (*buena, bondad, sanidad, mérito...*), de equívocos (*mano, pie, madre, padre, resto...*), sin olvidar que el equívoco puede afectar un entero episodio, como en el mamotreto LV a propósito del joven Coridón, o bien en el LXIV con el episodio del asno Robusto o en varios cuentecillos de origen folklórico. (Delicado LIX)

¿Qué queda de la alusividad erótica del hipotexto en la reescritura de Alberti? Creo que prácticamente nada, ya que las técnicas más atrevidas del clérigo andaluz, sea en el lenguaje sea en la metaficcionalidad, se pierden a favor de una pregonada simplificación de la lengua y de las situaciones, en nombre de una malentendida actualización del texto antiguo dirigida a un público considerado ya incapaz de entenderlo. Quiero decir que, a pesar del entusiasmo que Alberti demostró a lo largo

de los años por la obra renacentista<sup>4</sup> y de su conciencia de las novedades revolucionarias que ésta suponía en el panorama de la literatura no sólo española,<sup>5</sup> también el poeta del Puerto acabó por convenir con una interpretación esencialmente realística, que disminuye el valor de *La Lozana* originaria, olvidando “su condición de obra de lenguaje” (Joset 1993, 543).

### Transtextualidad

Antes de seguir con el examen de la reescritura albertiana, quisiera detenerme sobre los problemas planteados precisamente por estas operaciones de transtextualidad, -que volveremos a afrontar hablando de las puestas en escena de *La Lozana*-, y de la elección, por parte de muchos refundidores modernos de obras de la antigüedad, de producir un texto “reader-oriented” en vez que “text-oriented”. A este propósito reproduciré las declaraciones programáticas de un fino y proteico autor, cual Luis García Montero (responsable también de una edición de las *Obras Completas* de Rafael Alberti) para su versión teatral de *La Celestina*, en ocasión de los quinientos años de su aparición, por encargo del director Joaquín Vida. Su loable intención es más la de facilitar el viaje del público al pasado que el del texto al presente, pero su actualización tratando de “pulir lo imprescindible, lo mínimo, para facilitar que el público viaje al pasado, comprendiendo la significación originaria” (Montero 15) me deja algo perpleja respecto a los resultados y, más específicamente, a la ideología que los sostiene.

Escribe Montero en el Prólogo:

Si nos aventuramos a emprender una versión teatral, las renunciadas y las apuestas deben aliarse en una intención previa, que depende tanto de los gustos personales como de las exigentes convenciones colectivas. Son previsibles la actualización del vocabulario y la sintaxis, el deseo de evitar los anacronismos culturales, la necesidad de acortar el texto para adecuarlo al tiempo vivo de una función y la limpieza de todos los ingredientes (viejos refranes, citas de autoridad, referencias mitológicas o clásicas) que

<sup>4</sup> “Es una obra muy hermosa [...]. Es una novela realmente extraordinaria” (Alvarez 7); “conocí su genial novela dialogada en una modesta edición publicada en París en 1900. Fue mi gran descubrimiento al acabarse la guerra de España” (Laborda 46).

<sup>5</sup> “Después hice *La Lozana andaluza* porque siempre me había fascinado esa obra tan extraña que técnicamente es una de las novelas más modernas que se han escrito. Todo el mundo habla del problema lingüístico y nadie habla de la técnica, donde hablan los personajes sin explicación alguna y de pronto hay una escena de dos que están fornicando y resulta que el autor está debajo de la cama opinando... es sorprendente y extraordinario” (Bayo 110); “Es una novela muy dinámica: hablan personajes que no están en escena; el mismo autor interviene, anticipándose así a una literatura casi pirandelliana y unamunesca” (Alvarez 7). La deuda que Aretino tuvo, aunque inconfesadamente, con Delicado es reconocida hoy día por la crítica: v. Genert e Imperiale. Sin olvidar posibles intertextualidades cervantinas (Vilanova; Perugini 2003).

se han convertido en pura arqueología para un público de cultura media, incluso alta, que está al margen de los conocimientos especializados del filólogo. Todas estas exigencias se dan por supuestas cuando queremos ofrecer en teatro la belleza actual de *La Celestina* (Montero 14).

Como explica Gérard Genette en su célebre libro sobre la literatura en segundo grado, hay varios procedimientos de reducción, el más brutal de los cuales consiste en una mera supresión o escisión, debida a veces a exigencias editoriales (p. ej. reducciones de libros famosos para la juventud) o bien a un proceso de auto-escisión ejercida por el autor mismo, en vista de una puesta en escena o debido a un viraje por él autónomamente decidido. Otro tipo de reducción consiste en la concisión, que vuelve a escribir el texto frase por frase, pero con economía de medios. Esta operación prosigue como por acumulación de resúmenes parciales, mientras que un verdadero resumen, al describir el texto, tiene una función metaliteraria y extraliteraria.

El *digest*, finalmente, narra el mismo texto sin mencionarlo (contrariamente al resumen) y obtiene un efecto de simplificación (Genette 272-77).

En las adaptaciones modernas de un texto teatral frecuente es el recurso a una convención del teatro antiguo, la del *recitator*, con finalidad de comentario o narración de los acaecimientos (lo que en el teatro griego venía desarrollado por el coro), que comporta una recuperación de la narratividad dentro del texto dramático, de la *diégesis* sobre la *mimesis* (Genette 342). En el caso de la versión de *La Celestina* de Montero, Fernando de Rojas entra como comentador de lo que va a pasar en la escena y como relator de cosas no representadas o bien de pensamientos del autor, en el libro original expresados en los paratextos. Esta presencia quita naturalidad a la secuencia de los hechos y, en el escenario, bloquea a los actores en espera de su salida.

En la reescritura de Alberti de la *Lozana* (que él prefiere denominar “visión”, como para subrayar la toma de posesión personal de la fábula) la presencia de esta figura, protagonizada por el *laudista*, obedece sin duda, como sugiere Joset (1999, 183), a la voluntad de “vincular su obra con las formas del teatro barroco”, de lo que es testimonio también la estructura que le da de “Mamotreto en un prólogo y tres actos”. Por otra parte, el *recitator* se explica en función de “*captatio benevolentiae* junto a la presentación del personaje y del autor. Una fórmula dramática que Alberti (con o sin influencia de Brecht, pero sí de la tradición teatral hispánica) usa casi constantemente en todas sus piezas” (Torres Nebrera 312). El *laudista* sirve también a subrayar las analogías geográficas y existenciales entre el nuevo y el viejo autor, hasta el punto que el escritor en persona quiso interpretarlo en el estreno de su *Lozana* (con la puesta en escena de Carlos Giménez), con resultados discutibles (Suárez; Haro Tecglen).

Para juzgar su trabajo, en todo caso, hay que partir de un problema de definición del texto, o sea de si pertenezca al género dramático o bien al novelístico. Alberti da por descontado que va a actuar una transcodificación dramática de una novela dialogada, aún reconociendo las implícitas marcas teatrales del hipotexto, o bien

dudando de su naturaleza novelística, dudas que alimenta también la crítica.<sup>6</sup> Él mismo, introduciendo su *Lozana*, y tildándola siempre de “novela”, reconoce la dificultad “de someter a tres actos de teatro este complicado y singularísimo libro de tan dificultosa lectura” (*Lozana* 12). Aunque existen en la obra de Delicado partes diegéticas (sobre todo en los primeros mamotretos, sin contar todos los epígrafes), no hay duda de que, como ha aclarado de una vez M. R. Lida para *La Celestina* (Lida de Malkiel 29-78), nos encontramos con un producto dramático, pese a su confusión onomástica y a la dificultad de definición de la novela, no contemplada en la preceptística tradicional. La calidad dramática de *La Lozana*, pues, no dependerá de su representabilidad, sino de su escritura, ya que, en el ambiente en el que nació, se podía confiar a un lector único la tarea de “adaptar la voz y el ademán a la caracterización de los distintos interlocutores de la pieza [...] prueba suficiente de que hay en ella juego y conflicto de personajes en acción, es decir, drama” (Lida de Malkiel 68). Por otra parte, desde los primeros descubridores del libro (hasta polémicos con él, como Menéndez y Pelayo), le fueron reconocidas, por sus escenas vertiginosamente cambiantes, por la focalización rapidísima sobre innumerables personajes y espacios escénicos, por la ruptura del orden temporal, así como por la interferencia de la metaficción, técnicas anticipadoras del arte cinematográfico o audiovisual (Menéndez y Pelayo 300-04; Espantoso Foley).

En realidad, más que interrogarse sobre la pertenencia de género, sería más rentable juzgar los resultados de la operación. Y las reacciones de la crítica, así como las del público que acudió a la gira de la compañía, fueron muy templadas, cuando no de firme rechazo. El éxito que Alberti siempre esperó de su actividad como dramaturgo nunca alcanzó el del poeta y del prosista, y no solamente por los grandes intervalos de tiempo –a diferencia de lo que pasaba con su primer teatro de urgencia– que mediaron entre la escritura de las piezas y sus puestas en escena, quitando sentido a un género que no estaba destinado a la sola lectura. De eso se quejó el escritor en varias entrevistas (López Mozo). Aún sin calcular la fealdad de la realización de Giménez (y, por otras razones, de la sucesiva de Josefina Montero), la comparación entre hipotexto e hipertexto va, qué duda cabe, toda a favor del primero. La debilidad de la dramaturgia y la renuncia a las novedades más sorprendentes del texto base

---

<sup>6</sup> “Lo mismo que el original no es, propiamente hablando, una novela, ya que el género está naciendo en 1524, la comedia no es propiamente una comedia” (López Sancho 61); “Alberti si lascia soggiogare dalla molteplicità di piani e di sensi della *Lozana Andaluza*, poliedrico oggetto letterario che sfugge a una precisa etichetta” (Cirillo 218); “La lectura de Alberti es la de una narración, sin embargo un tanto especial ya que está situada en la línea celestinesca formalmente inscrita en el género dramático (*Comedia, Tragicomedia, autos...*) y marcada por signos audiovisuales de representación” (Joset 1999: 181). Se dan también aceptaciones sin más del proceso de transcodificación: “The last of Alberti’s social plays (1963) is a stage version of *La lozana andaluza* (1563) [sic], a dialogued novel by the Renaissance cleric Francisco Delicado” (Popkin 163); “*La Lozana Andaluza* ha tenido en la pluma de Rafael Alberti la ocasión de convertirse en obra dramática” (Torres Nebrera 307); “Más difícil es entender por qué pensó que la compleja novela, carente de una acción central y repleta de pequeños episodios, podía convertirse en un buen drama” (Monleón 394).

acaban por añadir *La Lozana* de Alberti a la parte más perecedera de su producción, pese a sus intenciones de hacer un teatro total, en el que entrasen todas las artes.

Eso se nota aún más si la comparamos con la mucho más lograda adaptación que escribió, de la misma obra, Jerónimo López Mozo en 1977, (publicada sólo recientemente por Silvia Monti), de la que nos ocuparemos más adelante. Alberti sintió mucho que dos inoportunas circunstancias le disminuyeran, como autor de *La Lozana*, su vuelta a España: una versión cinematográfica por Vicente Escrivá, con guión de López Sancho y la participación de la actriz italiana Maria Rosaria Omaggio, para una película “de destape”, y el estreno en Almagro de la *Comedia de la olla romana en que cuece su arte La Lozana* de López Mozo. Al reivindicar su primacía en la reducción teatral de la obra, lamentó la escasa calidad de la otra (crítica asumida también por José Monleón), aunque, como afirma el mismo López Mozo, “me consta que no la vio, ni llegó a conocer el texto, pues no fue publicado” (López Mozo 117).

Dejando de lado, ahora, el mayor o menor logro obtenido por los varios realizadores, y manteniendo la legitimidad para cualquier autor de su autonomía en la escritura, incluso hasta la infidelidad y la traición respecto al hipotexto, la sospecha y la duda que nos prende, frente a la misión de volver a escribir (en práctica a traducir) para un público falto de los necesarios códigos interpretativos una obra de hace medio milenio, depende de la implícita “censura” que deriva de las correcciones, mutilaciones o sustituciones obradas por nuestro moderno tribunal, que, de no ser inquisitorial, acaba por aceptar, *mutatis mutandis*, la misma lógica de épocas menos liberales que la nuestra.<sup>7</sup>

Añadiría también que lo que para un moderno es un corte “mínimo” e “imprescindible”, en la estética y la visión del mundo de la época en la que la obra fue escrita era indispensable y significativo, aún tratándose de los largos parlamentos de los personajes, o bien de la intención moralizadora del final trágico de Calisto y Melibea, o de las continuas citas sacadas de florilegios de los que se nutría la cultura del tiempo, o bien de esas “geminaciones” que María Rosa Lida de Malkiel reconoció como elemento sistemático y consistente de *La Celestina* (Lida 265-80) y que vienen suprimidas por superfluas y engorrosas.

Para no caer, a nuestra vez, en una actitud censoria respecto a la libre expresión de un escritor, y a la análoga libertad del público de asistir a ella, hay que prescindir obligatoriamente del concepto de fidelidad o traición al texto original. Como se ha observado (Bou 35), la sola fidelidad hoy posible hacia un clásico reescrito sería la paradójica reescritura idéntica, palabra por palabra, que opera *Pierre Menard, autor del Quijote* de las *Ficciones* borgesianas. Al sustituir, pues, fidelidad con “traducción, actualización, lectura, crítica, dialogización, canibalización, transmutación, transfiguración” (ib.) nos será más fácil aceptar el reto. Cualquier trabajo de literatura comparada necesitará, como escribía Claudio Guillén, asumir que: “no nos es dado

---

<sup>7</sup> Véanse los parámetros de intervención sobre el texto que ofrece, por lo que le concierne, Fernando Urdiales (2000).

eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico” (Guillén 28): el diálogo prevé cambio e historización.

Pues bien, si adaptar es traducir, la operación tiene el mismo valor y la misma necesidad de la transferencia a un sistema lingüístico y semántico diferente de un hipotexto de otro idioma y otra cultura que, a falta de eso, nos sería inalcanzable. Y, sin embargo, nos queda alguna duda sobre la neta alternativa de transbordar al público hacia la obra o bien la obra hacia el público: será una propuesta *naïve* la mía, pero me place imaginar que unos espectadores de lengua española crecerían en inteligencia y saber (y algo en modestia) si intentaran acercarse al texto tal como fue escrito hace quinientos años. La modernización de un clásico puede llegar a ser tan insufrible y decontextualizada cuanto las versiones para móvil de una pieza de Bach o el desfile triste de los frisos del Partenón o de la Vía Sacra de Babilonia en el Pergamon de Berlín, reducidos a meros monumentos de sí mismos para la felicidad de turistas a los que se ahorró el cansancio de ir buscando en lugares lejanísimos entre sí las reliquias de civilizaciones que no nacieron para mezclarse o aminorarse entre las paredes de un museo.

Menudo patetismo, lo siento....

### **Lozana o de la política**

Ya que acabamos de nombrar Babilonia, la ocasión es propicia para volver a la Roma/Babilonia de los tiempos de Delicado y a la de los tiempos de Alberti, es *decir* a la antigua *caput mundi*, degradada a *cauda mundi* en opinión de indignados cristianos, ya desde la Edad Media (piénsese en Dante o Petrarca o Boccaccio), pasando por los pintores que, como Lucas Cranach, Hans Holbein o Albrecht Dürer, en las ediciones protestantes de la Biblia, representaron a la gran prostituta encima de la bestia y coronada de pontífice como la nueva y escandalosa “*imago urbis*” (Chastel 1983; Niccoli 2005). La asociación de la capital del reino de Cristo con una asquerosa ramera, en las intenciones de los intelectuales del Renacimiento, y en particular en las de Francisco Delicado, superaba con creces la alusión a la innumerable población de putas y rufianas que pululaban por la ciudad,<sup>8</sup> juntándose por un lado a un juicio político y por otro a contaminaciones eróticas ulteriores del léxico adoperado.

De esta alusividad algo pasa y algo se pierde en la reescritura de Alberti. Es evidente que la acusación de prostituirse no atañe (o atañe sólo parcialmente) a la difundida y aceptada costumbre de tener los eclesiásticos todos, desde el Papa hasta el último sacristán, concubinas, barraganas y coimas, o de invitar a Palacio turbas desenfrenadas de mujeres, quienes eran también indispensables fuentes de impuestos y

---

<sup>8</sup> Muy frecuente en la obra de Delicado la similitud de los enjambres de prostitutas con abejas, símbolos, en los bestiarios, de hipocresía, o quizás comparadas por antífrasis, ya que en la clasicidad (v. Aristóteles y Virgilio) era opinión común que las abejas ni copulasen ni generasen. Como una abeja atareada va corriendo la protagonista Lozana por todo el libro.

chantajes para la economía vaticana... El prostituirse de la Iglesia está, fundamentalmente, en su inextricable *liason* con la política, la guerra y el dinero, en su rebasar los límites de centro espiritual para volverse potencia militar y temporal, fautora de expansionismo territorial, de alianzas interesadas, de nepotismo y de simoniaca recaudación de riquezas. Lo que más lamenta Delicado no es en absoluto la vivaz y despreocupada existencia libertina de la ciudad, en la que él y su heroína participan sin problemas de conciencia, sino la falta de caridad, que tiene mucho que compartir con el erasmismo del *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Alfonso de Valdés<sup>9</sup> o de la *Sátira* de Bartolomé de Torres Naharro. Los cuidados de los religiosos romanos se dirigen exclusivamente a sus propios intereses, sin menoscabar los de sus mancebas, olvidándose totalmente de los pobres y de los necesitados. Sin ningún escrúpulo roban en las parroquias las ofertas de los fieles para acudir a los caprichos de las putas, o para pagarse los remedios a sus enfermedades venéreas.

Esta vertiente política de la crítica de Delicado pasa a la reescritura de Alberti en forma algo desdibujada a lo largo del texto (solamente se alude a las amenazas del loco Brandano a Clemente VII),<sup>10</sup> para concentrarse en un final bastante contradictorio, donde el salvamento de la ciudad de la furia del ejército imperial aparece confiado a las putas, capitaneadas por Lozana, que ofrecerán sus cuerpos a los soldados para que no sigan con la violencia contra los hombres y las cosas sagradas de Roma.

Sacando inspiración de una breve ocurrencia de uno de los últimos apartados de *La Lozana delicadiana*,<sup>11</sup> Alberti alarga el episodio de la defensa mujeril de la Capital sin explicar claramente a quién o a qué se debe, si a un inicial chiste de Rampín,<sup>12</sup> a la súplica del canónigo,<sup>13</sup> o a la voluntad de las mujeres, debida, más que a un arranque de patriotismo, a la esperanza de nuevas ganancias y al predominio de su promiscua

<sup>9</sup> Cfr: “[...] obras de caridad. Pues el que ésta no tiene, ¿cómo será cristiano? E si no [es] cristiano, ¿cómo [será] Vicario de Jesucristo? Donde hay guerra, ¿cómo puede haber caridad?” (Valdés 101).

<sup>10</sup> Cfr.: “(Por la rampa del fondo, aparece un Fraile rudo y harapiento, alzando una cruz de palo). Fraile (pregonando a gritos). - ¡Ay, Papa Clemente! ¡Hijo de Sodoma! ¡Por tus muchos pecados, Roma será destruida! ¡Arrepiéntete, Roma! ¡Arrepiéntete, Roma! ¡Ay, Papa Clemente!...” (Lozana 70).

<sup>11</sup> El texto reza: “si del todo no es destruida Roma, es por el devoto femenino sexu y por las limosnas y el refugio que a los peregrinos se hacía. Agora a todo se ha puesto entredicho, porque entraron lunes a días seis de mayo del mil y quinientos y veinte y siete, que fue el oscuro día y la tenebrosa noche para quien se halló dentro, de cualquier nación o condición que fuese, por el poco respeto que a ninguno tuvieron, máxime a los perlados, sacerdotes, religiosos, religiosas” (Delicado 365).

<sup>12</sup> “Lozana. – Si eso es cierto, señora, ¿qué debemos de hacer?/ Rampín. – ¡Que las putas les abran el portalón y los soldados entren con el dinguilindón! (Grandes risotadas)”. (Lozana 73).

<sup>13</sup> “Canónigo. – [...] por los clavos de Cristo, vos, señora Lozana, y miles de mujeres lindas y generosas como vos, podéis hacer que Roma, que esta patria común, llave del cielo, cabeza de santidad, colegio de doctrina, cámara de sacerdotes, no sea del todo destruida por esos renegados” (Lozana 75). Estas definiciones de Roma, sacadas de un apartado final del libro de Delicado, *Esta epístola añadió el Autor el año de mil y quinientos y veinte y siete, vista la destrucción de Roma y la gran pestilencia que sucedió, dando gracias a Dios que le dejó ver el castigo que méritamente Dios permitió a un tanto pueblo*, en el contexto en el que las inserta Alberti suenan inaceptables.

naturaleza.<sup>14</sup> En todo caso, ese final de su *Lozana* ha sido traído y llevado por parte de la crítica, por el mismo autor y por los directores de las sucesivas puestas en escena, como la evidente toma de posición del exiliado español del siglo XX respecto a una presunta lucha de clase entre prostitutas ricas y pobres (Laborda 46; Samaniego 25)<sup>15</sup> o bien como

símbolo de la libertad y resistencia del pueblo de Roma, seguida y secundada por toda aquella misma gente pobre que tanto la había criticado. De esta manera, con la glorificación de la andaluza, en su iluminado deseo de salvar su ciudad, la Roma que le dio fama y riqueza, queda de ella una visión más épica y grandiosa que la que ofrece Delicado retirándola con Rampín a disfrutar, diríamos hoy burguesemente, el resto de su vida en las islas Lipari. (*Visión 3*)

La proclamada discrepancia del final albertiano con el original deriva, en mi opinión, de un malentendido respecto al verdadero sentido del léxico delicadiano, cuya polisemia no fue percibida, lo que consistió al adaptador imaginarse que la protagonista del libro se iría a Lipari, sin asistir al Saco de Roma. Intentaré demostrar, en el próximo párrafo, la inconsistencia de esta hipótesis. Pero volvamos por ahora al intento político y libertario que buena parte de los críticos ha reconocido a la versión de Alberti, sea en clave feminista (González Montes 918-20; Joset 188),<sup>16</sup> sea en la más tradicional del “Alberti comprometido con la causa de la

---

<sup>14</sup> “Clarina. – Pues yo pienso, señor canónigo, que el consejo no es malo, y que muy poca va a ser mi resistencia... /G. Montesina. – Aunque no soy tan joven como vos, señora Lozana, creo que todavía me sobran buenas artes como para amansar al más bravo de todos los ejércitos... /Lozana. – En cuanto a mí, señoras mías, mucha gente lo sabe: más quiero yo guerra que peste. Y aunque siempre gusté ganarme en paz lo mío y ahora ya nada necesito (*levantándose, como iluminada*), pienso y declaro que si el devoto sexo femenino puede salvar a Roma, debe gustosamente hacer tan noble sacrificio... [...] Lozana. – ¡Hermanas mías, sí...! ¡La que más y la que menos tenemos lo nuestro, ya sabéis, y todo lo demás...! Yo seré la primera, con estas damas que aquí veis, en distraer por nada a esos soldados, echándome con ellos si fuera menester, y vosotras debéis hacer lo mismo... Y ganaremos más salvando a Roma que muriéndonos todas entre hedores y escombros...” (*Lozana* 76-77).

<sup>15</sup> Véanse también las declaraciones de la actriz María José Goyanes en una entrevista anónima en ocasión del estreno de *Lozana* en Cádiz, el 2 de agosto de 1980: “La obra marca el contrapunto entre la «dolce vita» de las cortesanas enriquecidas y la «amarga vida» de las putas pobres. Dos clases sociales que, entregándose a la soldadesca, además de salvar su vida salvaron a un mismo tiempo a Roma, su ciudad”, *Diario16*, 4 de agosto de 1980, p. 24.

<sup>16</sup> “Al arma del hombre, el canónigo opone la de la mujer, considerándola más poderosa y estableciendo una especie de batalla de los sexos. Se contraponen a lo colectivo masculino, lo colectivo femenino. Pero no es un acto que realizarán las mujeres instintivamente, sino con voluntad. [...] El sexo, que encierra en sí mismo el goce y el sufrimiento, es victoria donde será derrotado el hombre” (González Montes 918-20); “El verdadero triunfo de Lozana es también el triunfo colectivo de las mujeres cortesanas, quienes, al hacer de sus cuerpos el último baluarte de Roma, espacio de libertad, desplazan los límites de la guerra y de la muerte. [...] las que así triunfan en *La Lozana andaluza* de Alberti son cortesanas de todas

libertad de los pueblos y de los individuos” (Torres Nebrera 324), hasta el punto de acercar el intento de su versión al del teatro de urgencia o manifiestamente político, como *Noche de guerra en el Museo del Prado* o *Numancia* (ib.).

Más duro en su crítica antieclesiástica respecto al original lo juzga Lola Bollo-Panadero, al pensar que

la intención de Alberti fue en realidad criticar el papel determinantemente crucial que desempeñó la Iglesia católica, no sólo durante la posguerra, cuando la Iglesia, una vez más, se alió con el poder haciéndose cómplice de las mayores atrocidades e injusticias, hipócritamente bajo el velo de la santidad. (Bollo-Panadero 53)

Yo prefiero creer que, amén de lo anacrónico de ciertos juicios, la polémica antieclesiástica, y en general antiautoritaria, de Francisco Delicado, considerando su condición de clérigo y el tiempo en el que escribía, fue mucho más innovadora y anticonvencional respecto a su epígono de cinco siglos después. El pretender una finalidad política a toda costa de la reescritura de Alberti acaba por reducirle el valor, como bien subraya José Monleón:

Debemos [...] pensar que son obras con conflictos y contenidos mucho más universales, de los que se desprende, lógicamente, «también» una conclusión política. Si se invierte el orden, si se rompe la unidad, y se pone en primer término el propósito político –como había sucedido con el montaje español de *Noche de guerra en el Museo del Prado* y sucederá poco después con el de *La Lozana andaluza*–, los dramas se empequeñecen y encierran en una etapa del pasado. (Monleón 393)

La denominación de *caput mundi*, en la que van a confluir sea la autoridad de la Roma imperial, sea la santidad de la capital de la Cristiandad, sin olvidar su condición de centro geográfico de las tierras conquistadas, sufre, en el tratamiento paródico y jocoso del léxico delicadiano, un inevitable desliz hasta identificarse, como su aparente contrario *cauda*, con el miembro masculino del que son metafóricas. Es evidente, pues, el incremento de menosprecio que una ciudad-prostituta puede llevarse al ser defendida por un ejército de prostitutas... En todo caso, esa solución no es una invención de Alberti, sino uno de los tantos y disparatados finales del libro de Delicado, que guarda hasta lo último su personalísimo gusto por lo excesivo y lo contradictorio, mezclando presuntas retractaciones moralizantes al habitual cazurrismo.

En conclusión, mientras reputamos algo forzoso el desenlace político de su versión teatral, mucho más incisiva y lograda nos parece la crítica que Alberti conduce a la

---

naciones, una especie de internacional de la marginalidad, en camino de la liberación social” (Joset 1999, 188).

Roma de su tiempo en los poemas coevos de *Roma, peligro para caminantes*. En la ciudad en la que tendrá que pasar los últimos quince años de su destierro, las quejas del poeta, lejos de afectar a problemas políticos, se dirigirán casi exclusivamente hacia la porquería de las calles, el ruido, los continuos baches e impedimentos para los peatones, el flujo ininterrumpido del tráfico y la omnipresencia de gatos, ratones y perros, quienes, en competición con los paseantes romanos, rellenan las calles de la ciudad de meadas tan importunas e hiperbólicas que se transforman en dedicatarias de una increíble cantidad de versos. Es una Roma (como citábamos al principio de este trabajo) del todo antimonumental y antiheroica, habitada por pillos y viejos cocheros, *gattare* y curas, monjitas y tenderos, que todavía espeta su despecho hacia el papa-rey con pintadas y *pasquines*, como en la época del poeta romanescos Giuseppe Gioacchino Belli, cuyos versos hacen de epígrafe a una serie de diez sonetos.

Aquí sí que Roma es la verdadera protagonista del libro, mucho más –creo yo– que en la reescritura de *La Lozana*, a pesar de las protestas en tal sentido de Alberti. Una Roma que se inserta en pleno con esa tradición antipetrarquista de la que no solamente fue intérprete Delicado, sino toda una corriente hispánica, la

de Lope, Góngora y Quevedo, los tres poetas barrocos que alternaron el petrarquismo más asimilado con la parodia antipetrarquista mejor formulada en nuestra lengua, los tres maestros de los que el poeta se siente su nieto. [...] Una gran polifonía que conforma un discurso vitalista y burlesco, aunque no exento de angustia y de nostalgia por tantas arboledas perdidas. (Cortines 512)

En esta Roma el poeta descubre todo el encanto y la gracia de su Andalucía natal, junto con lo decadente y lo andrajoso que aún pertenece a esos lugares capitales de su vida (De La Peña). Encima llega a encontrar a su heroína y a su amante, como atestiguan dos “poemas escénicos” titulados: “La puttana andaluza” y “Diálogo mudo con un vecino”.<sup>17</sup> Nombres, descripciones y lugares remiten sin más a la obra de Delicado, en una parcial puesta al día de los dos pícaros personajes: entre los dos y el poeta por la calle pasa un mutuo reconocimiento, casi una póstuma recuperación de la metaficcionalidad dejada de lado en la refundición teatral.<sup>18</sup> También el anticlericalismo, rasgo presente *ab antiquo* en la ideología albertiana, experimenta en

---

<sup>17</sup> En ocasión del estreno de su *Lozana* en el Teatro Manuel de Falla de Cádiz, el 1 de agosto de 1980, el poeta dedicó dos sonetos muy similares a esos poemas escénicos a los protagonistas de la comedia, María José Goyanes y Juan Ribó (“Poemas diversos”, Alberti 2004, 917-18).

<sup>18</sup> “Señora, la conozco. ¿Dónde vive?/Por Dios que he visto esos dos ojos negros,/esas caderas anchas, esa forma/de culear andando, esas dos tetas...” (Alberti 2004, 121); “Tú eres el mismo/que me subiste a casa la otra tarde/dos sillas y una mesa... y me sacaste,/en lugar de unas liras, tres paquetes/de cigarrillos norteamericanos...” (Alberti 2004, 126).

este libro un mayor acercamiento a la sátira de Delicado, ya que se matiza del mismo erotismo festivo y desenfadado.<sup>19</sup> Baste este ejemplo:

La terna

Los curas de tres en tres,  
Como paraguas andando  
Del revés.

Paraguas o gallinetas  
Calientes, desencajadas,  
Bien ocultas las braguetas  
Desabrochadas.

¿Dónde está la madre Asunta,  
Donde sor Luz, sor Inés?  
¿Qué hora es?  
Ya nuestro badajo apunta  
Las tres.

Los curas se desvanecen.  
Pero otros tres aparecen. (Alberti 2004, 120)

### ***Lozana o del eros***

Nuestro periplo en torno a las *Lozanas* se va a concluir en el punto del que había zarpado: Eros. No hay duda de que esta tonalidad nunca faltó en la paleta del pintor Alberti, pero se puede matizar el tipo de erotismo cantado, si comparamos las primeras pruebas poéticas con las últimas producciones. Si en *La amante* (1925) una presencia femenina concreta, corporal, es sustituida por una delicada evocación de modelos y códigos neopopulares, en los libros poéticos de los años treinta el lenguaje erótico se mete al servicio de la sátira política, utilizando expresiones groseras y violentamente antifascistas, y distorsionando el léxico en sentido escatológico y sexual, como en “Un burro explosivo para Mussolini”:

Ilusorio obelisco,  
minga alzada trocada en mingitorio,  
culiseo hecho cisco,  
pastiflorio oratorio,

---

<sup>19</sup> Piénsese, por contraste, en su teatro político, como en *El hombre deshabitado*, que “ha subvertido el sentido del auto sacramental clásico para utilizarlo como arma subversiva contra la iglesia y su ideología” (Diego Pérez 27).

vomitorio, infusorio, cagatorio. (*El poeta en la calle* 63)

o en las coplas contra Franco y su grotesca corte:

Caballeros del Ribete  
de mierda en los Culos Secos,  
Damas del Saca y del Mete  
y del Gran Mojón con Flecos.  
(Mojón, es decir, sorete).

Divina corte imperial.  
Archiepiscopus franquistas  
cantan la Marcha Real. (*El poeta en la calle* 75)

El *divertissement* antieclesiástico goza del mismo gusto de la provocación lexical; v., p. ej.:

Sor alubia y sor guisante  
Con sor garbanzo delante.  
Detrás va sor berenjena.  
A un lado sor yerbaluisa,  
Al otro, sor yerbabuena.  
Las seis cantan en camisa. (*Vida de mi sangre* 20)

Alberti ha recordado en varias ocasiones que fue en París, inmediatamente después de la guerra de España, gracias a un ejemplar de principios del siglo (probablemente el cuidado por Apollinaire), que conoció el libro de Delicado, enamorándose de él. Efectivamente, hay una curiosa coincidencia temporal entre el momento del descubrimiento y una nueva manera de tratar el erotismo en su poesía, que pasa a ser mucho menos libresco o instrumental, y mucho más expresivo de una plenitud del ser y de una relación adulta y paritaria con la mujer. Son los años de *Entre el clavel y la espada* (1939-40), con sus espléndidos “Sonetos corporales”, que mantienen exactamente lo que prometen en el título, es decir la efusión de todos los sentidos ligados al cuerpo y a sus mociones, con claras e impúdicas metáforas; y sobre todo con su “Diálogo entre Venus y Priapo”, caliente pintura en movimiento del deseo varonil y femenino, cuyos ecos renacentistas no pueden borrar la impresión de encontrarnos delante de una vuelta a lo divino del encuentro entre Lozana y Rampín en el mamotreto XIV del libro de Delicado, con la hembra enternecida y orgullosa delante de tan fogoso amante, y también ducha en enseñarle cómo no irse solo por los caminos del amor, sino cómo saber solicitar, esperar y saciar los apetitos de la mujer. Es la misma atmósfera que volveremos a encontrar en los poemas escritos en el periodo romano, donde varias voces que se levantan de los poemas escénicos parecen sacadas

del molde delicadiano (“Lo que yo hubiera sido”, “La siesta”, “El monje”, “Más o menos”, de *El matador. De Roma, peligro para caminantes* ya hemos dicho).

Es la deleitosa morosidad en los detalles físicos y ardientes de algunos poemas de *A la pintura* (1945-52), “Tiziano”, “Veronés”, “Rubens”, así como la intensa evocación del eros juvenil en el azul mediterráneo de “Retornos de amor” en *Retornos de lo vivo lejano* (1948-56).

La presencia ineludible de Eros va creciendo con la edad del poeta, hasta llegar a un paradójico clímax en los poemas de la edad tardía, *Amor en vilo* (1975-82), *Golfo de sombras* (1982-85) y *Canciones para Altair* (1983-88). Debidos a unos amores inesperados y contrastados con mujeres mucho más jóvenes que el poeta, estos versos son sorprendentes por la fuerza que en ellos encuentra el sexo, explicitado, anunciado, descrito, añorado, representado sin pudor ni remordimientos, exactamente como se lo vivía la protagonista de medio milenio atrás y la de su reescritura. Estamos delante de una maravillosa poesía de amor, si dentro de este concepto por fin se conjugan, sin artificiosos confines, la atracción física y el encuentro espiritual de un hombre y de una mujer.

Se puede suponer que la antigua reivindicación de la misma dignidad para el amor corporal y el espiritual hecha por los hombres del Renacimiento ha cumplido su trayecto en la parábola erótica de Rafael Alberti.

Queda por demostrar la falacia del desenlace por él atribuido a la heroína delicadiana, o sea que se retirase a Lipari. Sin detenerme en la multiplicidad, ya indicada, de finales del libro, quiero subrayar que la presunta isla, tal como está acentuada, grave y no esdrújula como sería en italiano, es en realidad un enésimo juego cazarro del cordobés para indicar “las pares”, la placenta de la mujer embarazada, embarazo del que se va a liberar gracias a una hierba abortiva (la Sabina), confundida con una mujer.<sup>20</sup>

A este punto, restituido su honor a la Lozana, pasemos a los apartados finales.

### **Lozana en el escenario**

Por numerosos testimonios sabemos que Alberti sufrió mucho la falta de consideración de su producción teatral, que, a parte pocos títulos reconocidos, no ha añadido mayor fama al poeta o al memorialista. No quiero entrar aquí en el estado de la cuestión, muy bien afrontado por otra parte en valiosos trabajos de la crítica.<sup>21</sup> Voy solamente a recordar cómo el mismo dramaturgo reconoció que tenían que ser inmediatamente consecutivas escritura y puesta en escena, dada la naturaleza del drama, que necesita la “teatralidad” para llegar a ser efectivo. Pretextar su ausencia de los escenarios por una marginación debida a motivos políticos sería desmentido por las innumerables actuaciones que el poeta pudo hacer de sus poemas fuera y dentro de

<sup>20</sup> Para todo eso remito a mis notas al texto (Delicado 347).

<sup>21</sup> Cfr. Bayo, Monleón, Doreste, Diego Pérez, Sastre, López Mozo.

España (López Mozo 114). Por lo que se refiere al estreno de *La Lozana*, su historia con la censura ha sido reconstruida por María Antonia de Isabel Estrada, que ha podido consultar el relativo expediente completo. La primera tentativa de llevarla a las escenas fue solicitada por la compañía de Nuria Espert en 1970. El dictamen de la Junta de Censura Teatral obligó el autor a unos cortes y a una revisión, pese a los cuales tampoco admitió su acceso a la representación. Fue prohibido asimismo el proyecto de Manuel Collado Sillero presentado cuatro años más tarde para la nueva versión, revisada por Alberti, interpretada por Aurora Batista y dirigida por Ángel Facio. Igual suerte tocó en 1975 al de José Tamayo, director de la compañía Lope de Vega de Madrid. Para que *La Lozana* subiera al escenario habría que esperar el 1980.

La compañía de María José Goyanes, con la dirección de Carlos Giménez, se hizo cargo del estreno de la obra de Alberti, que tuvo lugar por fin el 2 de agosto en el Teatro Manuel de Falla de Cádiz. Siguió una gira por varias ciudades de la península, hasta llegar al Maravillas de Madrid en septiembre. Eran venezolanos el director, el escenógrafo y el figurinista, y es a su labor, amén de la flaca interpretación de la mayoría de los intérpretes, que se achacó el fracaso del espectáculo. No se mordieron la lengua críticos teatrales como Lorenzo López Sancho, que había sido también autor del guión de la película omónima de tres años atrás:

Esa es la culpa del presuntuoso ámbito escénico montado por el venezolano Asdrúbal Meléndez que, como el general cartaginés de su nombre, entra a saco en la estética entre renacentista y medieval que convendría a la obra. Sus elementos rodantes y autotransformantes cilíndricos, así como el fondo del escenario podrían sugerir una urbe como Nueva York, Caracas o Benidorm, pero jamás la Roma caravagguesa del padre Delicado. A tenor con el presuntuoso decorado, la dirección de Carlos Giménez [...] es una equivocación radical. [...] La comedia está mucho más reída que recitada y más gritada que dicha. [...] Finalmente, la historia aburre, los trajines cansan, las deliciosas [sic] albertinas o delgadianas brillan de cuando en cuando, pero se esfuman, y esta “Lozana” queda en uno de esos barullos tópicos con los que muchos realizadores creen que el teatro clásico o las obras clásicas deben ser cosa de tiriteros, brinco, cabriola, risotada y paso atrás.

La reacción de Alberti al fracaso fue bastante incoherente con las desmedidas alabanzas que hasta entonces había dirigido a los realizadores de su obra. De repente denuncia las malas interpretaciones del director, lo feo de la escenografía, la pérdida de aquella luz y de aquella claridad que son la marca connotativa de su teatro:

La misma *Lozana andaluza* es una obra profundamente clara, una obra de luz, romana y andaluza a la vez, y dentro de su dramatismo, alegre, con los problemas de la gente menor, que está por las calles, bajo un fuego latino,

mediterráneo. Esto no se trasluce nunca ni se interpreta realmente como es. Me someten de pronto a un naturalismo que yo no comparto. Aparecen trajes que no me gustan. Ponen luces que me perturban. Crean escenografías alejadas de mis propósitos. Ya he dicho que mi teatro no es naturalista, que necesita la invención, pero esta ha de ajustarse a la obra. (Monleón 486)

Como nota Jerónimo López Mozo, no todo fue culpa de Giménez y de sus actores. Silenciado el debate sobre el fracaso, quizás si por respeto hacia el antiguo combatiente antifranquista regresado por fin a su tierra, “quedaron sin respuesta algunas cuestiones planteadas por José Monleón en su ensayo” (119), como el tipo de teatralidad escogida, que no favorecía la sensorialidad de la obra, o el exceso de intencionalidad política. Tal vez Alberti se hubiera irritado aún más de haber asistido a la última realización de su *Lozana*, encargada, por cuenta del Centro Andaluz de Teatro (CAT), a la directora cordobesa Josefina Molina y a la actriz, cordobesa también, Luz Valdenebro. El estreno tuvo lugar, en ocasión del centenario del nacimiento del autor, en el Teatro Central de Sevilla el 11 de enero de 2002. La marca “patriótica” de la empresa resulta muy claramente ya desde estos primeros datos. La directora, conocida también por sus trabajos de cine y de televisión, no se limita a una puesta en escena de la refundición albertiana, sino que la corrige, integra o corta en muchos pasajes, escribiendo una nueva dramaturgia, como se subraya en los títulos. El CAT editó también un cuaderno pedagógico para las escuelas y el texto de la puesta en escena, enriquecido de llamativas fotos y de una maliciosa imagen en la portada. También se grabó un video (bastante malo) de la comedia.

Dos cosas sobresalen de inmediato en esta refundición de segundo grado: el intento político y el erótico, los dos evidentemente presentes en el hipotexto, pero aquí con un carácter mucho más acentuado y una voluntad de “épater-le-bourgeois” que, las más veces, acaba por hacerle reír, cuando no le aburre o le deja perplejo. La Molina alterna, en su hipertexto, ampliaciones y escisiones de la obra de Alberti, dando más espacio al “recitator”, que, en veste de Autor, cumple la tradicional función de exégesis y comentario. Traslada el orden de varias escenas y confiere un sentido reivindicativo y fuertemente feminista a algunos discursos de las prostitutas, interpolados para sostener la tesis previa de la directora, tal como la anduvo explicando, no sólo en el cuaderno citado, sino en las tantas entrevistas que precedieron el estreno, es decir de la gran actualidad del problema de la prostitución, de la explotación de la mujer, de los menores y de las extranjeras en los países del primer mundo. Se puede disentir de lo forzoso de esta interpretación, pero las decisivas declaraciones de la directora, así como las explícitas escenas de sexo (en evidente contraste con las acotaciones de Alberti a su *Lozana*, que pedía la total oscuridad) suscitaron una gran expectativa en el público y en la crítica, que, sin embargo, se trasmuraron en un coro de ataques y polémicas la noche del estreno. Otra vez faltaron

a las promesas y a la espera la recitación, la escenografía, la transposición al día de hoy del decorado y de los trajes, casi todo, en realidad.<sup>22</sup>

Como señalan López Mozo y Silvia Monti, el texto de Alberti se queda todavía en espera de un buen realizador, lo que no significa absoluta fidelidad al hipotexto, sino una adecuada capacidad de rendir homenaje a una obra que hasta ahora, a falta de buenas representaciones, se ha quedado “un caso más de buena literatura dramática” (López Mozo 125).

---

<sup>22</sup> Jerónimo López Mozo me da noticia de otra representación de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado estrenada el 4 de octubre de 2008 en el Teatro Principal de Burgos, a cargo de la compañía burgalesa Morfeo Teatro Clásico. En palabras de su director, Francisco Negro, “se ha mantenido la picaresca y la comicidad, suavizando a la vez algunos giros y de manera leve algunos modismos que en origen podían resultar algo difíciles de comprender”: <http://www.artezblai.com/artez/artez138/estrenos/estrenomorfeo.htm>.

## Obras citadas

- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*. 3 vols. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- . Ed. Jaime Siles. "La amante". *Obras Completas. Poesía I*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- . Ed. Robert Marrast. "Vida de mi sangre." "El poeta en la calle." "Entre el clavel y la espada." *Obras Completas. Poesía II*. Barcelona: Seix Barral 2003. 13-20, 21-75, 277-412.
- . Ed. Jaime Siles. "A la pintura." "Retornos de lo vivo lejano." *Obras Completas. Poesía III*. Barcelona: Seix Barral, 2006. 103-219, 311-65.
- . Ed. José María Balcells. "El Matador. (Poemas escénicos)." "Roma, peligro para caminantes." "Amor en vilo." "Golfo de sombras." "Canciones para Altair." *Obras Completas. Poesía IV*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 3-100, 101-78, 555-96, 829-39, 841-59.
- . "La Lozana Andaluza." *Teatro. II. La Lozana Andaluza. De un momento a otro. Noche de guerra en el Museo del Prado*. Buenos Aires: Losada, 1964. 9-82.
- . Ed. Luis García Montero. *Obras Completas*. Vols. I, II, III. Madrid: Aguilar, 1988.
- . *La Lozana Andaluza. Visión de Rafael Alberti*. Cuaderno de notas albertianas y de fichas técnicas del espectáculo de la compañía de María José Goyanes, recogido por CAT (Centro Andaluz de Teatro).
- Alvarez, Olga. "Rafael Alberti da su 'visión' teatral de *La Lozana andaluza*." *El País* (9 de agosto de 1980): 7.
- Bayo, Manuel. "Alberti, por Alberti." *Primer Acto, 30 años. I. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (1991): 102-10.
- Bollo-Panadero, Lola. "La crítica antieclesiástica en *La Lozana Andaluza*." *Lenguaje y Textos* 18 (2002): 47-53.
- Bou, Enric. "(En)claves de literatura y arte." *Insula* 733-34 (Febrero 2008): 34-36.
- Chastel, André. *Il Sacco di Roma. 1527*. Turín: Einaudi, 1983.
- Cirillo Sirri, Teresa. "*La Lozana* uno e due." *Scrittura e Riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi. Atti del Convegno di Roma dell'Associazione Ispanisti Italiani*. Roma: Bulzoni, 1995. 213-28.
- Cortines, Jacobo. "Poeta en Roma." Ed. Gonzalo Santonja. *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. I, 507-12.
- De La Peña, Pedro J. Ed. Gonzalo Santonja. *Rafael Alberti, aire de Roma andaluza. El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. I, 513-24.
- Delicado, Francisco. Ed. Carla Perugini. *La Lozana andaluza*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Clásicos Andaluces, 2004.
- Diego Pérez, Fernando. *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*. Madrid: Espiral Hispano-Americana, 1988.

- Doreste, Ventura. "Sobre el teatro de Alberti." Ed. Manuel Durán. *Rafael Alberti*. Madrid: Taurus, 1984. 233-38.
- Espantoso Foley, Augusta. "Técnica audio-visual del diálogo y retrato de *La Lozana Andaluza*." Eds. A. M. Gordon & E. Rugg. *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto, 1980. 258-60.
- Estrada, María Antonia de Isabel. "Se equivocó la censura, se equivocaba." *VIII Encuentros con la poesía*. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2001. 113-27.
- Genette, Gérard. Trad. Novita R. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Turín: Einaudi, 1997.
- Gernert, Folke. *Francisco Delicados Retrato de la Lozana Andaluza und Pietro Aretinos Sei Giornate. Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*. Ginebra: Droz, 1999.
- Gómez Yebra, Antonio A. "El humor en la poesía de Rafael Alberti." *Letras Andaluzas. Estudios sobre escritores andaluces de los siglos XIX y XX*. Archidona: Aljibe, 2004. 119-30.
- González Montes, Yara. "*La Lozana Andaluza*: voluntad femenina individual en la picaresca albertiana". Ed. Manuel Criado de Val. *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 906-20.
- Guillén Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Haro Tecglen, Eduardo. "Un gran esfuerzo." *El País* (martes 23 de septiembre de 1980): 33.
- Imperiale, Louis. *La Roma clandestina de Francisco Delicado y Pietro Aretino*. Nueva York: Peter Lang, 1997.
- Joset, Jacques. "De los nombres de Rampín (I)." Ed. M. García Martín. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. II, 543-48.
- . "*La Lozana andaluza* reducida a la escena por Rafael Alberti." *Criticón* 76 (1999): 179-89.
- Laborda, Angel. "El estreno de esta noche. *La Lozana andaluza*, de Alberti, en el Maravillas." *ABC* (sábado 20-9-1980): 46.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- López Mozo, Jerónimo. "*La Lozana andaluza*: de la publicación al escenario." *IX Encuentros con la poesía*. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2002. 101-27.
- López Sancho, Lorenzo. "*La Lozana andaluza*, en una audaz versión de Alberti." *ABC* (martes 23-9-80): 61.
- Martínez Galán, Rosario. "*Poemas Escénicos. Primera serie (1961-1962)*." Ed. José Jurado Morales. Coords. Manuel J. Ramos Ortega & José Jurado Morales.

- Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*. Cádiz: UCA, 2003. 369-87.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Vol. III. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1946.
- Monleón, José. *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Primer Acto. Fundación Rafael Alberti, 1990.
- Monti, Silvia. *La Lozana di Delicado e le altre. Con un testo inedito di Jerónimo López Mozo*. Verona: Fiorini, 2007.
- Morelli, Gabriele. "Popularismo vital y humorismo en *Roma, peligro para caminantes*." Ed. Gonzalo Santonja. *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. I, 469-82.
- Niccoli, Ottavia. *Rinascimento anticlericale*. Bari: Laterza, 2005.
- Perugini, Carla. "Francisco Delicado 'personaggio' della *Lozana Andaluza*." *Cervantes. Revista del Instituto Cervantes en Italia* 3.4 (2003/I): 81-90.
- Popkin, Louise B. *The theatre of Rafael Alberti*. London: Tamesis Books Limited, 1975.
- Samaniego, Fernando. "Estreno de *La lozana andaluza*, vista por Rafael Alberti y Carlos Giménez." *El País* (Sábado 20 de septiembre de 1980): 25.
- Sastre, Alfonso. "Rafael Alberti en la paradoja o teatro español que no nació." Ed. Gonzalo Santonja. *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. II, 251-61.
- Soria Olmedo, Andrés. "'Mi Belli amigo': glosas a la tradición en *Roma, peligro para caminantes*." *Eternidad Yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*. Granada: Universidad de Granada, 1985. 168-80.
- Suárez, Luis José. "*La Lozana andaluza*." *Diario16* (22 septiembre 1980): 15.
- Torres Nebrera, Gregorio. *El teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982.
- Urdiales, Fernando. "Dramaturgia y puesta en escena de Calderón, hoy." *VII Encuentros con la poesía*. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2000. 235-43.
- Valdés, Alfonso de. Ed. Rosa Navarro Durán. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Vilanova, Antonio. "Cervantes y la *Lozana andaluza*." *Insula* 77 (1952): 5.