



La Lozana de Alberti: de la publicación al escenario

Jerónimo López Mozo

Rafael Alberti escribió su versión teatral de *Retrato de La Lozana Andaluza*, de Francisco Delicado, en 1963. Un año después fue publicada en Buenos Aires, en la editorial Losada, junto a *Noche de guerra en el museo del Prado* y *De un momento a otro*¹. Hasta 1980 no subió al escenario. Habían transcurrido diecisiete años. Antes de hablar de tan larga espera y de los motivos que llevaron a Alberti a abordar este trabajo, quiero hacerlo de otro paréntesis también dilatado. Me refiero al de los siete años transcurridos desde que, en 1956, escribiera su anterior obra, *Noche de guerra en el museo del Prado*. Demasiado tiempo de silencio para quién, a su oficio de poeta, unía su pasión por el arte escénico. Silencio debido, seguramente, a que había empezado a ser un amor no correspondido. En efecto, lejos quedaban los años en que, tras los primeros escauceos teatrales², estrenó, apenas concluida su escritura, *El hombre deshabitado*³ y *Fermín Galán*⁴ o, ya durante la Guerra Civil, un sinfín de obras de urgencia o de «circunstancias» que pasaban, sin solución de continuidad, de las cuartillas al escenario para contribuir a la difusión del ideario republicano y alentar la lucha contra el fascismo⁵. Consideración aparte merece, por su mayor ambición literaria, aunque persiguiera idénticos fines, la adaptación, bastante libre, de *El cerco de Numancia*, de Cervantes, que se representó, a finales de 1937, en el teatro de la Zarzuela durante el asedio al que las tropas franquistas tenían sometido a la capital de España. Antes de que concluyera la Guerra, escribiría *De un momento a otro*, subtítulo «Drama de una familia española», y ya en el exilio argentino, cada vez más espaciadas, desde uno a seis años, una nueva versión de *Numancia*⁶, *El trébol florido*⁷, *El adefesio*, *La Gallarda*, y la citada *Noche de guerra en el museo del Prado*. De ellas, sólo tuvieron vida escénica inmediata *Numancia*⁸ y *El adefesio*⁹. Las demás no han sido representadas o lo fueron años más tarde¹⁰. De ello se lamentaba el propio Alberti, que atribuía al enorme retraso con que fueron estrenadas la imposibilidad de comprobar la validez de lo que iba escribiendo¹¹. En su opinión, «si el teatro no se estrena simultáneamente a

cuando tú lo haces, las cosas, queramos o no, envejecen»¹². De modo que hay razones para suponer que, no sin pesar¹³, Alberti había relegado el teatro a un segundo plano. De hecho, al margen de *La Lozana Andaluza*, su posterior actividad en ese terreno fue muy limitada. En 1978 hizo una refundición de *El despertar a quién duerme*, de Lope de Vega¹⁴ y, quizás por matar el gusanillo, siguió escribiendo poemas escénicos breves a la manera de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

¿Qué movió a un Alberti desencantado con el teatro a regresar a él? Puesto que no se trataba de un encargo, el destino más probable de su versión de *La Lozana* era engrosar el número de obras no representadas. La posibilidad de verla publicada no me parece que fuera un estímulo suficiente. Tal vez, cuando se puso manos a la obra, Alberti comentara las razones que le llevaron a acometer la empresa, precisamente en aquel momento en que las perspectivas de darle salida eran escasas. Yo no he encontrado, en torno a aquellas fechas, ni en las siguientes, ningún testimonio suyo. Ni siquiera en el prólogo a la edición de Losada, en el que, casi al final, se limita a reproducir unas palabras de Francisco Delicado -«La mujer es el jardín del hombre y no hay cosa en este mundo que tanto realegre al hombre serio y tan pronto le regocije»-, que suscribía y que, según dice, sin mayores precisiones, le decidieron a emprender la aventura del teatro junto a la Lozana andaluza¹⁵. Tampoco hay alusiones a esta cuestión en el libro III de *La arboleda perdida*, que va de 1931 a 1977 e incluye, por tanto, ese periodo. Hasta 1970 no habló del tema con mayor extensión. Lo hizo en una larga entrevista que concedió en su estudio romano a Manuel Bayo, con estas palabras: «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. [...] Hasta que no me supe *La lozana* de memoria no hice la versión que era muy difícil pero creo que me salió muy dinámica y muy teatral»¹⁶. Frases como «trabajé muchísimo» o «es la obra que quizás he hecho con más detenimiento y con más preocupación» forman parte de aquella declaración. En vísperas del estreno madrileño de la obra, aportó nuevos datos en una entrevista concedida al diario *ABC*. En ella afirmaba que «esta novela fue mi gran descubrimiento al acabarse la guerra de España. Me di cuenta enseguida de que en ella había una riquísima materia teatral, pero también de que la tarea no era fácil. [...] Pero así y todo me entregué durante casi un año, sin descanso, al trabajo de reducir la obra, con todo respeto, pero con mucha libertad, a sus posibles límites teatrales»¹⁷.

Así pues, Alberti conocía la obra de Delicado y su admiración por ella le llevó a contemplar su adaptación para la escena. Otro atractivo, no menor, para llevarla a cabo fue, sin duda, que Delicado era andaluz, como él, y que también lo era su personaje, la Lozana. Es muy posible que, a ese alejamiento del teatro al que nos hemos referido más arriba, se deba que el proyecto tardara en hacerse realidad. No es casual que sucediera en los primeros años de la década del sesenta, en vísperas de su salida de Buenos Aires, tras veinte años largos de residencia, para instalarse en Roma. Desde el punto de vista político, se vivían tiempos difíciles en La Argentina. Alberti recordaba que «había una revolución militar cada cuatro días y nosotros seguíamos siendo llamados los rojos españoles, más que nada los que éramos algo más que republicanos»¹⁸. Las dificultades para desarrollar su labor intelectual en libertad y el hecho de que la represión alcanzara a personas de su entorno, determinaron que emprendiera su segundo exilio, que le devolvería a Europa. Es verdad que barajaba varios destinos, pero las posibilidades de que el escogido fuera Roma, como así fue, eran, por muchas y sólidas razones, grandes. Aunque nada la avale, mi opinión es que la recuperación del proyecto tuvo que ver con el cambio que se avecinaba. Era una manera de establecer, desde la distancia, el

contacto con una ciudad ya visitada en el lejano 1935, capital de un país en el que estaban sus raíces familiares y que, como señaló en *La arboleda perdida*, sentía cercano a España por sus paisajes mediterráneos, su luminosidad y la simpatía de sus gentes¹⁹. Todo ello me lleva a pensar que la escritura de *La Lozana andaluza* se debió a un impulso o necesidad sentimental, aunque, como es lógico, se hiciera con todo el rigor exigido a una creación artística concebida para ser difundida. Por eso, la protagonista no es la Lozana, sino Roma, la que acogió a la puta andaluza y, que ahora, siglos después, se disponía a acogerle a él. Tal afirmación no es mía, sino del propio Alberti. «La verdadera protagonista es la ciudad de Roma», dijo. Y añadió: «Es Roma la que mueve toda la historia [...], una Roma extraña, de Papas, de personajillos, de rufianes, de prostitución»²⁰, una Roma que él vería, cuando al fin vivió en ella, sucia y desordenada, atravesada por un río bajo cuyos bellos puentes desaguaban las cloacas, pero llena de cúpulas, de torres y de estatuas. Ciudad contradictoria y amada a la que rindió homenaje en su *Roma, peligro para caminantes*, dos de cuyos poemas están dedicados, respectivamente, a La Lozana y a su criado Rampín. En el primero, se dirige a una mujer -ojos negros, caderas anchas- para decir que la conoce y preguntarle que dónde vive. Ante el silencio de ella - ¿es usted muda?-, se pregunta si no es la misma que cuatrocientos años atrás se vino a Roma a ser jardín del hombre y, convencido de que no puede ser otra, le espeta: «Y se acabó el usted, ¡señora mía! / Te llamas como siempre y para siempre / te seguirás llamando: / La Lozana Andaluza»²¹.

La recreación de esa Roma extraña obligó a Alberti a realizar un notable esfuerzo, como señaló el propio poeta. No es esta la ocasión para describir los argumentos de la novela original y de su versión escénica, ni de hacer un recorrido exhaustivo por ambas para compararlas, tarea que, por otra parte, otros han hecho con acierto²². Pero no está de más que, a grandes rasgos, recordemos lo que Alberti vio en la novela de su paisano andaluz y el alcance de su recreación.

Francisco Delicado da cuenta, en su obra, de las andanzas romanas, en pleno siglo XVI, de una prostituta llegada de España después de hacer escala en un sinfín de ciudades mediterráneas en las que ha aprendido muchas cosas útiles para su oficio. De la mano de Rampín, primero guía, luego criado y enseguida amante, conoce la ciudad, en la que llega a triunfar hasta erigirse en reina de las putas. Lleva la obra por título *Retrato de la Lozana Andaluza*, pero su autor escribió en el frontispicio lo siguiente: «En lengua española muy claríssima, compuesto en Roma, el qual retrato demuestra lo que en Roma passava, y contiene muchas más cosas que la *Celestina*»²³. De manera que Roma era algo más que el fondo del retrato de la protagonista, lo que, evidentemente, no pasó desapercibido al poeta, pues, en su obra, la puso en lugar destacado. Pero también le interesaron y entusiasmaron esas otras cosas a las que aludía el autor, cuya naturaleza emparentaba su atrevido retrato con *La Celestina*. Entusiasmo que está presente en su *Lozana*, pero del que Alberti dejó, además, numerosos testimonios. En el prólogo de la citada edición de Losada se refiere a una selva de gracia y de frescura popular, al abigarrado mundo en el que vivió esa maestra en uno de los pecados capitales. Recuerda que los otros seis se usaban con tanta frecuencia como valentía. Celebra, porque forma parte de nuestra mejor tradición, que fuera un clérigo -Delicado lo era- el autor de tan sabrosas páginas y que se dejara ganar por el renacimiento italiano, de costumbres tan liberales. Elogia el tratamiento realista que se da al erotismo, debido, con toda probabilidad, a que no está inspirado en los libros, sino en la vida. Le agrada que la protagonista no tenga más propósito que el de ganarse la vida en ese teatro del mundo, como llama a la ciudad papal, en el que ella es la más honrada. En ese pozo de

corrupción, antesala de los vicios del infierno, lleno, sin embargo, del colorido que le proporcionan el placer de la vida corporal y el de la eterna, ve a la Lozana pasear su gracia única de mujer hermosa, sin teologías, ni remordimientos. «El placer de amar - dice- ha sido la mejor diversión dejada al pueblo. A nadie se le castiga o persigue por estos ayuntamientos ocasionales, que nadie encubre y de los que nadie hace misterio. Iguales son en la noche oscura que a la luz del día»²⁴.

Mayores fueron las dificultades que hubo de superar Alberti en la transformación del texto de Delicado en materia teatral. Es verdad que en aquél abundan los monólogos y los diálogos, tan propios del teatro. Monólogos que le sirven al autor para informar al lector sobre el argumento o para describir escenas de viajes o aquellas otras que exigirían un número elevado de personajes²⁵. Y es que esta novela está entre las todavía deudoras de su ascendencia dramática²⁶. Esa teatralidad que subyace en la novela de Delicado no ha pasado inadvertida para algunos estudiosos. Damiani la percibe, sobre todo, a partir del mamotreto V, cuando la agilidad de los diálogos empiezan a dotar al retrato de una extraordinaria vivacidad²⁷, hasta el punto de que se tiene la sensación de que, lo que se cuenta, sucede delante mismo de nuestros ojos²⁸. Sin embargo, desde un punto de vista práctico que contemple las exigencias de una puesta en escena, no cabe duda de que la extensión de la novela, los ciento veinticinco personajes que aparecen en ella y los numerosos escenarios en que transcurre la acción son, a todas luces, excesivos. Así, pues, Alberti condensó los sesenta y seis mamotretos y los seis escritos que cierran el libro en un prólogo y tres actos, redujo el número de personajes a treinta y cinco, sin contar los figurantes, y el de escenarios a seis²⁹. De las libertades que se tomó respecto al original, la más llamativa es la sustitución del final. Si en la obra de Delicado, la Lozana y Rampín abandonan Roma antes de que se produzca el Saco protagonizado por las tropas de Carlos V y se instalan en la isla de Lipari, Alberti prolonga la acción para hacerles testigos de los terribles sucesos, otorgándole a ella el papel de heroína que se pone al frente de las putas para enfrentarse a los soldados y a él, el de víctima.

Otra dificultad no pequeña a la que hubo de enfrentarse Alberti fue la del lenguaje. Señala Delicado en la Dedicatoria que «solamente diré lo que oy y vi»³⁰ y, más adelante, añade que «conformava mi hablar al sonido de mis orejas»³¹. A primera vista, tal lenguaje no debería resultar extraño a Alberti, «poeta en la calle» y, por tanto, familiarizado con él. No mentía Delicado, pero tampoco decía toda la verdad. «Soy ñorante, y no bachiller»³², afirma en su libro, pero mucho de lo que en él escribió niega su modestia. Menéndez y Pelayo, cuyo escaso aprecio por *La Lozana* es conocido, calificaba el lenguaje empleado de constante y sistemática jerga mestiza y tabernaria³³. Pero Criado del Val, que opinaba que Delicado también bebió en la literatura clásica, aseguraba que, en su contacto directo con el habla habitual en el medio en que se movía, observaba con atención de filólogo³⁴. Tenía razón, sin duda. Siendo el habla de la calle su principal fuente de inspiración, Delicado no se limitó a reproducirlo tal cual en el papel, sino que antes buscaba en cada palabra todos sus significados y jugaba con ellos, alumbrando un lenguaje que Damiani ha calificado de audaz, a más de heterogéneo. Sobre este último aspecto, recordemos sus palabras: «El retrato literario de Delicado es un retrato sacado de la realidad histórica y, por consiguiente, encontramos en él la representación de una gran variedad de personas que vivían en la Ciudad Eterna a principios del siglo XVI: italianos, catalanes, castellanos, judíos y conversos, con una igual sección representativa de profesiones: canónigos, hidalgos, criados, camiseras, prostitutas y sacamuelas. Esta conglomeración de individuos y de estados sociales se

refleja, lógicamente, en la manera en que el autor reproduce el habla de esta gente»³⁵. Por último, quienes hayan leído la obra de Delicado estarán de acuerdo en que posee una endiablada estructura sintáctica³⁶, en que abundan las repeticiones y, en fin, en que, en determinados momentos, la acción progresa tan lentamente que parece haberse detenido. De ahí que, a pesar de su admiración, tantas veces expresada, por la obra de Delicado, Alberti se refiriera a ella como «este complicado y singularísimo libro de tan dificultosa lectura»³⁷. De lo que antecede, se desprende que nuestro autor hubo de emplearse a fondo en la conversión del lenguaje narrativo en teatral, sobre todo teniendo en cuenta que quiso ser respetuoso con el original y mantener intacta su frescura y la enorme carga humorística que hay en muchos de los diálogos.

Alberti entregó a la imprenta un texto de cuyo contenido estaba, sin duda, satisfecho. Roma es la protagonista, como él quería. Si en el primer acto, el panorama de la ciudad aparece al fondo del escenario y desde él avanza la Lozana, en el tercero se reserva a la casa en que ella habita un espacio en alto situado en segundo término. El resto, desde el fondo hasta el proscenio, está ocupado por calles romanas. Por ellas pulula su variopinto vecindario y, al final, son invadidas por las tropas de soldados, con tambores, trompetas y antorchas encendidas, y una legión de mujeres y hombres disfrazados. La última imagen que contemplan los espectadores es la del cielo romano lleno de resplandores de incendio.

En cuanto a los personajes, hay dos principales. La Lozana, por supuesto, pero también lo es Rampín, que, en la obra de Delicado, tiene una presencia escasa a pesar del importante papel que juega en la vida de ella. Siendo una obra itinerante en la que la acción va siguiendo el hilo de la vida de La Lozana y la mayoría de los personajes son episódicos, era importante, desde el punto de vista dramático, que alguien la acompañara en su recorrido. Así suele suceder en este tipo de obras. Un buen ejemplo es *Luces de bohemia*, en la que al lado de Max Estrella aparece don Latino. En *La Lozana*, el papel de acompañante de la protagonista corresponde, por derecho, a ese golfo de bien que es Rampín. No hay otro en el censo de personajes que pueda sustituirle, pero de haberlo, Alberti le hubiera sacrificado en beneficio de éste. La simpatía que sentía por él es manifiesta y tiempo después dio nueva prueba de ello en su poema escénico «Diálogo mudo con un vecino»³⁸, ése en el que un hombre estaba meando en plena calle y Alberti le recrimina que «tu meada / me persiguió como una larga lengua / hasta mojarme los zapatos... Luego / sin importarte un rábano, pasaste / silbando junto a mí». Enseguida le reconoce. Le dice: «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... / Tener gracia, ya tienes... Y lo sabes». Pero el enojo del poeta cesa del todo cuando reconoce en el meón a un Rampín de nuestros días. En él ve al mismo que galleaba «desde el Campo de Fiori hasta Navona / con aquella morena de anchas ancas, / culata hermosa y fino cuello largo / de jaca andaluza».

Es evidente que *La Lozana* de Alberti nace de la de Delicado. Es justo, pues, que al referirnos a ella hablemos de versión. Pero las modificaciones introducidas por Alberti permite que la adjetivemos de libre, y aún habría razones para incluirla en su producción original. A ello anima la escena final, la que incluye el Saco de Roma, que, en la obra de Delicado, sólo es citado en la epístola añadida por el autor en el año 1527 y en la muy ambigua que la Lozana dirige a sus compañeras de oficio, en la que cuenta los sucesos como si ella hubiera estado presente, cuando en el último mamotreto se

informa de su viaje a Lipari antes de que aquellos tuvieran lugar. Ya nos hemos referido más arriba a este final novedoso. El acierto de Alberti es que, al alejarse del camino trazado por Delicado, se va acercando al que él solía frecuentar en su obra dramática. Torres Nebreda lo percibió muy claramente. En su opinión, «la variante de Alberti acaba desrealizando la figura de Lozana tal como fue trazada por el patrón de Delicado. Pero obtiene, en compensación, un personaje que arraiga en una comunidad, erigiéndose en portavoz del esfuerzo de un pueblo para no dejar que le arrebaten las cotas de identidad, de autodeterminación, de libertad que ha conseguido por sí mismo. Roma, ciudad acosada en nombre de una superchería que ocultaba fines políticos bien concretos, y el esfuerzo hasta el sacrificio final de sus populares habitantes [...] los aproxima Alberti, con su cambio, al sentido que otros personajes equivalentes- pueblo siempre- han alcanzado en piezas como *Noche de guerra...*; y *Numancia*. Por ello, *La lozana andaluza* ideada por Rafael Alberti se puede alinear en [su] 'teatro épico, teatro de guerra'. [...] Sobre esta pieza -como sobre la *Numancia* del año 37 o la fantasía de *Noche de guerra en el Museo del Prado*- está gravitando un mismo principio dramático, que es una constante en el Alberti comprometido con la causa de la libertad de los pueblos y de los individuos»³⁹.

Hay en esta *Lozana* otras huellas del teatro de Alberti, que vendrían a reforzar la idea de que estamos ante una obra que poco tiene que ver con las adaptaciones al uso. Me refiero, sobre todo, a aspectos concretos de su lenguaje poético, tan presente y reconocible en lo que él añadió de su cosecha, y a su constante esfuerzo por llevar a la práctica la idea de que el teatro es suma de todas las artes y que, por lo tanto, las plásticas y las musicales han de tener una presencia activa. Decía Alberti que su teatro «está muy compuesto pictóricamente»⁴⁰ y Ricard Salvat, que la vocación innata Alberti por el teatro, unida a su dimensión de creador poético y a su actividad como pintor, producía un teatro sentido en poeta y pensado en imágenes⁴¹. Todo ello está en su *Lozana*, aunque lógicamente sea más difícil percibirlo a través de su lectura que de la puesta en escena. Desgraciadamente, ésta tardó en producirse, como sucedió con el resto de su última producción dramática, de modo que, durante muchos años, el juicio sobre *La Lozana* se limitó al texto y, cuando fue más allá, casi todas las especulaciones sobre el resultado de su representación escénica estuvieron condicionadas por la extendida idea de que Alberti era mejor poeta que dramaturgo. Curiosamente, mientras alumbraba en La Argentina *La Lozana*, Ventura Doreste escribía: «Suele decirse que en la obra de Rafael Alberti son más relevantes las virtudes líricas que las propiamente dramáticas. Y aunque ello es cierto, creemos que el teatro del gran poeta merece, por su valor y características, un amplio estudio»⁴².

Pocos se hicieron eco de la sugerencia, porque, a decir verdad, al margen de algunos artículos, escasean los estudios sobre el teatro de Alberti y, en consecuencia, las referencias a *La lozana andaluza*. Pero no está de más traer a colación algunas en las que no se tiene en cuenta la puesta en escena. De las casi quince páginas que Francisco Ruiz Ramón dedicó a Alberti en su *Historia del teatro español. Siglo XX*, sólo tres líneas se refieren a la obra que nos ocupa. En ellas se limita a decir que «nada importante añade Alberti a su teatro en la adaptación ('reinvento para ser representado') de *La lozana andaluza*, pese a su verbo desenfadado, a su alegre sátira y a su hábil escenificación»⁴³. César Oliva, por su parte, advierte algo que acabamos de apuntar: que la obra participa de todos los elementos, positivos y negativos, característicos en la dramaturgia del autor. Entre ellos cita la carencia de progresión en la acción dramática-base, la sencilla disposición dramática, la utilización de la música popular, la

preocupación por la luz y el color, la alternancia del verso dentro de una muy poética prosa, el uso del prologo distanciador y el subrayado de áreas farsescas propias de la *commedia dell'arte*. Oliva, que considera atrevido y renovador el teatro escrito por Alberti en el exilio, cierra el análisis de su obra teatral situándole entre los representantes de una tendencia que no va a tener eco en la España del momento, como se pudo comprobar tras el estreno de *El adefesio* y *Noche de guerra en el museo del Prado*⁴⁴. Torres Nebrera es, sin duda, quién ha estudiado la obra con mayor profundidad, pero, aunque no dejó de lado sus valores dramáticos, su atención se centró en el cotejo de las obras de Delicado y de Alberti y en los escollos que éste hubo de superar en su proceso de adaptación.

La desigual acogida de los citados espectáculos -*El adefesio* y *Noche de guerra...*; - por parte de la crítica y del público crearon confusión y contribuyeron a prolongar el silencio en torno al teatro de Alberti. No es este el lugar adecuado para entrar en detalles sobre lo sucedido con ambos estrenos, aunque algo de lo que diga sobre el de *La Lozana* podría aplicarse a ellos. Se afirma, con razón, que el texto solo alcanza la plena condición de teatro cuando es representado. Así, pues, *La Lozana* de Alberti fue durante muchos años solamente literatura dramática. Atribuir la tardanza en convertirla en espectáculo a que el acceso a los teatros españoles le estuvo vedado durante el franquismo es una verdad a medias, porque tampoco se representó fuera de España. Nada impedía que pudiera darse en otros países, como sucedió con otras obras suyas. Con todo, ya nos hemos referido a las dificultades que, en general, encontró Alberti para dar a conocer su teatro y cómo ello influyó en su cada vez más escasa dedicación a él. También, a las reticencias sobre su valía como dramaturgo. No estamos, sin embargo, ante un hecho excepcional, sino común a otros muchos autores españoles. Por eso, tampoco comparto la idea bastante difundida de que el Alberti dramaturgo fue marginado por su militancia política o por razones personales ajenas a su condición de creador. De haber sido así, el rechazo también hubiera afectado al poeta, cosa que no ocurrió. Basta con recordar el enorme éxito alcanzado con sus recitales a lo largo y ancho de la geografía española. Pero dejemos estas elucubraciones en un segundo plano, porque lo que aquí nos importa es lo que sucedió con *La Lozana*.

Tras su publicación, no hubo, como he señalado, ningún proyecto inmediato para llevarla a la escena. En el verano de 1969, Anna Magnani le dijo a Alberti que había leído la traducción que Darío Puccini había hecho al italiano y que, a pesar de sus años maduros, le gustaría llevarla al teatro. Eso sucedió en Anticoli, pueblo en el que el poeta solía pasar las vacaciones estivales y en el que se estaba rodando la película *El secreto de Santa Vittoria*, en la cual intervenía la actriz⁴⁵. El primer intento serio se produjo en 1970. El director italiano Luca Ronconi, que, al frente del Teatro Libero de Roma, había asombrado con su versión de *Orlando furioso*, representada en el Palacio de los Deportes, de Madrid, recibió de manos de Nuria Espert, que acababa de hacer *Las criadas*, de Genet, el texto de Alberti. La idea era que lo dirigiera, reservándose ella el papel de Lozana. Sería una coproducción entre la compañía italiana y la de Nuria Espert. Ronconi aceptó el encargo y decidió acometerlo tan pronto como atendiera un compromiso ya contraído con el teatro Odeón, de París. Existía el temor de que la censura no autorizara el espectáculo, aunque José Monleón, que estaba al corriente del proyecto, creía que, en este caso, los riesgos de prohibición eran escasos. Argumentos no le faltaban. De un lado, la novela de Delicado se vendía en las librerías españolas y, por otro, que la figura de Alberti no estaba vetada. Buena prueba de ello es que recientemente se había autorizado la representación de *El adefesio* y, en Barcelona,

habían sido expuestas sus pinturas. Y por si esas no fueran razones suficientes, Monleón añadía que *La Lozana andaluza* era, en definitiva, de Delicado y no de Alberti, que sólo era el adaptador. En lo relativo a la censura, la lógica no cabe y, contra todo pronóstico, pronto se supo que surgirían problemas. Pero Ronconi decidió no paralizar el proyecto. Tenía decidido hacer el espectáculo y, si finalmente no pudiera representarse en España, su propósito era llevarlo, en primer lugar, a Venecia y a Belgrado y, luego, hacer una gira por todos los festivales internacionales. La prohibición se produjo⁴⁶. Ignoro los motivos que tuvo Ronconi para no acometer el resto del proyecto⁴⁷. Volveremos sobre el tema, porque tengo pocas dudas de que muchas de las especulaciones sobre el teatro albertiano, y sobre esta obra en concreto, hubieran tenido respuesta definitiva y satisfactoria. Cuatro años después, en 1974, hubo otro intento de representación encabezado por el empresario Manuel Collado. Estaba previsto que Ángel Facio se ocupara de la puesta en escena y que Aurora Bautista la protagonizara. El estreno tendría lugar en el teatro Beatriz, de Madrid, pero de nuevo fue impedido por la censura. En 1975, el escenógrafo catalán Fabiá Puigserver, entonces profesor en el Institut del Teatre, de Barcelona, hizo un boceto de escenografía y algunos figurines para *La Lozana andaluza* por encargo de José Tamayo, director de la compañía Lope de Vega, para el teatro Bellas Artes, de Madrid. El estreno estaba previsto para el año siguiente, pero no llegó a producirse. Como responsable de la versión figuraba Murotti⁴⁸, nombre para mi desconocido, lo que me hace sospechar que ocultaba el del verdadero autor, quizás el propio Alberti, aunque confieso no estar en condiciones de afirmarlo. No tengo constancia de que, por entonces, se dieran nuevos pasos para representar *La Lozana*.

En 1977 se produjeron dos hechos que irritaron a Alberti. Uno fue el estreno de una versión cinematográfica de la novela de Delicado realizada en año anterior por Vicente Escrivá a partir de un guión del crítico teatral del diario *ABC*, Lorenzo López Sancho⁴⁹, que venía a sumarse a la serie de películas llamadas de «destape» que invadieron las pantallas españolas cuando desapareció la censura. Otro, la llegada a los escenarios de una adaptación de la que soy autor, titulada *Comedia de la olla romana en que cuece su arte La Lozana*⁵⁰. Se da la curiosa circunstancia de que el estreno se produjo el 2 de mayo, sólo seis días después de que Alberti llegara a España, poniendo fin a su largo exilio. No desaprovechó el poeta cuantas ocasiones tuvo para quejarse de que no fuera su versión la representada. Al argumento de que él era quién primero se había interesado por verter *La Lozana* al teatro, añadía la escasa calidad de la elegida⁵¹, aunque me consta que no la vio, ni llegó a conocer el texto, pues no fue publicado. Sin embargo, no tuvo que esperar mucho para ver su obra puesta en pie. El estreno oficial tuvo lugar en el teatro Maravillas, de Madrid, en septiembre de 1980⁵². La dirección corrió a cargo de Carlos Giménez, argentino instalado en Venezuela, fundador y director del prestigioso grupo Rajatabla, dependiente del Ateneo de Caracas. Los papeles de *Lozana* y de Rampín los hicieron María José Goyanes y Juan Ribó⁵³.

Alberti acometió el proyecto con lógica ilusión. Puso de su parte cuanto pudo para asegurarse el éxito, desde asistir diariamente a los ensayos hasta introducir en el texto original las modificaciones que le fueron solicitadas. Fueron muchas, según declaró el propio director⁵⁴ y confirmó Alberti, que se refirió a ellas en los siguientes términos: «Mi visión de *La Lozana* se fue ajustando cada vez más a la versión escénica que este joven iluminado e infatigable había concebido, compenetrándonos, puedo decir que silenciosamente, de manera total, tanto que, en cualquier surgida exigencia de supresión, cambio o añadido, coincidamos perfectamente, comprobando su eficacia y

certeza en el avance consecutivo de los ensayos»⁵⁵. También participó el poeta en la representación como atractivo añadido, haciendo, si la memoria no me falla, el breve papel de laudista, personaje que es trasunto del propio autor. Su entusiasmo era grande, tanto que, en las declaraciones previas al estreno, no ahorró elogios para quiénes habían contribuido a poner en pie la obra. Detalle tan curioso como significativo es que ésta se anunciara, no como «versión» de Alberti, sino como «visión», lo que atribuía a su trabajo un tono más creativo y poético. Seducido de nuevo por la magia del teatro, en aquellos días se propuso rescatar viejas ideas y temas con el propósito de desarrollarlos inmediatamente. Su deseo era hacer un teatro nuevo y popular⁵⁶. Sin embargo, el resultado obtenido quedó lejos del esperado⁵⁷.

La crítica madrileña fue severa, más con la puesta en escena que con el autor, con el que se mostró respetuosa. De aquella se dijo que la escenografía estaba lejos de reflejar la Roma vital sugerida en el texto. Concebida por Asdrúbal Meléndez como una especie de cesto para la ropa que se multiplica en diversos tamaños hasta rodear el escenario, Lorenzo López Sancho hizo el siguiente comentario: «El presuntuoso ámbito escénico [...] 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 caravaggiesca del padre Delicado»⁵⁸. En cuanto al tratamiento de los personajes, el mismo crítico opinaba que «Giménez ha jugado a producir una ambientación de 'comedia del arte'. No está fuera de época la idea, ya que esa forma del teatro italiano alcanza popularidad a mediados del siglo XVI, pero el ilustre director venezolano debería haber pensado que en ese mismo tiempo hay aquí ya unas formas que están en Lope de Rueda y sus seguidores y que al 'reportaje' admirable de Delicado convendrían más los valores realistas, costumbristas, de nuestro teatro, que las piruetas de arlequín para contar las aventuras de la Aldonza-Lozana del P. Delicado. [...] 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 titiriteros, brinco, cabriola, risotada y paso atrás»⁵⁹. Sin embargo, no se culpó a Giménez de todos los males. En su descargo, se reconoció que parte de sus dificultades se debían a que «la narración no cabe y queda desvaída, sin sujeción» y a que «algunas anécdotas menores, o algún derroche de lenguaje, se amplían [...] demasiado, y no sólo pesan y aburren, sino que contribuyen al desvaimiento general»⁶⁰. En definitiva, lo que se estaba planteando era si *La Lozana* de Alberti poseía las características necesarias para llevarla a escena con garantías de éxito, pero los abundantes errores cometidos y la ausencia de una reflexión serena de los responsables del proyecto, impidieron el debate y dejaron las cosas como estaban antes del estreno. Sobre el tapete quedaron sin respuesta algunas cuestiones planteadas por José Monleón en su ensayo sobre el teatro de Alberti. Entre ellas, si no había sido perjudicial el afán de corregir la falta de un determinado tipo de teatralidad con el uso de una serie de recursos entre los que no estaba la búsqueda de la poética idónea; o, si el marco elegido, en esta puesta en escena y en la de *Noche de guerra...*, era más propio de una tradición escénica escasamente sensorial que del requerido por una obra llena de luz mediterránea y carnalidad; o, en otro orden de cosas, si la obra no había quedado empequeñecida al anteponer su intencionalidad política al interés de los conflictos mucho más universales que planteaba, que nada tenían que ver con su anterior teatro de urgencia o didáctico⁶¹. Sobre este último aspecto, un crítico llegó a decir que las relaciones de Lozana con las otras prostitutas españolas establecidas en Roma habían sido planteadas por Alberti desde la dialéctica marxista, tan alejada de la órbita mental de Delicado⁶².

La respuesta de Alberti a la mala acogida del espectáculo fue inmediata. De poco sirvieron los intentos de algunos amigos por consolarle diciendo que lo sucedido tenía motivaciones políticas, dada su militancia comunista y su activa participación en la vida política. A pesar de que había vivido de cerca los preparativos del estreno, arremetió contra la puesta en escena. Veía en ella un naturalismo que no compartía. «Aparecen trajes que no me gustan -decía-, ponen luces que me perturban, crean escenografías alejadas de mis propósitos. [...] Mi teatro [...] necesita invención, pero ésta ha de ajustarse a la obra. [...] Porque si [...] como alguien dijo, en vez de Roma salen las murallas de Ávila dando vueltas, la cosa resulta, como en el Maravillas, evidentemente perjudicial y todo se va al diablo... [...] En el montaje [...] no se ha jugado con la luz casi nunca. Aparecen penumbras que no tienen ningún sentido, junto a otras zonas iluminadas de un modo intenso y sin matiz ni intención. Yo le dije al director que no tuviera miedo en utilizar los colores, en emplear la luz para transformar las cosas, la fealdad de los trajes, etcétera. Pero todo acabó envuelto en una pobreza grandísima. [...] En el montaje de la obra [...] sólo quedaban escenas recitadas y deslabazadas. [...] Todo se reduce a un desfile de escenas, que la mayor parte del público considera que no están logradas, aunque yo creo que sí lo están y que han sido machacadas por el montaje. Lo que se ha presentado es un amasijo de cosas que no tienen la realidad poética que yo quisiera, que yo busco, y que debiera resumirse al final en un todo de exaltación y de gracia. Pero allí no había nada, ni paisaje ni nada. [...] Lo espantoso es que todos esos objetos, que se movían siempre, acababan componiendo la misma cosa. No sé para qué se daban tantas vueltas, por qué siempre salía un cesto, al revés o al derecho, con las mismas sillas. Era un movimiento escenográfico que no producía ninguna variedad y que resultó muy distinto de lo que yo esperaba. [...] Cuando el director me habló de la escenografía, pensé que podía ser una interesante propuesta. Pero cuando vi como era, el color que tenía, ese color de cuero triste, en nada asociable a Roma, me asusté»⁶³. Respecto a las modificaciones que había introducido en el texto, se desahogó con estas palabras: «Comenzaron a cortar escenas, se quitaron las cortesanas, eliminaron una larga escena que previamente había tenido que añadir, hice veinte canciones que desaparecieron en gran parte. Llegué a volverme loco. Yo creo que las cosas no pueden hacerse así»⁶⁴.

Resulta difícil comprender que la persona que había dado su visto bueno a lo que se estaba haciendo con *La Lozana* o que, cuando menos, no había puesto reparos graves, sea la misma que, a la vista de los resultados, hizo responsable del desastre al director y a sus colaboradores. Sin embargo, he de decir, en descargo de Alberti, que los autores, por lo general, contamos poco en el proceso de puesta en pie de nuestros textos, por una parte, porque los directores suelen reclamar para sí un control absoluto, y, por otra, porque, siendo tan difícil estrenar, procuramos no poner trabas que puedan dar al traste con la empresa y, por ello, cerramos los ojos ante ciertos despropósitos. En el caso que nos ocupa lo eran, y grandes, representar la obra en un escenario que no reunía las condiciones mínimas necesarias para ofrecer *La Lozana* y aceptar que el papel protagonista lo interpretara una excelente actriz como es María José Goyanes, pero que cualquier conocedor de sus características interpretativas sabía que no se ajustaba a las exigencias del personaje.

Se puede decir que Alberti murió sin ver «su» *Lozana*. Al parecer, a finales de los 80, Lluís Pascual contempló la posibilidad de cerrar su larga etapa al frente del Centro Dramático Nacional con su puesta en escena⁶⁵. No conocemos ningún otro intento anterior a su programación por parte del CAT (Centro andaluz de Teatro) con motivo

del centenario del nacimiento del poeta. El estreno tuvo lugar el 10 de enero de ese año en el teatro Central, de Sevilla⁶⁶. Producción tan costosa como desafortunada, que, de nuevo, nos deja sin conocer el verdadero valor teatral de la pieza. El primer error fue la voluntad de formar un equipo artístico integrado, casi en su totalidad, por andaluces. Puesto que Delicado y Alberti lo eran, ¿por qué no los demás? Y así, se ofreció la dirección a Josefina Molina y el papel de Lozana a Luz Valdenebro, ambas cordobesas. También eran andaluces buena parte del resto del elenco, y Manuel Calzada, el escenógrafo. Puede resultar simpático, pero anteponer el lugar de nacimiento a los méritos profesionales supone renunciar, desde el principio, a la búsqueda de los mejores, lo cual no significa que, de haber seguido el camino lógico, hubieran sido distintas las elegidas. Pero hubo otras cuestiones más discutibles, pues afectaban a la esencia de la propuesta.

La víspera del estreno, Josefina Molina reclamaba su derecho a modificar el texto propuesto por el autor si consideraba que, con ello, beneficiaba el espectáculo. Y, a continuación, añadía que «un texto teatral no tiene su verdadero valor hasta que no se ve sobre las tablas, y el autor que pretenda que no se le cambie nada puede estar cavando su propia fosa»⁶⁷. Palabras importantes, porque delataban un determinado talante a la hora de abordar la puesta en escena: la legitimidad para manipular las propuestas de los autores. Alberti no fue una excepción. De hecho, en la ficha artística, Josefina Molina era citada en la doble condición de directora y responsable de la dramaturgia, lo que anticipaba que había intervenido sobre el material original.

En este caso apenas lo hizo sobre el texto, pero desvirtuó la propuesta de Alberti en aspectos esenciales. Uno de los ejemplos más claros es cuando convirtió una fascinante escena erótica en lo que un crítico definió como «cameo» propio de película pornográfica. Se trata de la correspondiente al mamotreto XIV de la novela de Delicado, aquel en el que se cuenta «lo que pasaron la Lozana y su futuro criado en la cama». Al analizarlo, Damiani señala que estamos ante una escena pintada con toda franqueza y con un naturalismo de lenguaje absolutamente único en la novela española. Una serie de expresiones exclamatorias y preguntas retóricas bastan para que el retrato de los dos protagonistas alcance un movimiento vivo y dinámico. Interjecciones, frases elípticas y palabras y expresiones aliteradas, metafóricas y onomatopéyicas son más que suficientes para alcanzar el clímax buscado. El lenguaje y nada más que él es el vehículo empleado por el autor para describir el placentero encuentro. En su opinión, el que interprete ese fragmento como una escena pornográfica comete un gran error⁶⁸. Así lo entendió Alberti y por eso, al abordar ese pasaje, lo hizo de la siguiente manera: después de que Rampín se haya desnudado de «algunas prendas», pregunta a Lozana, que ya está en la cama, aunque no la veamos porque la oculta una cortinilla, que si ya está lista y si se ha quitado la camisa y, ante el silencio que sigue, todavía fórmula alguna pregunta más. Al cabo, apaga el candil con el que ilumina la estancia y se mete en la cama. Llegado a ese punto, Alberti escribió en la acotación: «Todo lo que sigue ha de suceder en la más profunda oscuridad»⁶⁹. Huelgan los comentarios.

Otra alteración importante, que afecta a la totalidad de la obra, es el traslado de la acción a nuestros días. «Han pasado los siglos - escribió Josefina Molina en el programa de mano- y hoy *La lozana andaluza* resulta ser una metáfora de nuestro mundo nada desdeñable». En las mismas fechas, declaraba que un clásico es alguien que ha dado en la diana de un tema y que, a lo largo de la historia, la diana permanece y sólo varían las circunstancias que la rodean. Razones que consideraba suficientes para representar un

texto del siglo XVI con estética actual⁷⁰. De acuerdo con ello, el escenario, que tiene cierto aire de plató de televisión⁷¹, se puebla de personajes cuyo vestuario es moderno y tiene el desaliño propio del que lucen algunas tribus urbanas. El de las prostitutas, con abundancia de lentejuelas y zapatos de plataformas altas, las convierte, con la ayuda de los rostros pintarrajeados y las pelucas a juego, en reinonas de cabaret nocturno. No faltan los tubos fluorescentes que convierten los lugares en que ejercen su oficio en modernos clubs de alterne. Semejante estética poco tiene que ver con el discurso de los personajes, que es el que escribió Delicado y adaptó, con respeto, Alberti. Duro contraste el que se produce sobre el escenario, que provoca interpretaciones tan curiosas como la de un periodista que consideró que *La Lozana* es un canto al deseo de libertad frente a la manifiesta esclavitud que supone la trata de blancas⁷². No estamos, sin embargo, ante un hecho novedoso. En el teatro abundan las versiones teatrales que cambian el lugar y el tiempo en que el autor sitúa la acción, lo que, en ocasiones, da lugar a interpretaciones disparatadas. Con independencia del juicio que merezcan tales prácticas, en el caso que nos ocupa, la iniciativa me parece inoportuna. Inoportuna porque, en mi opinión, solamente deberían ser objeto de tan severas adaptaciones aquellas obras que ya han sido representadas como las concibió su autor y existe, por tanto, un punto de referencia. Añadamos que el espectáculo apenas ha gustado. Aunque ha recibido algún elogio, la crítica ha sido, en general, dura con la puesta en escena. Frente al que ha estimado que estamos ante una sabia y bastante original mezcla de un texto añejo y una escenografía moderna⁷³, la mayoría opina de modo muy distinto. Se ha llegado a calificarla de caricatura de un clásico andaluz⁷⁴.

Aunque este montaje todavía se está representando, puede afirmarse que su suerte es parecida a la del anterior. Eso supone que seguimos sin poder establecer un juicio definitivo sobre los valores dramáticos de la obra y mucho me temo que, en un futuro próximo, será difícil que veamos una nueva propuesta. En tales circunstancias, no sería bueno caer en la tentación de defender la obra a ultranza y mucho menos si se hiciera porque es Alberti quien la firma. Se le haría, en mi opinión, un flaco e innecesario favor. Tampoco deberíamos descalificar a quiénes, sin negar que estamos ante una pieza de teatro, cuestionan que su sitio esté en los escenarios. Es posible que unos y otros estén de acuerdo en que estamos ante un caso más de buena literatura dramática. Cuando se produjo el fiasco de la puesta en escena de Carlos Giménez, Alberti comentó que, en su opinión, su teatro esperaba otros directores y otras formas de decirlo. Tal vez, aunque en el caso de *La Lozana* ya no podamos comprobarlo. Ahora bien, uno tiene derecho a preguntarse lo que hubiera sucedido con *La Lozana andaluza* si la censura no hubiera impedido su estreno cuando se lo propuso Nuria Espert. No está a nuestro alcance regresar al pasado y reescribir la historia. Hacerlo en el plano teórico, que es el único que nos está permitido, tiene, pues, mucho de ejercicio inútil. Sin embargo, merece la pena hacerlo, porque hay datos que sugieren que Ronconi hubiera alumbrado un espectáculo en el que los defectos del texto -los excesos narrativos y la ausencia de acción- hubieran sido corregidos, mientras que aquellos aspectos de mayor contenido dramático hubieran salido a la superficie.

Arranquemos de la idea de que la verdadera protagonista de la pieza es Roma, como dijo Alberti. Ya me he referido a como, poco a poco, la calle va ganado espacio a los interiores en el escenario. Por otra parte, el propio Alberti señaló que, en su teatro, los personajes no son algo que crece y va de un lado a otro. Así, en *La Lozana*, no quiso contar la anécdota de dos personajes que van llegando a un final a través de un crescendo. Hay una historia, por supuesto, pero aparece deliberadamente diluida. Es una

historia relacionada con miles de hechos que están teniendo lugar en la ciudad, aunque no sean visibles a primera vista⁷⁵. Tarea del director es manejar con inteligencia todos esos elementos que tiene a su disposición. No sucedió en las dos puestas en escena que hemos comentado. No vamos a insistir en ello, porque ya conocemos los resultados. Pero Luca Ronconi tenía algunas ideas de cómo sería la suya. Vagas todavía, pero la estructura espacial ocupaba un lugar preferente. Partía del convencimiento de que cada obra tiene su propia exigencia y ha de ser presentada de una manera determinada. Respecto a *La Lozana*, su intención era mostrar la carga de violencia y de sensualidad que presenta el texto mediante una serie de artificios teatrales que la sacasen del marco excesivamente rígido de un escenario tradicional. De ese modo acercaría al espectador lo que sucede en el escenario y, además, evitaría el peligro de convertir la representación en una muestra de teatro histórico. Nuria Espert estaba de acuerdo⁷⁶. Estas declaraciones, formuladas cuando en el Palacio de los Deportes de Madrid se estaba representando su espectáculo *Orlando furioso*, prometían algo revolucionario. A quienes no vieron aquella escenificación del poema de Ariosto, les diré que la representación tenía lugar sobre unas carras que se desplazaban entre el público. En cada una de ellas tenía lugar una escena, de manera que los espectadores debían elegir las que querían ver y en qué orden. Eso provocaba una ruptura del devenir cronológico de los hechos expuestos. La simultaneidad de escenas y el desorden con que eran seguidas provocaban cierto caos, pero, a cambio, se lograba que el espectáculo se convirtiera en una fiesta en la que el público participaba dada su obligada movilidad y proximidad a los actores. No creo que, en la puesta en escena de *La Lozana*, Ronconi tuviera intención de reproducir el mismo esquema. Pero, conociendo su talento y su talante, cualquiera que hubiera concebido habría alcanzado idénticos resultados. Hubiera mostrado la Roma promiscua que conoció Delicado y recreó Alberti, una Roma fragmentada y populosa, llena de luces y de sombras, que entraría por los ojos de los espectadores. Ellos hubieran ido ordenando las piezas del rompecabezas y, en el momento menos pensado, se hubieran topado con los dos grandes personajes de ese gran teatro del mundo, uno de ellos ausente del texto, pero presente, no sé como, en el espectáculo. Me refiero al Papa corrupto. El otro, la Lozana. La intransigencia y el vicio frente al gozo de vivir. El que se escondió en el castillo de Sant'Angelo, abandonando a la ciudad eterna a su suerte, y la que ofreció su cuerpo como escudo protector para salvarla del ejercito invasor. Eso hubiera ocurrido en 1971. A Alberti le faltaba un año para cumplir los setenta. Estoy seguro de que *La Lozana* no hubiera sido su última pieza teatral.

(IX *Encuentros con la poesía*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2003)

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

