

**La versión cinematográfica de *La lozana andaluza* de Vicente Escrivá:
¿"traición" o "transición"?**

Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna (Tenerife)

Dos cabras pasan por la trasera de un cine y encuentran unas latas de películas tiradas. Una está abierta y sale el rollo de *El señor de los anillos*. Una cabra se pone a mascar el celuloide y la otra la observa. Cuando ha terminado de comer el rollo entero le pregunta la otra:

- ¿Qué te ha parecido?

- ¡Bueh! Me gustó más el libro. (Chiste popular)

No es mi intención insistir en el baldío y ya cansino debate en torno a la adaptación de las obras literarias al cine, un debate saldado, en mi opinión, por la sensata sabiduría popular en el chiste que (de forma poco ortodoxa, supongo, pero en el fondo efectiva) encabeza estas páginas. Con su aguda reducción al absurdo, el anónimo inventor de esta humorada está poniendo el acento, en efecto, en lo estéril de esta supuesta polémica, porque la cuestión no consiste, desde mi punto de vista, en establecer un mecánico careo entre imagen y texto para señalar ausencias o supuestas "traiciones" en un infructuoso duelo teórico que normalmente acaba resolviéndose a favor de la literatura. La ineficacia de tal planteamiento se pone, además, de manifiesto cuando nos encontramos, por poner un ejemplo clásico, con un realizador como John Huston, que es capaz de conseguir, en películas como *Bajo el volcán*, *Los muertos* o *La noche de la iguana*, tres obras maestras perfectamente parangonables con los hipotextos de Malcomn Lowry, James Joyce y Tennessee Williams respectivamente.

Lo único que puede, a mi juicio, resultar clarificador a la hora de situar una obra literaria y una cinematográfica frente a frente es intentar establecer un diálogo entre sus respectivos lenguajes y, principalmente, entre las particulares cosmovisiones o, por usar una terminología más "técnica", los diferentes "horizontes de expectativas" tanto de la obra literaria como de la película resultante. Hablamos, así, de interpretación y no de reducción o alteración; de recepción y re-creación, pero no de comparación, por más que, para los fines anteriormente señalados, las modificaciones, supresiones o adiciones al argumento de la novela de partida deban tenerse inevitablemente en cuenta en el análisis de la película.

Esto es, desde luego, lo único que pretendo hacer en las páginas que siguen partiendo del ejemplo de la "adaptación" –o, mejor decir, "versión"– que Vicente Escrivá realizó en 1976 de *La lozana andaluza*, publicada en 1528 por Francisco Delicado. Para ello, preciso es dejar sentado desde el principio que ni Vicente Escrivá, por más que desempeñó un papel más o menos destacado en la llamada "tercera vía"¹

¹ Así define José Enrique Monterde esta tendencia del cine del tardofranquismo: "Moderadamente aperturista en los terrenos moral y político, [...] con una razonable factura formal, poseedor de unos

del cine español de la transición, es John Huston ni la película que ahora tratamos tiene más relevancia que la puramente anecdótica² en el páramo general, salvo honrosas excepciones, del cine realizado en España en la década de los setenta. Procuraré prescindir, por tanto, de la frecuente tendencia entre muchos investigadores a sobredimensionar el valor de una obra sólo por el hecho de que están escribiendo sobre ella e intentaré analizar lo que puede decirnos la película que ahora nos ocupa no sólo sobre el momento de la historia de España en que fue filmada sino , principalmente, sobre la estela de interpretaciones y, por qué no decirlo, de manipulaciones a las que ha sido sometida la señera obra de Francisco Delicado desde que salió de su ostracismo y empezó a ser objeto de las plumas, airadas o apologéticas, de ensayistas de todos los colores ideológicos, desde Marcelino Menéndez y Pelayo hasta Juan Goytisolo.

No hay duda de que actualmente, gracias a las cada vez más cuidadas ediciones (B. M. Damiani, Claude Allaire, J. Josset y F. Gernert) y al interés que ha suscitado en estudiosos como Hernández Ortiz, Wardropper y otros que iremos viendo, *La lozana andaluza* llama poderosamente nuestra atención por su originalidad, por la frescura con la que trata el tema de la prostitución y el erotismo, por su deliciosa ambigüedad, por su riqueza de registros lingüísticos y por algunas audacias narrativas que la han llevado a ser considerada un antecedente nada más y nada menos que del *Quijote* (Vilanova). Nada de esto puede decirse, como apunté más arriba, ni de la película *La lozana andaluza* ni de la filmografía global de Vicente Escrivá.³ Así y todo, creo que puede resultar interesante comprobar cómo la novela y la película arrojan luz sobre los respectivos momentos históricos y estéticos en que fueron concebidas y cómo la lectura que realiza Escrivá de la obra de Delicado ilustra modélicamente las apropiaciones de las que ha sido y seguirá siendo objeto.

Empecemos, pues, viendo qué aspectos de *La lozana andaluza* pudieron interesar a Vicente Escrivá, qué puede decirnos dicho interés sobre la época en que fue realizada

diálogos reconocibles por su cotidianeidad, ajeno a cualquier extremismo ideológico o estético y, fundamentalmente posibilista hasta la médula, la “tercera vía” prefiguraba el espíritu de pausada y contenida transformación que empezaba a extenderse ante la ineluctabilidad biológica que conducía al fin del franquismo, y que sociológicamente ya venía determinada por las transformaciones del país a lo largo de la década del desarrollismo” (55).

² De hecho, como veremos pronto, lo único por lo que, aún hoy, se recuerda esta película es el célebre *travelling* circular en el que la protagonista exhibe un desnudo integral mientras se ducha.

³ Aunque no ocupe un lugar relevante en los manuales de cine, Vicente Escrivá, como comentaba antes, tuvo un espacio moderadamente destacado en el cine de la “tercera vía”. Fue célebre por películas de la época del “destape” como *Lo verde empieza en Los Pirineos* (1973), *El virgo de Visanteta* y *Visanteta, estate quieta*, ambas de 1979, cuyos títulos hablan por sí solos. Aficionado a las adaptaciones y recreaciones de obras y argumentos procedentes de la literatura, en 1963 rueda *Dulcinea*, sobre la que volveré pronto, que fue premiada por el Círculo de Escritores Cinematográficos y por el Sindicato Nacional de Escritores. Su película más famosa es *Montoyas y tarantos* (1989), una versión a *lo gitano* de *Romeo y Julieta* por la que obtuvo dos premios Goya. Más información sobre el realizador en <http://www.vidasdecine.es/DIRECTORES/E/Escrivav.htm>.

la adaptación y, partiendo de esa doble perspectiva, cuáles pueden ser los valores intrínsecos, si los hay, de la película.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que la elección de una obra literaria de la época clásica (aunque mucho habría que matizar sobre el sentido que se otorgaba a la palabra “clásica” por esos años) fue un recurso frecuente en el cine de la década de los setenta. Prueba de ello son, en efecto, las adaptaciones del *Libro de Buen Amor* (nada más y nada menos que tres, entre 1973 y 1975⁴) o de *La Celestina* (cuyo periplo en la pantalla no ha sido demasiado afortunado⁵) y de otros relatos más o menos “picarescos”, que han sido consideradas como “coartadas cultas” para legitimar los primeros desnudos del cine español del tardofranquismo y primera transición. Así de tajante se muestra, en efecto, Juan de Mata Moncho Aguirre refiriéndose a las adaptaciones de nuestros clásicos en los años sesenta y setenta:

Para mayor afrenta de nuestra poesía medieval, ésta se esfumaba –como sucedió con la picaresca en “La lozana andaluza” y como se verá en el teatro de Rojas– en la versión destapista del “*Libro de Buen Amor*” I y II [*sic*], que sirvieron de coartada a los primeros desnudos (1986, 71).

Recordemos también que, ya en 1971, Pier Paolo Pasolini había realizado su célebre adaptación del *Decamerón* de Boccaccio y que un año antes se había estrenado *Boccaccio '70*, una tetralogía dirigida por Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini y Mario Monicelli, ambos con unos resultados y una calidad indiscutiblemente superiores a las tímidas y en general poco logradas incursiones en el cine erótico que en el pacato panorama del cine español se realizaron tomando como pretexto la adaptación literaria.

Centrándonos ya en el caso concreto de *La lozana andaluza*, el rendimiento que obtiene Vicente Escrivá de la elección de la obra de Delicado se basa en la posibilidad de filmar un argumento desenfadado y “picante” desde un triple distanciamiento: en primer lugar, y al tratarse de la versión de un “clásico”, la responsabilidad primera sobre los contenidos recae en su autor; en segundo lugar, los hechos narrados

⁴ La primera versión para la gran pantalla de la obra de Juan Ruiz fue dirigida por Tomás Aznar y protagonizada por Patxi Andión y Blanca Estrada en 1974 y la segunda, dirigida por Jaime Bayarri un año después, tuvo como protagonista a un penoso Manuel Otero, que con sus supuestamente “eróticas” aventuras se convirtió en un icono masculino de la época del destape. Una nueva versión de la obra, esta vez para televisión, se rodó en 1973, dentro de la serie “Los libros”, dirigida por Jesús Fernández Santos y de resultados más aceptables.

⁵ *La Celestina* fue objeto de distintas adaptaciones dentro y fuera de España: *La Celestina*, 1968, producción hispano-germana dirigida por Manfred Durniok, “*La Celestina P...R...*”, producción italiana dirigida por Carlo Lizzani en 1964, y *Celestina*, México, 1976, dirigida por Miguel Sabido. Para la televisión se rodaron, además, dos adaptaciones, una de 1973 dirigida por Jesús Fernández Santos, también para la serie “Los libros,” y otra, ya de 1982, dirigida por Juan Guerrero Zamora. (En 1996, Gerardo Vera realizó otra versión de la obra que pasó por la crítica sin pena ni gloria y en la que el erotismo, por tratarse ya de otra época, se trata de una manera más libre).

transcurren en Italia y más concretamente en Roma, cuya identificación con la España de la posguerra era sencillamente implanteable; y, por último, estos mismos hechos no se producen tampoco en un tiempo reconocible por el espectador de la película, ya que se sitúa en la “corrupta” Italia del siglo XVI y, algo que resulta muy relevante, en los años inmediatamente anteriores al famoso Saco de Roma (1527). Según este planteamiento, la película de Escrivá se convierte en un inocente “entretenimiento” más o menos culto que proporcionaría al público de la España de los setenta una oportunidad de sonreír ante ciertas escenas de picaresca erótica y, sobre todo, de sonrojarse ante uno de los más comentados desnudos de la época. En efecto, José María Ponce afirma que “el famoso *travelling* circular sobre el cuerpo desnudo” de la protagonista constituye “otro de los grandes hitos del destape en el posfranquismo” (44).

Una de las invenciones, y desde luego, como vemos, la más celebrada, de Vicente Escrivá fue la de poner en escena a Lozana, protagonizada por una exuberante actriz italiana llamada María Rosario Omaggio, dándose una sensual y dilatada ducha en casa de la tía de Rampín, quien, en un claro ejemplo de *vouyeurismo*, la contempla extasiado al mismo tiempo que el espectador.

Dado, por otra parte, que el espectador ya ha conocido en secuencias anteriores a la protagonista a su llegada a Roma, es muy relevante que la primera visión que obtiene de ella su futuro compañero tenga lugar a través de la típica escena de baño. No en vano, se ha afirmado que “el destape de 1975 fue alucinógeno porque era higiénico. Los personajes femeninos de entre dieciséis y cuarenta años estaban eternamente enjabonándose en la ducha o cambiándose las prendas interiores en la habitación” (Hopewell 90). No olvidemos, sin embargo, que el recurso del baño fue también utilizado por Francis Clouet en “*Dame au bain*” (1572) o por el propio Rembrandt en “*Betsabé au bain*” (1654), lo que nos recuerda que los pintores de la época áurea tenían que valerse también de ciertas estratagemas o “excusas” para mostrar el desnudo femenino.

Francisco Delicado, fiel observador de la realidad prostibularia de Roma, no necesita para elaborar su retrato ningún tipo de argucia que dé rienda suelta al erotismo. De hecho, la enorme complicidad sexual que surge entre la pareja protagonista desde su primer encuentro se insinúa en un jugoso diálogo lleno de anticipaciones y dobles sentidos:

LOZANA.- Ese barbitaheño, ¿cómo se llama? Vení, vení. Este monte de Venus está muy alto. Vuestro peligro está señalado en Saturno, de una prisión, y en el monte de la Luna, peligro por mar.

RAMPÍN.- Caminar por do va el buey.

LOZANA.- Mostrá esa otra mano.

RAMPÍN.- ¿Qué queréis ver? Que mi ventura ya la sé. Decidme vos, ¿dónde dormiré esta noche?

LOZANA.- ¿Dónde? Donde no soñastes.

RAMPÍN.- No sea en la prisión, y venga lo que veniere.

LOZANA.- Señora, este vuestro hijo más es venturoso que no pensáis.

¿Qué edad tiene?

NAPOLITANA.- De diez años le sacamos los bracitos y tomó fuerza en los lomos.

LOZANA.- Suplícoos que le deis licencia para que vaya conmigo y me muestre esta ciudad.

NAPOLITANA.- Si hará, que es muy servidor de quien lo merece. Andá meteos esa camisa y serví a esa señora honrada. (Delicado 2007, 46)

Del mismo modo que el espectador de la película vaticina la relación erótica entre los protagonistas ya desde el momento en que ve a Lozana a través del plano subjetivo que ilustra el deseo de Rampín (y, por ende, del propio espectador, poco acostumbrado a este tipo de imágenes), el lector de la novela de Delicado no podía dejar de advertir a qué se refieren tanto la cortesana como su futuro “criado” cuando hablan del lugar en el que este va a pasar la noche y, en definitiva, en qué consistirán los “servicios” a los que se refiere la alcahueta Napolitana.

Algo muy llamativo en este diálogo, además del carácter paródico de esta singular “lectura de manos”, es la autonomía y determinación que, ya desde el principio, caracteriza a la protagonista. Es ella, en efecto, quien se dirige a Rampín, quien “lee” en su mano dónde (lo que equivale a decir “en qué compañía”) dormirá esa noche y, en fin, quien decide tomarlo a su servicio para que le “enseñe” Roma y otras muchas cosas que no es difícil imaginar. Nada de esto ocurre en la secuencia que, en la película, nos muestra el primer encuentro entre los personajes: la independiente y decidida Lozana de Delicado ha sido sustituida por una mujer-objeto del deseo masculino y el diálogo ambiguo y sutil ha sido silenciado por la obviedad de un cuerpo reducido a icono y puesto en escena únicamente para ser contemplado. La música de Antón García Abril, melifluo conductor de la banda sonora de la transición, con resonancias de folklóricas guitarras, añade, si cabe, más estridencia a esta escena, que es ahora famosa sólo por las estrecheces ideológicas de la época en que fue filmada. No quiero caer ni en fundamentalismos feministas ni, desde luego, en la fácil tendencia a la comparación que yo misma ponía en cuestión al principio de este trabajo. Sólo pretendo, deteniéndome un poco en la escena, que, como he dicho, ha dado una cierta “celebridad” a esta película, ver los mecanismos que un realizador de los setenta debía utilizar para la expresión de un erotismo que en Delicado brota sencilla y espontáneamente del diálogo.

Dicho esto, ¿debemos concluir que, más allá del célebre desnudo en la ducha, la película de Escrivá no tiene ningún aspecto por el que merezca ser recordada o que justifique los esfuerzos del lector (si hay alguien al otro lado) y míos propios a la hora de leer y redactar el presente trabajo? La respuesta, y no es por benevolencia hacia el director ni por autojustificación de mi propia escritura, es que no.

Empecemos, entonces, y, una vez sentadas las bases, por el principio. Veamos cómo se plantea la película. Comparémosla con otros asedios a la obra de Delicado, con Alberti a la cabeza. Veamos algunos ejemplos de cómo el cine se ha ocupado del tema de la prostitución y cómo se comporta el Vicente Escrivá-lector. Tal vez entonces, y sin perder la perspectiva del lugar que esta película ocupa en la historia del cine español, podamos valorarle algunos hallazgos.

Apuntaba más arriba que, más que ante una “adaptación”, nos encontramos ante lo que Antoine Jaime denomina una “película de inspiración”, concepto que define en estos términos:

La película de inspiración anuncia de entrada una obra nueva, una auténtica creación cinematográfica. Presentándose como inspirada por un texto, significa que éste es su origen, su punto de partida, pero también que toma sus distancias de él, buscando autonomía. La referencia al escrito original se limita a haber salvaguardado uno o varios aspectos primordiales, lo bastante explícitos como para no ofrecer duda alguna en cuanto a la obra madre, pues se trata, en este caso, de señalar una filiación: el realizador se embarca en variaciones personales sobre lo que ha retenido, sobre lo más interesante para él de la creación literaria.

De esta manera asistimos a la nueva utilización de uno entre varios de los aspectos éticos fundamentales, pero también a veces de un criterio estético esencial, desarrollado con nuevas opciones éticas y estéticas. (111-12)

Ya desde los créditos iniciales, Vicente Escrivá inserta, en efecto, esta advertencia: “Versión de la inmortal novela del vicario del Valle de Cabezuela padre Francisco Delicado y refundición de textos de Rojas, Salas Barbadillo y Arcipreste de Talavera”. No estamos, pues, ante una *adaptación*, sino ante una *versión* de un texto como fuente primaria de inspiración, que es, además, una *refundición* de otros tres. Analizar, por tanto, la película en términos de “fidelidad” o “traición” al texto (ya hemos visto que, más bien, “textos”) de partida es una tarea inútil contra la que nos previene el propio realizador.

Lo primero que llama la atención en las palabras preliminares a la película son los términos en los que se refiere Vicente Escrivá a la novela, calificada de “inmortal” (cuando todos sabemos que su complicada fortuna editorial hacía poco probable que en 1976 fuera conocida por el espectador medio), y, muy especialmente, al autor, de cuya atropellada biografía, no exenta de episodios escabrosos como la sífilis que debió contraer por su familiaridad con las *lozanas* de su época, destaca únicamente su condición de sacerdote, en un más que probable intento de sugerir una cierta ortodoxia moral que de algún modo mitigue el alto porcentaje erótico y, en algunos momentos, anticlerical de la película. En el mismo sentido, no menos llamativa resulta la referencia al arcipreste de Talavera, autor de una obra, *El corbacho* (ca. 1438), de alto

contenido misógino y moralizante, cuyos ecos son apenas perceptibles en la película y que parece, por tanto, haber sido mencionado como un nuevo aval de la “reprobación del amor mundano” (intención incluida, como se sabe, en el subtítulo de la obra) que de algún modo actúa como coraza inicial ante cualquier hipotético problema con la censura.

Centrémonos, pues, en los otros dos títulos de raigambre celestinesca que *refunde* Vicente Escrivá junto a *La lozana andaluza*: la obra señera de Fernando de Rojas que da inicio a la saga, *La Celestina*, de 1499, y *La hija de Celestina*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, de 1612. Aunque mucho habría que decir sobre la ambigua moralidad o la supuesta intención adoctrinadora de la obra de Fernando de Rojas,⁶ es innegable que Escrivá, demostrando, de paso, ser un gran conocedor de nuestros autores clásicos, está rodeando su “versión” de *La lozana* de obras que de algún modo mitigan su carga erótica o subversiva bien mediante la condena directa de sus personajes –como es el caso de Salas Barbadillo, que demuestra una clara antipatía hacia su protagonista–, bien ideando un trágico final que de algún modo castiga a los que se han entregado a los “locos amores”, como ocurre, con las precisiones antedichas, en *La Celestina*. Las andanzas, así, de la prostituta andaluza en Roma aparecen en la película “arropadas” por las de otras criaturas literarias que han corrido peor suerte en el desenlace de las suyas, aunque, como veremos enseguida, es la palabra de Francisco Delicado la que prevalece como ingrediente principal de este singular *cocktail* metaficcional.

La película, en efecto, y pese a las advertencias del director y a las precisiones mencionadas anteriormente, traslada de una forma bastante literal e incluso “fiel” la mayor parte de los episodios de la vida de Lozana, con las necesarias omisiones que toda tarea de este tipo conlleva,⁷ desde su llegada a Roma hasta su apogeo como cortesana y su final retirada a la isla de Lípári con Rampín. Personajes de la obra de Delicado como el judío Trigo, la Napolitana, la Garza Montesina o Coridón aparecen, en efecto, en la película, e incluso encontramos reproducciones casi literales de diálogos bastante subidos de tono, como la famosa tipología de las putas que Delicado pone en boca del Valijero en el mamotreto XX (2007, 102-03).

Sin embargo, la principal alteración que realiza Escrivá, y que procede directamente de esa “refundición” sobre la que ya nos ha advertido, es la de incorporar

⁶ No es ahora el momento de extenderme en la también evidente ambigüedad de *La Celestina*, a medio camino entre el medieval *docere ex contrariis* y el regusto renacentista por una estética de la sensualidad. Para un resumen del estado de la cuestión, puede consultarse la introducción de Dorothy S. Severyn en su edición de la obra (16 y ss.).

⁷ Si pensamos, por ejemplo, en el amplio panorama de adaptaciones del *Quijote* al cine, incluso la canónicamente considerada más fiel, que es la de Rafael Gil (con quien, por cierto, fundó Escrivá la productora Aspa Films y rodó dos películas muy en consonancia con el franquismo: *Agustina de Aragón*, de 1950, y *Balarrasa*, de 1951) de 1946, tuvo necesariamente que omitir episodios y personajes, pues el resumen –que en fondo implica selección– suele ser inevitable incluso en las adaptaciones como las que en este caso llevan por bandera un respeto rayano en el vasallaje hacia el texto original.

un episodio de *La hija de Celestina* al argumento de su película, con un doble objeto: por un lado, ofrecer al espectador una suerte de “explicación” de la huída final de los personajes y, por otro, otorgar al argumento una dosis de sentimentalismo que, alejándola de los parámetros narrativos de la fragmentaria novela de Delicado, acaba por convertir a la película en una “comedia romántica” con un final feliz y una buena dosis de moralina.

Como todos sabemos, el aspecto diegético más llamativo de la novela de Delicado es su fragmentariedad: *La lozana andaluza* está construida, en efecto, al modo de un *retrato* impresionista cuya imagen global debe reconstruir el lector a partir de la suma de sus muchos *mamotretos*. Con la excepción de algunos personajes que aparecen en diferentes episodios de la novela (el judío Trigo o la Napolitana, ya mencionados, Silvano o alguna prostituta amiga o rival de la protagonista), no podemos hablar tanto de *cohesión* como de *acumulación* y, aunque el desarrollo de la trama tiene un carácter proléptico, puesto que se inicia con una joven Lozana recién llegada a Roma y termina con la retirada de la madura Vellida a Lípari, no nos encontramos ante el tradicional esquema de planteamiento-nudo-desenlace, algo que sí ocurre en la película.

Lo que hace Vicente Escrivá es convertir, como ya apunté, las aventuras de Lozana y Rampín en una “comedia romántica” basada en el viejo argumento de la prostituta que se redime por amor, partiendo para ello de un episodio de *La hija de Celestina* al que también, por cierto, aplica importantes cambios. En dicho episodio, la protagonista, una “pícara” llamada Elena, urde un embuste para obtener dinero de la familia de un tal don Sancho de Villafañe, caballero con fama de disoluto que está a punto de contraer matrimonio. Valiéndose del criado de éste, roba una espada que utilizará ante los parientes del caballero como prueba de una fingida “afrenta” para cuya “reparación” reclama una gran suma de dinero. Para evitar el escándalo en vísperas de la boda, el padre de don Sancho accede. Paralelamente, don Sancho, que ha visto a Elena y se ha quedado prendado de su belleza, sin ser consciente del engaño la busca por distintos lugares de España y tiene algún esporádico encuentro con ella del que no surge ningún tipo de relación ni erótica ni sentimental. A medida que avanza el relato, los dos personajes se pierden la pista y Elena, llegada al final de una vida dedicada a la prostitución y a todo tipo de estratagemas para conseguir dinero, acaba pagando todas sus “culpas”, incluida la burla al caballero. Esta es la suerte que Salas Barbadillo escribe para su protagonista:

... a la tarde la sacaron, causando en los pechos más duros lástima y sentimiento doloroso, al río Manzanares, donde, dándole un garrote, conforme a la ley, la encubaron. Hizo testamento y mandó restituir a don Rodrigo de Villafante el hurto, como quien podía, por tener tan gruesa hacienda. Era ya muerto el viejo y heredó don Sancho, que admirado de tantos engaños como le habían pasado con Elena, y mucho más de su miserable fin, propuso de allí adelante vivir honesto casado. (Salas Barbadillo 153)

A años luz de la apacible “jubilación” que tanto Delicado como el propio Esquivá conceden a Lozana, la protagonista de la pequeña *novella* de Barbadillo, no en vano escrita en las tinieblas morales de la Contrarreforma, acaba sus días sentenciada a muerte (“encubar” significaba arrojar al río al condenado dentro de un cubo) con gran oprobio público y con la explícita condena del autor. También Sancho se “redime” tras haber “aprendido la lección” y el orden establecido queda a salvo con la defensa de la sacrosanta institución matrimonial y el aniquilamiento del elemento perturbador.

Esquivá toma prestados de este episodio dos elementos: el inicial enamoramiento de don Sancho tras ver a la prostituta por la calle y todo el asunto de la petición de dinero y la “reparación” de la supuesta “deshonra” por parte de un afligido pariente que por enésima vez ha de solucionar los conflictos de un joven libertino. La diferencia fundamental es que en todo momento Sancho conoce la identidad y la profesión de su “amada”, lo que determina el modo en que se desarrolla la relación entre ellos hasta el punto de condicionar no sólo el argumento de la película sino su final desenlace. Sancho, en efecto, se enamora de Lozana tras verla paseando por la calle y subiendo a un carruaje. Ordena a su criado seguirla y la sorprende en el campo, dedicándose a su trabajo con un viejo cliente. En una nueva muestra de *vouyerismo*, se solaza con tan estimulante visión hasta que es sorprendido y perseguido, momento en el que la siempre sagaz Lozana aprovecha para el hurto de la espada. Después de urdido el engaño y desposado don Sancho, éste reclama a don Trigo el derecho a contarse entre los clientes de Lozana, lo que, tras un pequeño forcejeo con ésta, acaba consiguiendo. Una vez producido un tórrido encuentro entre ambos lleno de insinuaciones, Lozana accede a mantener relaciones sexuales con él, sólo “por gusto” y sin reclamar ningún tipo de compensación económica. Cuando Rampín, que a estas alturas de la película ya empieza a sentirse descontento con su condición de “cornudo”, descubre esta relación, siente un ataque de celos que lo lleva a emborracharse en una taberna y a proferir una serie de blasfemias contra la Inquisición por las que acaba encarcelado. Enterada Lozana de la detención de su amante-criado, pide ayuda a don Sancho, cuyo tío pertenece a esta institución y puede librarlo de la pena de muerte. Éste accede a ayudarla a cambio de que se convierta en su “amante oficial” y parta con él a España. Lozana, convertida ya en una “heroína romántica” que no duda en sacrificarse para salvar a su amado, acepta. Tras una violenta discusión con Rampín, parte con don Sancho hacia España. Al final, el argumento da una vuelta de tuerca, Lozana desciende de su carruaje cuando ve a Rampín ejerciendo de pícaro en una plaza pública y, tras un diálogo plagado también de dobles sentidos, la pareja huye felizmente con destino a Lípari. Final feliz: prostituta redimida, triunfo del amor y el tercero en discordia burlado.

Es en este momento cuando se produce, en efecto, la mayor alteración de los hipotextos en aras de este nuevo producto artístico que constituye la película partiendo de su reconocida condición de homenaje metaliterario, no de servil adaptación. A medio camino entre la implacable moralización de la *novella* de Salas Barbadillo y la

ausencia total de sentimentalismo en el *retrato* de Delicado, Vicente Escrivá realiza una película mitad picante y mitad romántica que encajaba a la perfección en los medidos parámetros del cine de la “tercera vía”: la burla final a don Sancho y la feliz escapada de los enamorados podía complacer, en efecto, al sector más tradicional del público, en tanto que la ausencia de castigo y la legitimación de una relación en la que la palabra “matrimonio” ni se pronuncia podía dejar medianamente satisfecho al espectador más progresista, que pudo disfrutar de las escenas “verdes” de la película y que podía sentir simpatía hacia la “marginalidad moral” de la pareja protagonista. Claro que, para ello, el precio que el realizador tenía que pagar era el de hacer desaparecer por completo la deliciosa ambigüedad de la obra de Francisco Delicado, quien, por un lado, se autorretrata en la novela como “amigo” de Lozana y víctima de la enfermedad que el frecuente trato con mujeres de su profesión suele traer consigo y, por otro, redacta para ella un final “redentor” y termina su novela con una aclaración de interpretación más que problemática en la que “se excusa [...] en la fin del retrato de La Lozana en laude de las mujeres” (2007, 327 y ss.).

Las circunstancias y “horizontes de expectativas” entre la novela y la película son tan diferentes que apenas resisten la comparación. Nada tiene que ver, por consiguiente, la pacata España de los setenta que empieza a despertar tras cuarenta años de ostracismo estético y moral en la que tiene ingeniárselas Vicente Escrivá para realizar una película más o menos “subida de tono” con la libre Roma anterior al Saco en la que se desenvuelve Delicado como pez en el agua. Y, en consecuencia, nada tienen que ver los respectivos puntos de partida de escritor y realizador a la hora de llevar a cabo su labor creadora: mientras Delicado elabora un *retrato* voluntariamente realista que inaugura lo que modernamente conocemos como técnicas *behaviouristas* a partir de un ambiente que conoce muy bien, Escrivá ha de valerse de la estratagema de la inspiración literaria para expresar el erotismo de una manera “moderadamente” abierta. Delicado parte de la realidad, Escrivá de la literatura. Por esa razón, el primero *retrata* lo que *ve* y el segundo *maquilla* lo que *lee*. Por esa razón, por ejemplo, la Lozana de celuloide tiene el bello rostro de María Rosaria Ommaggio, mientras la de Delicado no oculta las señales físicas de la sífilis⁸ que compartía, por cierto, con las cortesanas de Aretino⁹; por esa razón la Lozana de Escrivá se ve obligada a “sacrificarse” y entregarse a un hombre al que en el fondo no ama para liberar a Rampín y la Lozana de Delicado se retira a Lípari simple y llanamente porque así lo desea y, aunque lo haga también en compañía de su amante, no es el “amor romántico” lo que determina su decisión.

La magnitud de estas diferencias llevó a Jesús Fernández Santos a redactar esta implacable reseña poco después de estrenarse la película:

⁸ Un análisis del tratamiento de la sífilis en *La lozana* y en la literatura erótica del siglo de oro en general se encuentra en José Ignacio Díez (257-88).

⁹ Veamos, por ejemplo, estas palabras puestas en boca de Lucrecia en el *Coloquio de damas* “Con todo esto no podemos impedir de ser las víctimas del mal gálico, de los que en mala hora vienen acá con él” (Aretino 203).

La novela picaresca tiene poca suerte en nuestro cine. Con censura o sin ella, desnudos o vestidos, sus personajes carecen de entidad, no son nada, desprendidos de su ambiente real, reducidos a la pura anécdota. Esas, mujeres de vida alegre, enfundadas en vestidos immaculados, recién salidos de la plancha, ese modo de hablar sonriendo como divas de revista, esos rufianes convertidos en mozos atolondrados, afeitados y simpáticos, con su sueño de amor romántico en el fondo de un corazón generoso, nada tienen que ver ni con el libro de Delicado, ni con nuestros Lazarillos o Guzmanes. Reducir la picaresca al acto del amor o a desnudos más o menos aliviados es dar gato por liebre, como diría cualquiera de sus protagonistas. Que la reciente afición de los españoles por los exabruptos y palabras prohibidas hasta ahora desate habitualmente su regocijo no revela aceptación o carencia de prejuicios sino antes bien un cierto infantilismo que sólo supone aceptar de la obra lo superficial salvo en lo que se refiere a razones etimológicas. [...] Aldonza y Rampín, pareja de perfectos pícaros, sensuales, ávidos de dinero y placer, vivaces y cínicos, están interpretados en el filme por dos pésimos actores. No se acaba de entender bien qué razones llevaron a elegir para el papel de la española Aldonza a esta «maciza» Omaggio, de proporciones discutibles. Su talento como actriz queda inédito, mérito a compartir con Enzo Cerusico, cuya torpeza sólo es superada por Junior. Ante tal panorama, es un alivio la aparición súbita de actores de verdad como Antonio Casas, José María Prada o Rafael Alfonso, entre otros, aunque tal alegría dura poco.

La feroz ironía a la que da rienda suelta Fernández Santos en este fragmento se multiplicaría si hubiese tenido que ocuparse de la versión de la novela que se rodó para la televisión en 1983 como parte de la serie *Las pícaras*,¹⁰ protagonizada por una jovencísima e inverosímil Norma Duval y en la que, tras una adaptación, ahora sí, bastante literal de la novela, Lozana y Rampín salen de Roma huyendo de la peste y, en un acto de contrición verdaderamente impresionante para el espectador, se proponen no sólo contraer matrimonio sino adoptar un niño que ha quedado huérfano en el camino. La sombra del franquismo sigue siendo alargada y si una prostituta y su chulo tienen la suerte de haber salvado su vida de la peste, deben también salvar su

¹⁰ La serie, dirigida por Alfonso del Real y Chumi Chumez, llevó a la pequeña pantalla, aparte de *La lozana andaluza*, otros títulos como *La hija de Celestina*, *La garduña de Sevilla*, *La pícaro valenciana*, *La tía fingida* y *La pícaro Justina*. Como ocurre en la versión de Escrivá, pero en mayor medida, se trata de edulcorar un erotismo que se muestra con un tono desenfadado pero artificialmente literario. El hecho, además, de estar dirigido a la enorme masa de telespectadores obligó a aumentar la dosis de moralina y, desde luego, a omitir todo tipo de episodio lujurioso y, desde luego, anticlerical, y todo a pesar de estar ya en la década de los ochenta.

alma incorporándose a la sagrada institución de la familia con la forzada caridad como salvoconducto.

Nada de esto ocurre en el caso de la Lozana de Delicado, quien decide “retirarse” por propia voluntad y tal vez por cansancio:

Vamos [...] que no podemos errar, al ínsula de Lípari con nuestros pares, y mudaréme yo el nombre, y diréme la Vellida, y así más de cuatro me echarán de menos [...] y yo seré salida de tanta fortuna pretérita, continua y futura, y de oír palabras de necios [...]. Ya estoy harta de meter barboquejos a putas y poner jáquimas de mi casa, y pues he visto mi ventura y desgracia, y he tenido modo y manera y conversación para saber vivir, y veo que mi trato y plática ya me dejan, que no corren como solían, haré como hace la Paz, que huye a las islas [...]. Será mi fin: estarme he reposada. Y veré mucho mundo nuevo, y no esperar que él me deje a mí, sino yo a él. Ansí se acabará lo pasado, y estaremos a ver lo presente, como fin de Rampín y de la Lozana. (2007, 325)

Autodeterminación, así, y no redención ni arrepentimiento; nuevas experiencias y no matrimonio ni familia, en una nueva fase de la vida de los protagonistas que, no en vano, se desarrolla en una isla concebida como ese espacio mítico en el que habita la “Paz.”¹¹ El lector de Delicado es, por tanto, quien debe deducir la evolución y decisión de la protagonista a través de las vivencias acumuladas en los distintos mamotretos, pero no de un progresivo desarrollo argumental con un inequívoco desenlace como nos muestran la película de Escrivá como el capítulo de la serie televisiva mencionado.

Centrándonos de nuevo en la película y retomando el inicio de la relación entre Lozana y Rampín, no es ocioso recordar que, tras su primer encuentro sexual, sobre el que volveremos enseguida, se incorpora un diálogo sobre los celos y sus funestas consecuencias para el “negocio” de ambos que desempeña una función claramente proléptica, puesto que serán los que desencadenen la furia y detención de Rampín y el ya mencionado sacrificio por amor de Lozana. Dicho diálogo no sólo no existe en la novela, sino que en ningún momento, como he comentado, aparecen los sentimientos como motor de la relación de la pareja protagonista.

En cualquier caso, y pese a esta fundamental diferencia, la inicial escena de cama entre Lozana y Rampín aparece filmada en la película con bastante frescura y sin escatimar los equívocos sexuales trasladados de forma casi literal de la novela. Recordemos el sabroso diálogo del mamotreto XIII:

¹¹ Como curiosidad, recordemos el tratamiento que Nanni Moretti da a la isla de Lípari en su simpática película *Caro diario* (1993), como un lugar también más o menos idílico o fuera de la realidad de la urbe al que se han retirado algunos amigos del protagonista (claro que, con la ironía que caracteriza al realizador italiano, este supuesto carácter idílico toma una forma grotesca y paródica al presentarse Lípari como un lugar en el que los niños tiranizan a sus padres).

LOZANA: ¿No os basta besarme y gozar de mí así que queréis también copo y condedura? ¡Catá que me apretáis! ¿Vos pensáis que lo hallaréis? Pues hago os saber que ese hurón no sabe cazar en la floresta.

RAMPÍN: Abridle vos la puerta, que él hará su oficio a la machamartillo.

LOZANA: Por una vuelta soy contenta. ¿Mochado eres tú? ... Pasico, bonico, quedito, no me ahinquéis. Andá conmigo, ¡por ahí van allá! ¡Ay, que priesa os dais, y no miráis que está otrie en pasamiento sino vos. Catá que no soy de aquellas que se quedan atrás. Esperá, vezaros he: ¡ansí, ansí, por ahí seréis maestro! ¿Veis como va bien? Esto no sabiedes vos; pues no se os olvide. ¡Sus, dalde, maestro, enlodá, que aquí se verá el correr de esta lanza quién la quiebra! Y mirá que por mucho madrugar, no amanece más aína. En el coso te tengo, la garrocha es buena, no quiero sino véros-la tirar. Buen principio lleváis. Caminá, que la liebre está cazada. ¡Aquí va la honra!

RAMPÍN: Y si la venzo, ¿qué ganaré?

LOZANA: No curéis, que cada cosa tiene su premio. A vos vezo yo, que nacisteis vezado. Daca la mano y tente a mí, que el almadraque es corto. Aprieta y cava y ahoya, y todo a un tiempo. ¡A las clines, corredor! ¡Agora, por mi vida, que se me va el recuerdo! ¡Ay, amores, que soy vuestra, muerta y viva!... Ventura fue encontrar el hombre tan buen participio a un pasto. Este tal majadero no me falte, que yo apetito tengo desde que nací... En mi vida vi mano de mortero tan bien hecha. ¡Qué gordo que es! Y todo parejo. Mal año para nabo de Jerez. (2007, 61-65)

Este sabroso diálogo, que no tiene desperdicio, pone de manifiesto, una vez más, el indiscutible protagonismo de Lozana, que actúa como una experimentada “maestra de ceremonias” dirigiendo los movimientos de esta gozosa danza sexual. Es ella, en efecto, quien dice a Rampín lo que debe o no debe hacer para procurarle mayor placer sexual (“pasico, bonico, quedito, no me ahinquéis. Andá conmigo, ¡por ahí van allá!” o “aprieta y cava y ahoya, y todo a un tiempo”), quien proclama que ha alcanzado el orgasmo (“¡agora, por mi vida, que se me va el recuerdo! ¡Ay, amores, que soy vuestra, muerta y viva!”) y quien se deshace en elogios hacia el órgano sexual de su compañero con metáforas muy elocuentes (“en mi vida vi mano de mortero tan bien hecha. ¡Qué gordo que es! Y todo parejo. Mal año para nabo de Jerez”).

Semejante desparpajo a la hora de celebrar los placeres del coito encontramos en los famosos *Sonetti sopra i XVI modi* de Pietro Aretino, autor cuya relación con Delicado ya hemos comentado.

Veamos, por ejemplo, estos versos del soneto 2, en los que la mujer da también una serie de instrucciones a su compañero de lecho:

Mettimi un dito in cul, caro vecchione,

e spingi dentro il cazzo a poco a poco;
 alza ben questa gamba e fà buon gioco,
 poi mena senza far reputazione¹²

para acabar, como nuestra Lozana, concluyendo:

E crepi nel palazzo
 ser cortigiano, e aspetti che'l tal moia:
 chi'io per me penso sol trarmi la foia. (92)¹³

Igualmente, en el soneto 4 encontramos un elogio del órgano sexual masculino similar al que acabamos de leer en el fragmento de *La lozana*:

Quest'è pur un bel cazzo e lungo e grosso:
 Deh, se m'hai cara, lasciamel vedere. (96)¹⁴

Por último, observemos estos fragmentos del soneto 16 y veamos cómo la satisfecha mujer se expresa en unos términos muy similares a los de nuestra heroína:

Tu pur a gambe in collo in cul me l'hai
 ficcato questo cazzo: urta, fraccassa.
 Del letto mi ritruovo in su la cassa:
 o che piacer è questo che me dai.
 [...]
 Certo morta saria
 se stava un poco piú aver ristoro
 da te, mio ben, mio cor e mio tesoro. (116)¹⁵

Resultaba difícil, si no imposible, trasladar, en la España de los setenta, estas escenas de tan alto voltaje erótico sin topar inexorablemente con la censura, de manera que Vicente Escrivá, aunque se atrevió a rodar una larga secuencia de cama, tuvo que realizar inevitables restricciones. Toda referencia al órgano sexual masculino fue, por supuesto, eliminada y las alusiones directas al coito (reproducidas, por cierto, de forma literal, concretamente las referencias al “hurón” cazando en “la floresta” y la

¹² Reproduzco la traducción de Pablo Luis Ávila: “Mete un dedo en mi culo, buen vejete, / y hunde dentro la polla poco a poco; / alza bien esta pierna y lleva el ritmo, / luego mueve las nalgas sin remilgos” (93).

¹³ “Y diñe en el palacio / seor cortesano: espere que el tal muera, / que yo no pienso sino en darme el goce” (*ibidem*).

¹⁴ “Es bien gruesa esta polla, y grande y bella: / anda, si me amas, déjamela ver” (97).

¹⁵ “-Tú, aunque a piernas en cuello, en el culo / me has metido esa polla: empuja, arrasa. / De la cama me encuentro en la tarima: / Oh, qué placer es este que me das” (117).

exclamación “¡a las clines, corredor!”) han sido puestas en boca de Rampín, a quien se concede todo el protagonismo a la hora de iniciar y llevar a término el acto sexual. Con todo, nos encontramos, sin duda, ante el momento de mayor carga erótica de toda la película, muy por encima, en mi opinión, de la tan magnificada ducha de la protagonista. Aunque es éste el momento en el que se introduce la ya mencionada conversación entre los protagonistas sobre los futuros celos de Rampín, la película consigue, con sus recursos y su propio lenguaje, transmitir en el espectador la sensación de un goce sexual compartido, reiterado y muy celebrado. La secuencia, como digo, es larga y el paso del tiempo se muestra con las entradas y salidas de la tía de Rampín (convertida, por cierto, en otra *voyeur* que en más de una ocasión espía a los amantes y acaba exclamando, igual que ocurre en la novela, que su sobrino es “un gran semental”) portando distintas viandas (entre ellas, por cierto, distintos embutidos que envían al espectador un mensaje visual bastante obvio) que “obliga” a ingerir a los amantes, entregados exclusivamente a los placeres sensuales. Nos encontramos, sin embargo, ante un erotismo edulcorado no sólo por la conversación de carácter sentimental que mantienen los personajes entre las sábanas y la supresión de toda referencia a los genitales o al orgasmo, sino también por otro tipo de procedimientos como la música en forma de “romántica” balada o la interpretación de los actores, que se abrazan y miran con una impostada ternura que nada tiene que ver con la espontánea y desenfadada celebración del sexo por el sexo que encontramos en *Delicado y Aretino*.

Si continuamos recordando el feliz “ayuntamiento” de Lozana y Rampín en el mamotreto XIII de la novela, nos encontramos con una de las apariciones del “auctor” que la hacen tan moderna:

LOZANA: - Reposá, alzá la cabeza. Tomá esta almohada. ¡Mira qué sueño tiene, que no puede ser mejor. Quiérome yo dormir.

AUCTOR: -Quisiera saber escribir un par de ronquidos, a los cuales despertó él y, queriéndola besar, despertó ella, y dijo:

LOZANA: - Ay señor, ¿es de día?

RAMPÍN: -No sé, que agora desperté, que aquel cardo me ha hecho dormir.

[...]

AUCTOR.- Allí junto moraba un herrero, el cual se levantó a media noche y no les dejaba dormir. Y él se levantó a ver si era de día y, tornándose a la cama, la despertó, y dijo ella:

-¿De dó venis?, que no os sentí levantar.

[...]

RAMPÍN: -No curéis, que mi tía tiene gallinas y nos dará de los huevos y mucha manteca y la calabaza llena.

LOZANA: -Señor, sí, diré yo como decía la buena mujer después de bien harta.

RAMPÍN: -¿Y cómo decía?

LOZANA: .- Dijo: “Harta de duelos con mucha mancilla”, como lo sabe aquella que no me dejará mentir.

AUTOR: .- Y señaló la calabaza.

[...]

AUTOR PROSIGUE .- Era mediodía cuando vino la tía a despertarlos, y dice:

-¡Sobrino, abrí, catá el sol que entra por todo! ¡Buenos días! ¿Cómo habéis dormido? (66-67)

Estas simpáticas intromisiones del autor, quien, en actitud velazqueña, se incluye a sí mismo en la escena que pinta asumiendo una doble condición de creador y personaje, fueron tempranamente señaladas por Antonio Vilanova y nos recuerdan a muchos momentos del *Quijote*, especialmente aquellos en los que Cide Hamete Benengeli expresa su deseo de encontrar las palabras adecuadas para describir una situación que se le antoja inefable.¹⁶ Lo más gracioso, sin embargo, de la escena (y no uso en vano este término, pues en las notas incluidas en su edición de la *Lozana*, Folke Gernert, habla de “acotación dramática” en la nota 51 y de “imaginación teatral” en la 58), es imaginarnos al “autor” colándose en la habitación hasta convertirse, como tantos otros personajes, más en un *voyeur* que se solaza ante los arrumacos de la feliz pareja que en un sobrio narrador que reproduce fielmente lo observado, tal y como se espera de una novela concebida como un retrato calcado de la realidad.

Estos saltos dentro y fuera de la diégesis, que, como digo, convierten a *La lozana andaluza* en un audaz experimento narratológico que alcanza la perfección con el *Quijote*, son, como vemos, utilizados por Delicado para transmitirnos la información sobre el estado de los personajes y sobre la evolución del tiempo mientras se encuentran enfrascados en el juego amoroso. Vemos así que ha avanzado bastante el día y también, como apunta Folke Gernert en la nota 49 (66), que la tía les ofrece un desayuno de clara connotación sexual sobre el que el propio “autor” “nos llama la atención mostrándonos cómo es señalado por Lozana.

Por su parte, Escrivá transmite toda esta información sencillamente con los movimientos de la cámara y con las diferentes iluminaciones de la escena, pero parece

¹⁶ Entre los múltiples ejemplos que podríamos aducir, veamos este momento en el que Cide Hamete Benengeli, igual que el “Auctor” en el fragmento reproducido de *La lozana*, se siente incapaz de reproducir verbalmente lo contemplado: “¡Oh, fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha [...] ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles? [...] Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego; que yo los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos (Miguel de Cervantes II, 17, 681). Evidentemente, este moderno recurso narrativo alcanza la maestría absoluta en todas las ocasiones en las que es utilizado por Cervantes, pero se muestra embrionariamente en Delicado en forma de fugaces destellos que conceden a su novela un enorme interés.

fuera de lugar esperar en una adaptación sin pretensiones experimentales una audacia diegética que no encontramos ni en la arriesgada (y, en mi opinión, también poco afortunada) traslación de la novela al teatro por parte de Rafael Alberti. En efecto, en un interesante artículo, Jacques Joret lamenta que el autor de *La arboleda perdida* no haya aprovechado el filón metateatral que hubiera supuesto la intervención en escena del autor (86). Claro está que Escrivá podría haber incorporado, al menos, una *voz en off* y que poco le hubiera costado a Alberti incluir a un personaje más haciendo las veces de “autor”, pero ni uno ni otro parecen interesados, en sus respectivas “adaptaciones” o “versiones”, en ocuparse de ningún otro aspecto que el del argumento propiamente dicho, como excusa, en el caso del primero, para realizar una película de tema más o menos erótico, y, en el caso del segundo, para convertir en Lozana en icono de liberación no tanto sexual como moral.¹⁷

De cualquier modo, poco sentido tienen las disquisiciones acerca de lo que “podría haber hecho” tal o cual creador en su obra, sea o no sea una adaptación de una novela que, en general, agrada más al estudioso que la película u obra teatral resultante. Más aún, en el caso que ahora nos ocupa, la audacia diegética de incorporar al narrador en el argumento es algo a lo que ni siquiera se han atrevido los más valientes adaptadores del *Quijote* a la pantalla, desde Gutiérrez Aragón hasta Orson Welles¹⁸ y sólo podemos encontrar una tentativa similar en la debatida, pero a mi juicio, interesante versión del *Tristram Shandy* a cargo de Michael Winterbottom.¹⁹

Retomo ahora mis iniciales reflexiones en torno a los particulares “horizontes de expectativas” de cada obra artística, sea del género que sea. *La lozana andaluza*, película de Vicente Escrivá, es un producto paradigmático del cine español de los años setenta y más concretamente de la llamada “tercera vía”: mesuradamente erótica, no descuida los parámetros morales de su época y se sitúa en la línea de otras películas como *La mujer es cosa de hombres* (José Luis Dibildos, 1975), cuyo título habla por sí

¹⁷ Rafael Alberti concluye su obra teatral, titulada *La lozana andaluza. Mamotretro en un prólogo y tres actos* (1963), con un utópico final en el que las prostitutas son quienes liberan a Roma de la peste, triunfando lo que Joret denomina “la internacional de la marginalidad” (188). Esta obra, con excepción de su sorprendente final, supone también una adaptación bastante literal, con restricciones, de la obra de Delicado, aunque elimina uno de sus principales atractivos: la ambigüedad.

¹⁸ En general, todas las adaptaciones del *Quijote* se centran, por utilizar la terminología de Genette, en la *historia* y no en la *diégesis*. Sólo Manuel Gutiérrez Aragón, en la adaptación de la novela de Cervantes para la televisión, de 1990, concretamente en la secuencia dedicada al escrutinio de la biblioteca de don Quijote, se atreve a hacernos un pequeño guiño metaficcional mostrándonos la imagen de Cervantes –no del narrador, por cierto–, redactando ese capítulo justo en el momento en el que se hace referencia a *La Galatea* y a Cervantes como amigo del cura. (Cervantes, I, 8).

¹⁹ La película, de 2005, que lleva el provocador título de *A cock and bull story*, traslada de forma bastante lograda los juegos metaficticios de Lawrence Sterne y constituye, más que el relato de las “aventuras” de Tristram Shandy, la exhibición del *making off* del propio rodaje, incluyendo las vicisitudes del director y los autores, que se interpretan a sí mismos. Pedir a una película de 1976 como la de Escrivá semejantes experimentos “posmodernos” supondría sacarla totalmente de contexto.

solo y que trata, aunque con importantes diferencias, el tema de la prostitución²⁰. Lo mismo podemos decir con respecto a *Madrid Costa Fleming* (José María Forqué 1976), cuyo argumento resume Hopewell en estos términos: “harta del interés que despierta su bronceada exuberancia, la furcia de buen corazón e ideas políticas correctas pone fin a la película haciendo las maletas y marchándose” (Hopewell 90-91).

No olvidemos, además, que el tópico argumento de la prostituta redimida fue llevado al extremo por el propio Escrivá en *Dulcinea*, de 1963, donde una “moza de partido” se enamora “de oídas” de don Quijote y acaba convirtiéndose en una especie de “iluminada” que va por los caminos predicando una inverosímil defensa del amor místico.

Por otra parte, *La lozana andaluza* de Escrivá y *Madrid Costa Fleming* de Forqué comparten algunas características que Méndez Leite resume en estos términos: “internacionalidad, vacaciones desenfadadas, levedad de ropa, levedad de costumbres, europeneidad” (Hopewell 90-91). Muy logrado resulta, en efecto, el simpático neologismo creado por Méndez Leite, *europeneidad*, pues una y otra película, al estar ambientadas en el extranjero, permitían, como indiqué más arriba, que el espectador de la recién estrenada democracia española pudiera solazarse con unas escenas más o menos escabrosas con las que resultaba imposible toda identificación. Eligiendo Italia, Francia (recordemos, por ejemplo, que el propio Vicente Escrivá fue el realizador de *Lo verde empieza en Los Pirineos*) o cualquier otro país como escenario, los directores de cine podían, por tanto, exhibir las hazañas de personajes de dudosa moralidad, porque los férreos principios españoles seguían quedando a salvo. Si, además, estos personajes de relajadas costumbres acababan protagonizando al final un pequeño acto de arrepentimiento o redención, la idea de la *casta sexualidad* permitida en la España de los setenta quedaba perfectamente a salvo y los espectadores podían salir del cine entretenidos, moralmente aliviados y, por tanto, tranquilos.

La lozana andaluza, por todo ello, no es, ni de lejos, una película *sobre la prostitución*, como sí pueden serlo, salvando las infinitas distancias, *La mujer del puerto* de Arturo Ripstein (1999)²¹ o *Princesas*, de Fernando León de Aranoa (2005) y plantear siquiera el parangón resultaría descabellado y, desde luego, inútil. Más cerca, aunque igualmente lejos en todo caso, estaría de los frívolos y “románticos” tratamientos del tema al estilo de *Pretty Woman* (1990) o *Moulin Rouge* (2001).

La obra de Escrivá, como hemos visto, parte de la coartada de la “adaptación” para llevar a cabo un ejercicio de estilo, más o menos correcto, más o menos

²⁰ A José Luis Dibildos se debe, de hecho, la creación del concepto “tercera vía”. Su paradigmática película *La mujer es cosa de hombres* se ocupa, en efecto, de las andanzas de una prostituta, pero su final/intento de redención apenas se insinúa en un desenlace ambiguo.

²¹ Esta excepcional película es, por cierto, una adaptación de un relato de Guy de Maupassant titulado “El puerto,” que se convierte en una auténtica obra maestra completamente independiente del texto de origen y que, en este sentido, se sitúa en las antípodas de la relación que la película de Escrivá mantiene con la novela de Delicado. Yo misma me he ocupado de *La mujer del puerto* y su relación con la obra de partida en mi trabajo del 2003.

decepcionante, según lo que se espere de la película (esto es, según el “horizonte de expectativas” del espectador), pero que difícilmente posee autonomía lejos de la obra u obras de partida y fuera del poco brillante contexto de la cinematografía española de los setenta. Si algún mérito podemos encontrar en la película, suavizando un poco la feroz crítica de Fernández Santos reproducida más arriba, reside en el hecho de que Vicente Escrivá, demostrando ser un lector más o menos avezado de la literatura áurea, se haya atrevido con una novela ciertamente compleja aprovechando el carácter “visual” inherente a su planteamiento como “retrato.”²²

El intento, en efecto, de *refundir* tres textos como *La Celestina*, *La hija de Celestina* y *La lozana andaluza*, que comparten entre sí ciertos rasgos de la protagonista femenina pero que son en esencia bien distintos, es ciertamente una empresa arriesgada de la que, en mi opinión, y teniendo en cuenta la escasa libertad de movimientos que le permitían las restricciones de la época, Vicente Escrivá no sale tampoco tan malparado. La película, con todas las limitaciones sobre las que me he extendido en las páginas anteriores, rezuma simpatía hacia sus personajes, a los que en ningún momento condena, y demuestra una lectura cómplice y atenta de la obra de Delicado. No omite tampoco imágenes anticlericales, pues más de un cardenal vemos entrar y salir de la casa de Lozana, ni parlamentos plagados de disfemismos como la célebre relación de los tipos de putas, ya mencionada, que en la película pone en boca de Alfonso del Real, quien da vida de forma ejemplar a uno de esos viejos crápulas que tienen relaciones con la prostituta, trasladando a la pantalla la iconografía de cuadros como “Pareja desigual”, de Lucas Cranach El Viejo, o “Matched Lovers”, de Quentin Metsys.

Hay también en la película secuencias afortunadas fruto de la invención de Escrivá, como una de esas “pseudobacanales” tan famosas en el Renacimiento (que nos recuerdan, por cierto, a muchos momentos de la novela *Los Borgia*, de Mario Puzo, que tiene también su correspondiente adaptación a la pantalla²³) en las que nobles, eclesiásticos y cortesanas se entregaban sin freno a los placeres de la gula y la carne, y que sirve al realizador para hacer un alarde erudito verdaderamente notable. La situación es la siguiente: Lozana, convertida ya en la amante oficial de don Sancho, y otras cortesanas con sus respectivos “clientes” asisten en la citada velada a una representación de una *pastorella* de exquisito contenido erótico,²⁴ que, naturalmente,

²² No en vano, A. Espantoso de Folley apunta, cuando estudia la concatenación de Mamotretos en la novela, que “el método empleado es el de cortar y empalmar similar al que se usa en cinematografía”, en un estudio sintomáticamente titulado, “Técnicas audiovisuales del diálogo y retrato en *La lozana andaluza*.”

²³ Esta novela de Puzo, a diferencia de lo que sucedió en el caso de la inefable saga de *El padrino* llevada a la pantalla por Francis Ford Coppola (1972, 1974 y 1976), ha sido objeto de una mediocre adaptación por parte de Antonio Hernández en 2006 también titulada *Los Borgia*.

²⁴ La *pastorella* lleva por título “Síguese un romance de una gentil dama y un rústico pastor” y se encuentra reproducida en *Cancionero de amor y de risa*, ed. Julia M. Labrador Ben y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Sevilla, Espuela de Plata 2007, 156-57. Agradezco este dato a José Ignacio Díez Fernández.

no se encuentra en la novela de Delicado y cuya inclusión en la película demuestra que el realizador es, también, lector avezado y curioso.

Ya mencionaba al principio²⁵ que uno de los méritos que se le han reconocido siempre es su tendencia a las adaptaciones, que en general realizó siempre de forma más o menos correcta. Todo realizador, en efecto, que se “atreve” a emprender la adaptación de una obra literaria cuenta de antemano con toda una serie de dificultades que, como hemos venido viendo, se multiplican en el caso que ahora nos ocupa, no sólo por la complejidad característica de la novela de Delicado sino, muy especialmente, por el momento tan problemático, sólo un año después de la muerte de Franco y con España “despertando” a una modernidad que había sido silenciada y perseguida durante cuatro décadas, en el que tal empresa se llevó a cabo.

Que el rostro de María Rosario Omaggio esté más cerca de las Gracias de Boticelli que de la sugerida fealdad de la Lozana de Delicado es uno de las concesiones que Vicente Escrivá tuvo que hacer para satisfacer a un público (o mejor decir, a una industria cinematográfica) que aún no estaba preparada para el descarnado realismo de una novela que, aún hoy, sorprende por su espontaneidad y frescura.

Otra de las concesiones, y muy importante, fue la de renunciar al rico registro de giros, expresiones e incluso idiomas que nos ofrece Delicado en su novela para uniformizar el lenguaje de la película logrando un tono que, de puro artificial, no deja de recordarnos que nos encontramos, ante todo, ante un ejercicio de re-creación literaria.

Retórica pura, fotografía de postal (como las secuencias en las que Rampín pasea a Lozana por los diferentes hitos turísticos de Roma), melodías de novela radiofónica, erotismo forzado e interpretaciones poco convincentes son, a la postre, el resultado que ofrece esta película cuyas luces y sombras he intentado mostrar.

La lozana andaluza de Escrivá no resulta, desde luego, una película estimulante ni para la inteligencia ni para la sensibilidad del espectador actual, pero sí logró satisfacer las exigencias de un público ávido de desnudos y deseoso de ciertas dosis de “controlada corrupción” y de renovados aires de relajación moral. La palabra clave, pues, no sería “traición” al texto, puesto que en ningún momento el realizador ha puesto la “fidelidad” por bandera, sino, más bien, “transición”: del papel a la pantalla y, sobre todo, de la estrechez de cuarenta años de cine castrado a una tímida apertura hacia nuevos aires más o menos eróticos.

Que la película no ha sobrevivido a su época mientras la novela de Delicado sigue multiplicando su estela de interpretaciones con los atractivos logros narrativos que día a día nos muestra es una verdad de Perogrullo de la que partí desde el principio. Así y todo, volviendo al chiste que encabeza estas páginas, también había cabras rondando las filmotecas españolas de los años 70. Y las bobinas de *La lozana andaluza* no debieron ser, a la postre, tan indigestas como otras muchas que podían haber encontrado. Y, a fin de cuentas, algo tenían que comer...

²⁵ Véase la nota número 3.

Obras citadas

Películas

- Boccaccio '70*, Italia, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini y Mario Monicelli, 1970
- Caro diario*, Italia, Nanni Moretti, 1993.
- Don Quijote de la Mancha*, España, Rafael Gil, 1946.
- , España, TVE, Manuel Gutiérrez Aragón, 1990.
- Dulcinea*, España, Vicente Escrivá, 1973.
- El Decamerón*, Italia, Pier Paolo Pasolini, 1971.
- El Libro de Buen Amor*, España, Jaime Bayarri, 1974.
- , España, Jacinto Santos Parras, 1975.
- , España, TVE, Jesús Fernández Santos, 1973.
- El virgo de Visenteta*, España, Vicente Escrivá, 1979.
- La Celestina*, España-Alemania, Manfred Durniok, 1968.
- La Celestina P...R...*, Italia, Carlo Lizzani, 1964.
- Celestina*, México, Miguel Sabido, 1976.
- La Celestina*, España, TVE, Jesús Fernández Santos, 1973, serie “Los libros”.
- , TVE, España, Juan Guerrero Zamora, 1982.
- , España, Gerardo Vera, 1996.
- La lozana andaluza*, España, Vicente Escrivá, 1976.
- , España, TVE, 1983, serie “Las pícaras”, Alfonso del Real-Chumy Chuméz.
- La mujer del puerto*, México, Arturo Ripstein, 1999.
- La mujer es cosa de hombres*, España, José Luis Dibildos, 1975.
- Lo verde empieza en Los Pirineos*, España, Vicente Escrivá, 1973.
- Madrid Costa Fleming*, España, José María Forqué, 1976.
- Montoyas y tarantos*, España, Vicente Escrivá, 1989.
- Moulin Rouge*, USA, Baz Luhrmanne, 2001.
- Pretty Woman*, USA, Garry Marshall, 1990.
- Princesas*, España, Fernando León de Aranoa, 2005.
- Visanteta, estate quieta*, España, Vicente Escrivá, 1979.

Estudios

- Alberti, Rafael. *La lozana andaluza, Mamotreto en un prólogo y tres actos*. Buenos Aires: Losada, 1964.
- Aretino, Pietro. Trad. J. M. Llanas. *La cortesana. Coloquio de damas*. Madrid: Edaf, 1977.
- . Ed. y trad. Pablo Luis Ávila. Intro. Giancarlo Depretis. Pról. José Saramago. *Sonetos sobre los “XVI” modos (1527)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1999.

- Cervantes, Miguel de. Ed. M. de Riquer. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Planeta, 1980.
- Delicado, Francisco. Ed. Bruno Damiani. *La lozana andaluza*. Madrid: Castalia, 1969.
- . Ed. Claude Allaigre. Madrid: Cátedra, 1985.
- . Eds. Jacques Joset & Folke Gernert. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2007.
- Díez Fernández, José Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- Espantoso de Folley, Augusta. "Técnicas audiovisuales del diálogo y retrato en *La lozana andaluza*." *Actas del Sexto Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Toronto: Universidad de Toronto, 1980. 258-60.
- Fernández Santos, Jesús. "Retrato de la memoria. *La lozana andaluza*." *El País*, 21 de octubre de 1976. En <http://www.elpais.com/archivo/hemeroteca.html?cals=0&day=21&month=10&year=1976>.
- Goytisolo, Juan. "Notas sobre *La lozana andaluza*." *Disidencias*. Barcelona: Seix-Barral, 1977. 37-61.
- Hernández Ortiz, José A. *La génesis artística de "La lozana andaluza"*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1974.
- Hopewell, John. *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones el Arquero, 1989.
- Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Joset, Jacques. "*La lozana andaluza* reducida a escena por Rafael Alberti." *Criticón* 76 (1999):179-89.
- Martínez de Toledo, Alfonso de (Arcipreste de Talavera). Ed. Consuelo Pastor Sanz. *El corbacho*. Madrid: Magisterio Español, 1971.
- Mata Moncho Aguirre, Juan de. *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: CSCI. 1961.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Ponce, José María. *El destape nacional. Crónica del desnudo en la transición*. Barcelona: Glenat, 2004.
- Puzo, Mario. Trad. A. Vergara. *Los Borgia*. Barcelona: Planeta, 2001.
- Rojas, Fernando de. Ed. D. S. Severin. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Salas Barbadillo, Jerónimo de. Ed. E. García Santo-Tomás. *La hija de Celestina*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Vilanova, Antonio. "Cervantes y *La lozana andaluza*." *Ínsula* 77 (1952): 5.
- Wardropper, B. "La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1935): 475-88.