

## LA CRÍTICA ANTIECLESIÁSTICA EN LA LOZANA ANDALUZA

LOLA BOLLO-PANADERO  
Davidson College

Es difícil saber a ciencia cierta cuáles fueron las motivaciones que llevaron a Alberti a crear una versión teatral de la novela renacentista de Francisco Delicado. Dada la especial predilección de nuestro autor por recrear textos de nuestra historia literaria, no debe sorprendernos el hecho de que una vez más Alberti se entregue al juego metaliterario, haciéndolo al más puro estilo medieval, según el cual la producción literaria se concibe como dominio de todos, fuera de los límites impuestos por la demarcación de la autoría. Pensar que las razones fueran meramente estéticas consideramos que no cabe dentro de la vertiente crítica que observamos en la trayectoria dramática del autor. Lo que exploramos en el presente estudio es cómo Alberti aprovecha la crítica velada de Delicado para traer a colación unos hechos recientes de la historia de España. A pesar de la fidelidad que guarda el drama con la novela de Delicado, Alberti introduce algunos cambios. Estos cambios podrían ser vistos como resultado de la circunstancia histórica en que nuestro autor escribe, y al mismo tiempo, como un cambio de objetivos. De ahí la necesidad de introducirlos.

Lo primero que llama la atención es el lenguaje. Aunque ha modernizado en parte la lengua, Alberti ha mantenido el espíritu popular que rezuma la novela: un lenguaje lleno de esa vitalidad propia de las calles de la ciudad, repleto de expresiones populares, refranes, dichos, muletillas, lleno de picardía; o sea, un lenguaje exacerbado, hiperbólico, irónico, tendente a la broma socarrona. Un lenguaje que refleja, al fin y al cabo, la vida cotidiana de los barrios que frecuenta la lozana, ofreciéndonos una singular fotografía de las costumbres de Roma. Una Roma que el mismo Alberti nos describirá siglos después en su libro de poemas *Roma, peligro para caminantes, 1964-1967*, el cual representa un cruce no sólo de épocas sino también de géneros literarios<sup>1</sup>.

Siendo fiel a las tres partes en que Delicado dividió su obra y al mismo tiempo a la clásica división de la comedia española, Alberti estructura *La Lozana andaluza* en tres actos antecedidos de un prólogo<sup>2</sup>. En el prólogo, el tono es descriptivo: un ambiente típicamente andaluz, con casas blancas, sus azoteas, bajo el cielo azul y el sol radiante. Es en Sevilla,

---

(1) Alberti dedicará dos poemas escénicos a la Lozana (la puttana andaluza, en pp. 38-39) y a Rampín (El hijo, en pp. 54-55). Véase *Roma, peligro para caminantes, 1964-1967*. México: Joaquín Mortiz, 1968. Al igual que observamos en la novela y en la obra de teatro, en este libro de poemas no faltan las referencias a lo escatológico ni a los gatos y perros que deambulan por la ciudad papal.

(2) Pamela Brakhage considera que la división tripartita de la novela puede ser una referencia al misterio de la Trinidad. *The Theology of La Lozana andaluza*. Maryland: Scripta Humanistica, 1986, p. 58. Aunque esta idea podría aplicarse al drama albertiano, consideramos que las tres partes se ajustan más al esquema de la comedia española: presentación, nudo y desenlace.

donde la joven Aldonza, conocida después como Lozana, vive con su tía, y donde también encuentra a Diomedes, con quien huirá inmediatamente después de conocerlo.

Una copla de pie quebrado abre el primer acto. Con ella Alberti establece el espíritu de la obra. Nos cuenta que la historia es reflejo de la vida misma en lo que presenta de escenas de amor, placer, burlas, engaño y búsqueda de la verdad, y concluye rogando a la audiencia que lo trate bien, —la *captatio benevolentiae* medieval— y rindiendo homenaje a Delicado, dejando, así, clara la paternidad de la Lozana y, por lo tanto, la esencia metaliteraria de su obra.

Es Francisco Delicado  
El padre de tan graciosa  
Cortesana,  
Presbítero enamorado,  
Por quien va a vivir gloriosa  
La Lozana.  
Y es un poeta también  
Hijo de la Andalucía,  
Quien os la trajo a escena.  
¡Amigos, tratadlo bien,  
que es cosa de valentía  
su faena! (19-20)<sup>3</sup>

Con la acción trasladada a Roma, el centro de atención a partir de ahora, va a ser la joven bella andaluza y sus aventuras. También en este primer acto, se produce el encuentro de aquélla con otras mujeres españolas y, especialmente, con Rampín, quien le muestra a la Lozana la ciudad y se convertirá en su criado-amante.

En el acto segundo, se produce un mayor acercamiento emocional entre los protagonistas, al tiempo que la psicología de los personajes se vuelve más sólida. Alberti presenta una Lozana desafiante, fresca, sensual, astuta, que sabe desenvolverse extremadamente bien en su medio. En ello, reside precisamente uno de los cambios más notables introducidos por Alberti en relación a la obra de Delicado. Nuestro autor ha dedicado más líneas a profundizar en el carácter de la protagonista, haciéndola así más cercana a nuestra realidad. En este acto tiene también lugar la escena de la letrina, en la cual nuestro autor va a recrearse ampliamente. Con ella nos presenta una acción donde lo escatológico se mezcla con el amor y los celos de Rampín, y con la pena y compasión de la Lozana. Como consecuencia de su caída, Rampín se verá recompensado por ella, quien promete no dejarlo solo ninguna noche más.

En el tercer acto, la Lozana ha mejorado social y económicamente: ha engordado y vive en una hermosa casa. Los médicos se quejan de que les ha quitado la clientela y le piden que comparta su sapiencia con ellos. E incluso las damas le piden consejo. Sirve a sus huéspedes

---

(3) Todas las referencias y citas de La Lozana andaluza de Rafael Alberti, están tomadas de la edición de Buenos Aires: Losada, 1964.

des con las mayores atenciones y grandes comilonas. En este ambiente de prosperidad se respira el aire de la guerra y es precisamente con la guerra que se concluye la obra de Alberti. Al final de la novela, la lozana huye con Rampín a la isla de Lipari. Alberti, sin embargo, retrata a la lozana como la salvadora de Roma “símbolo de lo inesperado en la solución de los conflictos” (9) constituyendo ésta otra importante innovación con respecto al texto de Delicado.

En efecto, las diferencias entre la dos obras son muchas, algunas de ellas relacionadas a la diferencia de épocas que separa a los autores. Por ejemplo, el drama albertiano no hace referencia alguna al origen judío de la lozana<sup>4</sup>. Y en cuanto a las enfermedades, que también aparecen en la obra de teatro, la sífilis, aunque está presente, no es un tema recurrente como ocurre en la novela, por citar otro ejemplo claro. Pero, sin duda, que no es en estos detalles que radica el diálogo que se establece entre una obra y otra. Para Louise Popkin la mayor diferencia entre los dos textos radica en la diferencia de géneros: “The playwright’s departures form Delicado’s text can be understood largely in terms of the generic differences between theatre and the novel; they are a series of responses to the restrictions imposed by the nature of dramatic composition.” (Popkin 169) Consideramos, por el contrario, que la obra de Delicado, por su carácter picaresco, su tono desenfadado, su lenguaje irreverente, alegre, vital y como novela dialogada que es, ya posee en sí el carácter teatral que la hace perfecta para llevarla a la escena. Es decir, no concebimos que la diferencia entre las obras esté en el género, sino en la intencionalidad de sus autores.

En contrapartida a las divergencias que apuntamos, existe un espacio en que las lozanas se encuentran: el de la crítica social. La obra de Delicado arremete cruelmente contra la hipocresía imperante del clero, comenzando por el autor mismo. Esto se justifica por la insistencia, sobre todo hacia el final de la obra, en que el saqueo de Roma es presentado como castigo divino por la falta de moral en la Iglesia. Así, en este sentido, el texto podría tener un fin didáctico. A pesar de la ambigüedad que permea el texto de Delicado, este aspecto no presenta ninguna duda para el lector. Para Delicado, Roma no es más que una ciudad dominada por la “corrupción” y el “libertinaje” de un Papa traidor: Clemente VII. Pero su crítica anticlerical está también sustentada por las estrategias políticas del pontífice, quien se alió con Francisco I para sabotear los intereses imperiales de Carlos I. El hecho de que por las páginas de la novela circulen personajes de toda la pirámide eclesiástica, incluido el autor mismo, nos lleva a pensar que Delicado no sólo arremete contra el Pontífice del momento, sino contra la política de la Iglesia en general. En cuanto al posible moralismo del texto, éste ha resultado ser tan polémico como el del Arcipreste y consideramos, que al igual que en el caso del Buen Amor, la ambigüedad podría ser simplemente intencionada. Concordamos con la opinión de Tatiana Bubnova de que sería imposible ofrecer una interpretación unívoca de la novela. (Bubnova 78-79) Ello podría explicar el hecho de que Delicado optase por guardar su anonimato.

Por su parte, consideramos que en el texto albertiano, la crítica anticlerical se hace más obvia. La vemos desde el primer acto, en el diálogo que mantienen Sevillana, Teresa y

---

(4) Son muchos los críticos que han aludido al hecho de que Delicado era de familia de conversos. Es cierto que en la novela de Delicado abundan las alusiones a la judería de Roma y a los judíos, pero este hecho en mi opinión no constituye ninguna prueba. Véase Bruno Damiani *Francisco Delicado*. Nueva York: Twayne Publishers, 1974, pp. 55-61.

Lozana. De una simple línea que se menciona en la novela<sup>5</sup>, Alberti elabora una acción con un claro efecto satírico, mofándose no sólo de un papa sino de dos:

SEVILLANA: ¿Y qué le pareció a usted su Santidad Clemente Séptimo?

LOZANA: Un chivo barbudo.

TERESA: Más lindo era León Décimo, pues era gordo como un toro, con papadas y mofletes. (52)

Como Leonard Feinberg ha señalado, una de las habilidades del escritor de sátiras es la de deformar cómicamente para ridiculizar y criticar el mundo que le rodea<sup>6</sup>. En este pasaje, además, la comparación del Papa con el chivo nos lleva irremediamente a asociarlo con las pinturas de los aquelarres donde el chivo representa la encarnación del mal. Mediante esta imagen, Alberti subvierte absolutamente la figura del más alto representante de la Iglesia católica. Con el cómico comentario de Teresa, se consigue una vez más el efecto humorístico tan presente en el texto.

La escenografía también juega un papel muy importante en la obra. Alberti sigue su tradicional preferencia por los elementos histriónicos y exagerados: gritos, ruidos, toques de pandero, risas, alaridos, aullidos, etc. A ello hay que añadir la presencia de personajes grotescos: el Canónigo, que aparece siempre “pintarrajeado y con peluca”; Mazorco y Badajo, que presentan características asociadas más a perros que a hombres y cuyos nombres implican claras alusiones sexuales; Sietecoñicos, el musiquillo callejero de sugerente nombre; y finalmentela Divicia, descrita como borracha o como un simple “pelele muerto”. En el segundo acto, Alberti aprovechará otro pasaje del texto de Delicado “por las enormes posibilidades esperpénticas que la alusión le brinda” (Torres Nebrera 314) para explotar los rasgos satíricos que son meramente insinuados en la novela. En esta escena, un canónigo disfrazado de mujer busca la ayuda de la Lozana para que lo cure de sífilis.

SIETECOÑICOS: Aunque vayáis disimulado, os conozco muy bien.

CANÓNIGO: ¡Por vida de Santa Nefixa, pero no me descubras!

SIETECOÑICOS: No importa aquí, *pater reverendisimus*, pues de noche todos los canónigos son pardos. Sacaos esa manta de la cabeza y me oiréis mejor.

CANÓNIGO: (*Destapándose. Lleva la cara pintarrajeada y luce una gran peluca*). Sí haré, Sietecoñicos, pero por el amor de Santa Nefixa, no digas que me has visto en esta calle. (*Llevándose las manos a las ingles.*) ¡Ay!

SIETECOÑICOS: ¿De cuándo acá vuestra eminencia se dejó crecer la cabellera?

CANÓNIGO: No te burles, Sietecoñicos. Es peluca, para tapar la coronilla y el flequillo.

SIETECOÑICOS: ¡Buenos están los reverendos, vistiéndose de máscara para

---

(5) En el texto de Delicado, la Lozana hace sólo la siguiente alusión: “Tan lindo es y bien se llama León X, que así tiene la cara”. (Delicado 48) Aludiendo posiblemente al tamaño de la cabeza y, obviamente, a los colmillos y a las garras de los leones en general. Para la novela de Delicado, hemos seguido la edición de Bruno Damiani. Madrid: Castalia, 1969.

(6) Leonard Feinberg. *The Satirist, his Temperament, Motivation and Influence*. Ames: Iowa State University Press, 1963, pp. 18-41.

visitar pindongas, halconeras, pelanduscas! ¿Pero qué pasa que os quejáis y a la vez estáis sordo? (54)

Varios son los elementos que refuerzan la crítica anticlerical en este pasaje. En primer lugar, el hecho de que el canónigo trate de ocultar su identidad nos habla del pecado de la mentira, debilidad del personaje. Otros de los pecados que se le atribuyen al canónigo es el de la lujuria, pues busca a la Lozana para que lo cure de sífilis. Además de la subversión a nivel moral, se da también la subversión a nivel de género, pues va disfrazado de mujer, lo cual es un elemento carnavalesco que refuerza la sátira<sup>7</sup>. En este sentido, se puede interpretar también el tono con que Rampín se dirige al Canónigo, llamándolo de *pater reverendissimus* y de “vuestra eminencia”. El uso del latín y las fórmulas de saludo en un contexto tan poco apropiado para las autoridades eclesiásticas representan una ironía y una subversión de esas fórmulas por parte de Sieteceñicos, pues lo que las palabras expresan es justamente lo contrario, de ahí que pueda animalizarlo a continuación empleando la palabra canónigo en lugar de gato, lo cual sería impensable en otras circunstancias. En este mismo sentido se demuestra subversiva la invocación a Santa Nefixa por parte del canónigo, en circunstancias tan contrarias a las doctrinas que él predicaría.

En el tercer acto, cuando la ciudad entera está invadida de pánico, será el canónigo quien precisamente haga una proposición que en cualquier otro contexto sería inesperada en la boca de un canónigo.

CANONIGO: Señoras, son hombres los que vienen... Pienso que me entendéis... ¿Qué más bellos escudos que vuestras señorías? Me atrevo a aseguraros que es el alma de Roma la que os suplica ayuda en este trance. ¿Qué respondéis, señora? (75)

Mediante las palabras del Canónigo, Alberti consigue una mayor profundización psicológica del personaje, cuya personalidad se revela no sólo convencionalmente débil, ridícula e hipócrita, sino al mismo tiempo vacía de toda moral. La tensión dramática alcanzará su punto más álgido con la entrada de Rampín defendiendo a la Lozana:

RAMPÍN: —Que vos, señor canónigo, habéis perdido el juicio si pensáis que Lozana va a echarse ahora con soldados por salvaros a vos o a otros tantos obispos y cardenales peores todavía. ¡Que los salven, si quieren, sus mancebas, que para eso las han tenido siempre! (75)

La aceptación de la propuesta por parte de la Lozana hará que ésta se convierta en auténtica heroína. La confianza y el convencimiento que la Lozana comunica a las mujeres, incitándoles y llamándolas “a la lucha”, insistiendo en que es una más entre ellas, hará que ese mismo grupo de mujeres, que antes se había dirigido contra ella, la aclamen después como líder y la sigan.

Mediante la degradación moral del canónigo y la cabal intervención de Rampín, en un ambiente de tambores y trompetas estridentes, la escena concluye con el mayor efecto dramático con la oración de los soldados:

---

(7) Si seguimos el estudio de Bajtín, la obra se desarrolla en un ambiente carnavalesco donde las diferencias, sean de género o de clases sociales, tiende a borrarse. Véase Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974, pp. 28-52. Tatiana Bubnova tiene un excelente estudio sobre las claves bajtinianas del texto de Delicado. *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*. México: Universidad Autónoma de México, 1987.

¡Padre Nuestro, Padre Santo,  
ni eres santo, ni eres nuestro,  
ni en el cielo, ni en la tierra,  
sino en los mismos infiernos! (81)

Es a la Lozana a quien se presenta entonces como ejemplo del bien en contraste con el mal, aclamada por todos:

VOZ: ¡Viva la Lozana andaluza!

VOZ: ¡Mueran los malos papas! (81)

El padre nuestro distorsionado y la escena en que se muestra a la lozana siendo llevada en procesión por los soldados, como una virgen de Semana Santa, con que concluye el pasaje, revelan una serie de imágenes religiosas que se han invertido para reforzar así la tensión que representa el drama, no sólo desde un punto de vista estético sino también ideológico<sup>8</sup>.

Como señala García Verdugo tanto Delicado como Alberti crearon sus obras alejados de la realidad española. Tanto la Contrarreforma como la Posguerra obstaculizaron, a su manera, el libre desarrollo artístico y la independencia intelectual. (García Verdugo 213) Estamos de acuerdo con Roberto Manteiga en que los dos textos son sátiras sociales, pero estamos en profundo desacuerdo con la idea de que el texto de Alberti sea simplemente una parodia de la novela de Delicado (Manteiga 214) Consideramos la ironía como una constante en la obra de Alberti, pero no la vemos en las palabras que expresa el autor en la introducción a la obra, sino que, por el contrario, éstas representan una gran y auténtica admiración por Delicado y por su novela. Nos dice Alberti:

No ha sido tarea fácil para mí someter a tres actos de teatro este complicado y singularísimo libro de tan dificultosa lectura, retrato hecho tan a lo real y vivo, que si el lenguaje popular en que está escrito nos lo aleja, el realismo directo de su verdad social nos lo acerca y actualiza. Muchos fueron las libertades que yo me tomé, sobre la escena, atrevimiento por el cual pido perdón, sobre todo, a don Francisco Delicado, mi extraordinario y divertido paisano andaluz". (12)

Roberto Manteiga aún insiste en que si alguien duda de su tesis "all one has to do is look at the subtitle Alberti gives to his work, "Mamotreto en un prólogo y tres actos" in which he parodies Delicado's choice of the word 'mamotreto' for the chapters of his novel." (Manteiga 214-215) En nuestra opinión, la elección de Alberti por el término "mamotreto" es una manera no sólo de rendir homenaje a Delicado, sino también de continuar su misma vertiente irónica en el drama, estableciendo la ironía del texto ya desde el mismo inicio. Tampoco compartimos la visión de Popkin de que el interés de Alberti sea la consecución de una forma más pura de teatro "in which caricature is divested of its satirical function, and an esperpentic vision comes to domnate the fictional world," (Popkin 174) añadiendo que este cambio en realidad refleja un grado mayor de alejamiento crítico por parte de Alberti, y muestra que el autor ha comprendido mejor su papel de dramaturgo. Una opinión con la que no estamos de acuerdo por considerar el aspecto crítico de la obra como elemento básico de su engranaje.

---

(8) Ronald Surtz explora el carácter hagiográfico del texto de Delicado en su artículo "Sancta Lozana, ora pronobis: Hagiography and Parody in Delicado's Lozana andaluza". *Romanistische Jahrbuch* 33 (1982) 288.

Extrapolando la escena de la guerra en Roma al contexto histórico español, no podemos dejar de pensar que la intención de Alberti fue en realidad criticar el papel determinante crucial que desempeñó la Iglesia católica, no sólo durante la misma guerra civil española, sino también, y aún más visiblemente, durante la posguerra, cuando la Iglesia, una vez más, se alió con el poder haciéndose cómplice de las mayores atrocidades e injusticias, hipócritamente bajo el velo de la santidad. Alberti quiso caracterizar a la lozana como una puta santificada, mártir y sacrificada para la salvación de Roma: ciudad eterna, y de sus habitantes. Inmortalizándola pues, nuestro autor ha sabido aprovechar con perfección el motivo de la crítica antieclesiástica utilizado por su compatriota siglos antes.

## OBRAS CITADAS

- ALBERTI, Rafael. *Roma, peligro para caminantes, 1964-1967*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- ALBERTI, Rafael. *Teatro II. La Lozana andaluza*. Buenos Aires: Losada, 1964.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.
- BRAXHAGE, Pamela. *The Theology of La Lozana andaluza*. Maryland: Scripta Humanistica, 1986.
- BUBNOVA, Tatiana. *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*. México: Universidad Autónoma de México, 1987.
- DAMIANI, Bruno. *Francisco Delicado*. Nueva York: Twayne Publishers, 1974.
- DELICADO, Francisco. ed Bruno Damiani. Madrid: Castalia, 1969.
- FEINBERG, Leonard. *The Satirist, his Temperament, Motivation and Influence*. Ames: Iowa State University Press, 1963.
- GARCÍA VERDUGO, Marisa. "Roma, peligro para caminantes y las Lozanas de Delicado y Alberti: Obras en el exilio." *Homenaje a Don Luis Mongiό*. Barcelona: Ariel, 1997. 209-216.
- MANTEIGA, Roberto. "Caricature as satire in two of Rafael Alberti's more recent plays, *Noche de Guerra en el museo del Prado* and *La Lozana andaluza*." *Selected Proceedings 32<sup>nd</sup> Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Ed. Gregorio Martin. Winston-Salem: Wake Forest U. P., 1984. 207-216.
- POPKIN, Louise. *The Theatre of Rafael Alberti*. Londres: Tamesis Books, 1975.
- SURTZ, Ronald. "'Sancta Lozana, ora pronobis': Hagiography and Parody in Delicado's *Lozana andaluza*." *Romanistische Jahrbuch* 33 (1982): 288.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. *El teatro de Rafael Alberti*. Madrid: SGEL, 1982.