



**Retrato de la Lozana andaluza en cine y televisión:  
las versiones de Vicente Escrivá y Chumy Chúmez**

María Cecilia Pavón  
Universidad Nacional de La Plata  
Universidad Nacional de Quilmes

**Resumen**

A partir de 1945, momento en que Pascual de Gayangos encuentra la obra de Francisco Delicado en la Biblioteca Imperial de Viena, *Retrato de la Lozana andaluza* no ha dejado de ser objeto de polémicas, reediciones y reelaboraciones genéricas. Es por ello que en el presente trabajo nos proponemos analizar las proyecciones de la novela renacentista en *La lozana andaluza* (1976), film de Vicente Escrivá, y la serie televisiva homónima dirigida por Chumy Chúmez en 1983. Las similitudes y alteraciones que surgen en el nivel textual e iconográfico con cada nueva actualización nos permitirán dar cuenta, en última instancia, de las políticas culturales de que ha sido y es objeto la obra de Delicado.

**Palabras clave:** Renacimiento — oralidad — escritura — cine — televisión

"Perturbadora novedad" y "consigna del silencio" son los términos que Juan Goytisolo utiliza para definir lo que bien puede considerarse un estado de relación tenso y no siempre constante entre la crítica literaria y la obra de Francisco Delicado. Ésta, enterrada en vida por su propio autor en 1528, cuando era el Santo Oficio el que censuraba a los escritores, no aparece siquiera en el Índice de libros prohibidos y sólo a partir de 1945, momento en que Pascual de Gayangos la encuentra en la Biblioteca Imperial de Viena, se abre a nuevas significaciones y lecturas.

Los prejuicios acerca de la moralidad de la obra han determinado que la producción de trabajos críticos sobre el texto no fuera abundante y que las primeras valoraciones se dieran en el marco del siglo XIX y que, si bien reivindicaron el texto como material curioso o inusitado e incluso le otorgaron cierto parentesco con la novela picaresca, la obra continuara siendo rechazada por su carácter licencioso. Sin embargo, promediando la década del 60, asistimos a un resurgir de la obra que se refleja tanto en reediciones críticas como en reelaboraciones en otros lenguajes. Es por ello que, en un primer acercamiento al tema, analizaremos la proyección de *Retrato de la Lozana andaluza* en dos reelaboraciones realizadas durante el siglo XX: el film *La Lozana andaluza*, dirigido por Vicente Escrivá en 1976 y el capítulo de la serie televisiva *Las pícaras*, dirigido por Chumy Chúmez en 1983. Para ello consideraremos la forma y estilo del corpus que nos ocupa y su distribución y exhibición, lo cual nos permitirá comenzar a delinear las diferentes políticas culturales de que ha sido y es objeto la obra de Delicado desde el momento de su concepción hasta la actualidad.

Asimismo, tomaremos como punto de partida la noción de cultura de Even-Zohar, que concibe la misma no como una superestructura social, ni como reflejo de fenómenos sociales, sino como el eje organizador de la convivencia social, tanto en un nivel individual



como colectivo. Si aplicamos esta idea al cine o a la literatura, éstos, como cualquier otra forma de comunicación humana, pueden ser considerados como sistemas en los que se establecen relaciones con los demás sistemas que integran la sociedad. Entonces el sistema literario o el cinematográfico se ve como un elemento más de un polisistema sociocultural mayor que, a su vez, comprende otros sistemas como las artes plásticas, el religioso, el económico o el político (Cañuelo Sarrión 2008: 4).

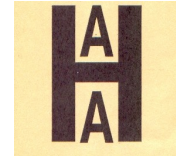
En lo que a la obra de Delicado respecta, estamos ante una obra de problemática catalogación genérica ya que, por un lado, no se trata estrictamente de una novela, pero dialoga con los diferentes tipos de novelas que confluyen en el Renacimiento. Por otra parte, la preponderancia del diálogo como recurso expresivo podrían hacernos pensar que retrata de una obra de teatro, sin embargo, la lectura nos revela su imposible representabilidad debido a la extensión de la historia y al número de personajes. El mismo autor plantea en el Prólogo la denominación de su obra como "retrato", estableciendo una relación de equivalencia entre representación verbal y visual, retrato lingüístico e icónico:

quise retraer muchas cosas retrayendo una, y retraje lo que vi que se debería retraer, y por esta comparación que se sigue verán que tengo razón. Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuesen. Y vese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque cuando hacen un retrato procuran sacallo del natural (Allaigre 2007: 171).

Esta particular relación entre palabra e imagen que afecta la caracterización genérica de la obra se complejiza cuando alcanza el contenido representado mediante la inserción de una serie de grabados que "retratan" a la protagonista e ilustran cada parte de la obra.

El trabajo de Francisco Delicado como corrector de imprenta en Venecia es un dato relevante en este punto en tanto es posible, como señala Ronald Surtz (1992: 171), que Delicado participara en su obra como autor, editor y también haya tenido algún grado de injerencia en la selección o la confección de los grabados que acompañan el texto. Si tenemos en cuenta que Delicado revisa y modifica la versión primitiva antes de su publicación en 1530 e introduce las ilustraciones quizás con la finalidad de imprimir al texto un carácter didáctico, las imágenes funcionarían como glosa icónica del texto, reflejarían la lectura que el autor hizo de su propia obra y constituirían un intento de regular la recepción de la misma.

En todos los casos los grabados establecerán con el texto relaciones de interpretación, literal en algunos casos y simbólica en otros y, tal como señala Surtz (1992: 171), la funcionalidad de su inclusión estará determinada por el contenido de los mismos y por el lugar del texto donde se insertan desempeñando la función de puntuación icónica que articula las divisiones formales del texto. En este sentido cabe destacar, como índice de esmero debido al costo de las producciones en ese momento, que los grabados donde se halla representada la protagonista parecen haber sido encargados especialmente para *Retrato de la Lozana andaluza*, mientras que las demás, siguiendo las pautas de edición de textos en el siglo XVI, es probable que fueran escogidas de entre los elementos disponibles en el taller del impresor.



Asimismo, coincidiendo con la revaloración de los sentidos como medio de acceso al conocimiento y la creencia en el carácter científico de la pintura por basarse en la geometría y la matemática (Hauser 1957: 374), la ambigüedad del término *retrato* le sirve en su triple referencia: por un lado, al ámbito de la tradición literaria, como parodia del género de la semblanza historiográfica; por otra parte, al ámbito de la pintura, como parodia de los parámetros del retrato como género pictórico y como medio privilegiado para registrar la realidad, y, finalmente, como escenificación o representación del lenguaje de la plaza pública (Bubnova 1987: 153-188) mediante el grabado del frontis que anuncia, emulando el pregón propagandístico de la época, las virtudes del libro.

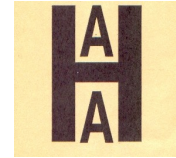
Sucede que la polarización que antaño se daba entre el latín y las lenguas vulgares se da hacia 1528 entre los diversos registros de las últimas y ya no es posible pensar la oposición oral-escrito en correlación con popular-culto. De modo que la pugna entre literatura oficial y no oficial se traduce en nuestra obra en el entrecruzamiento entre oralidad y escritura, palabra e imagen, como forma de oposición a la idea de lengua única y pureza formal, planteando interrogantes y discusiones que continúan hasta la actualidad.

Por último, la particular relación entre textualidad e imagen resulta significativa en tanto se juega en ella un posible didactismo de la obra que justifique la inclusión del sexo como materia narrativa. Aquí nos encontramos con el principal prejuicio sobre la obra: el estatuto de libro "obsceno" por la manera explícita en que se presenta la vida de Lozana, personaje que, además de ser mujer, es prostituta, enferma de sífilis, bruja y judía o mora conversa emigrada a Roma y finalmente a Venecia desde Andalucía, igual que su autor, tras el recrudescimiento en 1492 de las políticas de pureza de sangre en la España de los Reyes Católicos. Sin embargo, no es el único libro de tema erótico ni antes ni durante el siglo XVI. Por citar sólo algunos textos mencionaremos los poemas eróticos de Eustache Deschamps, el libro *De amore* de Andreas Capellanus, los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, *Le Petit Jehan de Saintré* (1456) de Antoine de la Sale, la obra *I Modi* (1524) de Pietro Aretino y Marcantonio Raimondi, libro ilustrado con 16 posturas sexuales. En la Península Ibérica, las *cantigas de escarnio y maldecir*, en gallego portugués y el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita.

Su autor, alegando escribir la historia para entretenerse mientras se curaba de sífilis y venderla luego por necesidad económica, deja claramente establecido que es consciente del carácter prohibitorio que pesa sobre la materia tratada por lo cual no hace constar su nombre y advierte lacónicamente a los estudiantes sobre ello, en latín.

En cuanto a la circulación de la obra en el 1500 desconocemos el éxito editorial de la misma. Poseemos sólo una edición antigua y un único ejemplar y ninguna copia manuscrita. Nadie la cita ni traduce en el siglo XVI ni en Italia ni en España y tampoco hay noticia de ella en ningún índice de libros prohibidos. Paradójico silencio para un libro de tan esmerada composición, sobre todo en comparación con la difusión impresa de que gozó un texto como *La Celestina* (modelo declarado y referente principal de nuestro texto) que, por las mismas fechas, ya era un verdadero "best-seller" como lo demuestra el alto número de ediciones, traducciones y refundiciones, aparecidas tanto en España como en toda Europa.

Ahora bien, el momento en que Vicente Escrivá decide recrear la obra de Delicado, coincide con lo que en el ámbito del cine español se ha dado en llamar el "Destape". Tras la muerte de Franco en el '75 y la ascensión al poder de Adolfo Suárez, la desarticulación del



sistema proteccionista y de control operado por el estado sobre el cine es paulatina. El clima general es de inestabilidad e incertidumbre y de grandes cambios a nivel mundial en los hábitos de ocio de los espectadores, el cierre de un buen número de salas, etc., pero lentamente se van poniendo en marcha ayudas estatales que logran aumentar la producción, aunque el 16% de la producción de esa época es de subproductos “S”, una categoría creada tras la desaparición de la censura, para Films violentos o explícitamente sexuales, sólo permitidos en salas especiales que, debido al bajo presupuesto y su popularidad, resultaban muy rentables.

En cuanto a la cantidad de obras de la literatura española que tuvieron en 1976 adaptaciones cinematográficas, sabemos que fueron 26, sobre un total de 107 películas, es decir, 24,30%, que es el porcentaje más alto registrado entre 1975 y 2000 (Cañuelo Sarrión 2008: 182); sucede que en momentos de crisis, en lo que respecta a la producción, se ha confiado en este tipo de películas como garantía de calidad.

En este contexto general la obra de Escrivá, coproducción hispanoitaliana con adaptación de Alfonso de Vando y bajo la forma de comedia erótica, fue una de las pocas adaptaciones cinematográficas de la literatura española que logró acumular más de 2 millones de espectadores, sin duda por la materia erótica recreada y por el destape de su protagonista, María Rosa Omaggio, conocida actriz italiana.

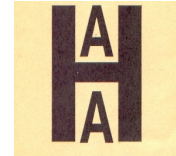
Lejos de la Lozana de Delicado, antimodelo de la belleza renacentista con su estatura y pechos desmesurados, su inagotable apetito y deseo sexual, su cicatriz en el rostro a falta de la perdida nariz por los efectos de la sífilis, la obra de Escrivá nos muestra a una Lozana perfectamente sana y acomodada a los cánones de belleza del momento y su personaje se ve desplazado del centro de la escena por el de Rampín (Enzo Cerusico), en cuya boca se colocan palabras que en Delicado pertenecen a Lozana, transformándose en el verdadero pícaro de la historia. El conflicto de la misma gira en torno a él, quien a raíz de los celos del sobrino del inquisidor termina preso y finalmente rompe con Lozana. La reconciliación deviene hacia el final, cuando Lozana ha renunciado a seguir siendo prostituta.

Por otra parte, la Roma corrompida por el placer, el vicio y el dinero se vuelve en esta adaptación sólo un decorado pintoresco para los enredos y confusiones de enamorados propios del siglo XX. La idea de oscuridad y pecado en torno a la ciudad aparece en el comienzo de la obra en las advertencias de un fraile, que pronto se disuelven en el ruido y la festividad de la plaza pública.

Precisamente, el giro que da Escrivá a la historia permite rescatar toda una serie de tipos discursivos orales del Renacimiento como el pregón, la propaganda, e incluso el género literario del romance en la recreación de “La dama y el pastor”. También la luminosidad de la película, junto con la multitud de retruécanos y la fresca desenfadada de sus personajes, guardan cierto aire de alegría carnavalesca, tal y como numerosos críticos literarios vieron en la obra de Delicado (Bubnova 1987).

Para una primera aproximación sobre el tipo de adaptación a la que pertenece la obra de Escrivá hemos decidido tomar, por su sencillez, la propuesta de A. Jaime (Cañuelo Sarrión 2008: 107-105). Este autor establece tres posibilidades de transferencia de lo escrito a la pantalla, que van de mayor a menor fidelidad a la letra y que son: traducción cinematográfica, “por la que el realizador trata de traducir con la mayor exactitud posible el corpus literario al lenguaje cinematográfico”; adaptación cinematográfica, según la cual, “el cineasta conserva lo esencial del original, pero imprime su personalidad con añadidos o





modificaciones sustanciales" y, por lo último, la película de inspiración en la que el autor cinematográfico sólo conserva alguno o algunos aspectos del texto esencial y compone una obra personal.

Esta clasificación nos sirve para comparar la propuesta de Escrivá, a la que podríamos llamar adaptación cinematográfica, con la de Chumy Chúmez, director del capítulo *La Lozana andaluza* en la serie televisiva *Las pícaras* de 1983.

Para ese momento, hacia finales del gobierno de la Unión de Centro Democrático, el cine español estaba gozando de algunos de los beneficios de modificaciones legislativas como el Decreto Real 3071/1977 que abolía definitivamente la censura, la supresión de la cuota de distribución, el permiso de rodaje y la obligatoriedad de proyectar el NODO. Se volvió a instaurar una subvención automática para todo film español equivalente al 15 % de su recaudación en taquilla en los 5 años siguientes a su estreno. Las competencias en materia de cinematografía fueron traspasadas del Ministerio de Información y Turismo al Ministerio de Cultura y Bienestar mediante el Real Decreto 1558/1977, lo que respondía a un cambio en la filosofía de la actuación del estado hacia la cultura y los medios de comunicación.

Otra medida que constituyó un intento de paliar la crisis del cine español fue la promoción de la colaboración entre la industria cinematográfica y la televisión pública, siguiendo el modelo de Italia y Alemania, donde el tándem cine-televisión estaba dando buenos resultados. En 1979 el gobierno aprobó la adjudicación a RTVE (Radio Televisión Española) de mil trescientos millones de pesetas para la producción de dos películas y quince series de televisión

Este proyecto dio lugar a series de televisión de amplia audiencia, como *Los gozos y las sombras* (Moreno Alba 1982), y a unas cuantas películas de calidad, todas ellas basadas en libros de prestigiosos escritores españoles. Esta tendencia a adaptar obras de la literatura española, aunque no era nueva, se vio reforzada desde entonces. Al respecto comenta Torreiro: así se ve que "el estado democrático podía tener, contra lo que cabría esperar, no sólo criterios políticos a la hora de conceder subvenciones, sino también temáticos y hasta estéticos" (Cañuelo Sarrión 2008: 165).

En la serie *Las pícaras*, producida por TVE, *La lozana* es el capítulo nº 5. Las otras pícaras son: *La tía fingida* de Miguel de Cervantes, *La garduña de Sevilla* de Alonso de Castillo Solórzano, *La viuda valenciana* de Lope de Vega, *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda y *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo.

El capítulo que nos ocupa fue transmitido el 6 de mayo de 1983, y contó con la actuación de Norma Duval (conocida actriz del Teatro de Revista de la época), Valentín Paredes, Florinda Chico, Mario Pardo y Tomás Zori.

La catalogación de Lozana como personaje picaresco es problemática desde el punto de vista de la crítica literaria, ya que la Lozana de Delicado no presenta cambios o evolución en su psicología y, mientras el pícaro tiene muchos amos y oficios para sobrevivir, Lozana tiene muchos amos, pero principalmente un solo oficio, que por otra parte disfruta enormemente.

La lozana recreada por Chumy Chúmez es, en este sentido, más apicarada que la de Delicado y la de Escrivá. Por tanto, el carácter sexual de la historia se vuelve pintoresco y la sensualidad queda atemperada. Se resaltan las dotes de Lozana como charlatana y embustera, hábil con las palabras y con las situaciones que tiene que resolver. No hay escena erótica en toda la obra y el encuentro sexual con Rampín podría calificarse de jocoso. Por otra



parte, Rampín se muestra como un personaje inocente y dócil ante los caprichos de su ama y, a diferencia del Rampín de la película, que cae preso por blasfemar contra la Inquisición, el de la serie lo hace por robar 4 pepinos. Además, aquí podemos ver una Lozana bondadosa y hasta tierna, por ejemplo, cuando decide dar 50 ducados a los enterradores de Clarina, cortesana que hasta entonces había sido su enemiga y competencia, para que la enterraran decentemente. Incluso se muestra un costado maternal del personaje hacia el final, cuando en un extraño episodio, saliendo de la ciudad intentando huir de la peste, encuentra con Rampín una niña sola al costado del camino y la recogen pensando que sus padres han muerto. Después que los verdaderos padres, que estaban sólo dormidos, recuperan a la niña, Lozana expresa a Rampín el deseo de tener hijos. Y, si bien la obra culmina con la pareja en el piso insinuando que allí mismo lo intentarían, la escena muestra el cariño de dos enamorados.

En cuanto a Roma, las primeras imágenes que vemos coinciden con la mirada de Lozana entrando a la misma. A pesar de mostrar imágenes de arte clásico, éstas son oscuras e inquietantes, mostrando una Roma casi ruinosas, culminando hacia el final con la peste que provoca la huida de los personajes.

Pero el elemento que más llama la atención es la férrea voluntad de representar la estructura e historia presentada en la obra de Delicado. Tanto es así que una voz en *off* lee el resumen de cada mamotreto y se muestran los grabados que ilustran cada uno de ellos.

Por otra parte, posiblemente debido a que Chumy Chúmez además de cineasta era un reconocido pintor y humorista gráfico, la presencia de algunas pinturas introduce, igual que en la obra de Delicado, sentidos que se relacionan con la historia. Una de ellas es la pintura que decora paradójicamente el cuarto de la prostituta Clarina. Esta pintura de corte netamente renacentista es *Las tres gracias*, de Rafael Sanzio, que, a diferencia de *Las tres gracias* de Rubens, representa una clase de belleza ideal y casta. La otra pintura, en un procedimiento aún más extraño, representa a un grupo de jueces y hombres distinguidos en compañía de cortesanas, ámbito social en el que se mueven los protagonistas, que observan la escena de reencuentro entre Lozana y Rampín al salir de la cárcel y ríen burlescamente al indagar Lozana a cuántos hombres había matado y revelar Rampín que el motivo de su encierro se debió al hurto de pepinos.

Ambas obras audiovisuales han recibido críticas positivas y negativas, sobre todo la de Vicente Escrivá, que ha sido blanco de ataques que la califican, igual que a todas las producciones del “destape”, como intento burdo y escasamente creativo de competir con las producciones extranjeras, con una clara vocación por ir a contracorriente de los rígidos códigos morales que habían sido promovidos por el régimen dictatorial a lo largo de casi cuatro décadas, pero cuyos mecanismos narrativos nos remiten inequívocamente a una fuerte pervivencia de los valores tradicionales y de los preceptos sexistas de la religión católica. Otras voces reivindicaron el valor de la obra de Escrivá en tanto rescató del olvido la novela de Delicado y promovió la lectura de la misma. Lo cierto es que el sexo como tema de ficción continúa siendo un tema que provoca escozor tanto a la crítica literaria como a la cinematográfica.

Recordemos, entonces, que frente a la cerrazón ideológica que empieza a regir el Imperio español hacia 1492 y la construcción paralela de un monolingüismo (Derrida 1984) estatal de unicidad étnica, religiosa y lingüística, *Retrato de la Lozana andaluza* se coloca en las antípodas de los discursos oficiales y construye mediante su política de representación



sexual, que es también política de género, de etnias, de religión y de convenciones literarias y lingüísticas, una obra híbrida cuyo principio constructivo es la paradoja y su materia prima la diversidad de discursos y registros lingüísticos puestos en diálogo (Bubnova 1987: 23).

La obra de Delicado, a la que Goytisoló atribuye una "modernidad atemporal", continúa y pervive en sus adaptaciones, que de igual manera que la obra que les da origen, actualizan lo que ven y oyen del entorno cultural del que emergen, y huyen de las categorías clasificatorias tanto como pueden. A sus adaptaciones audiovisuales debe la obra de Delicado, tras siglos de silencio y olvido, la paradoja de ser vista por más espectadores que los que Delicado jamás soñó y ubicarse en una serie televisiva junto a nombres como el de Cervantes. Por otra parte, la obra de Delicado no volverá a ser leída, ni por los lectores ni por la crítica literaria, de la misma manera luego de sus adaptaciones audiovisuales, por lo cual queda abierto el análisis del corpus completo de reediciones de la obra.

## Bibliografía

- Allaigre, Claude (ed.) (2007). Francisco Delicado. *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra.
- Bajtín, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza.
- Bubnova, Tatiana (1987). *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cañuelo Sarrión, Susana (2008). *Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)*. Tesis doctoral, Departament de traducció i filologia, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Derrida, Jacques (2004). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Manantiales.
- Torreiros, Casimiro (2000). *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra.
- Surtz, Ronald E. (1992). "Texto e Imagen en el *Retrato de la Lozana andaluza*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XL.I: 169-185.