

En la España del Siglo de Oro, la palabra negro era sinónima de esclavo. A principios del siglo XVII las ciudades españolas contaban con una población de raza negra que era el resultado de una nueva etapa en la historia de la esclavitud. El teatro barroco se hizo eco de esta presencia y la explicó al público de las más diversas maneras. Autores y público colaboraban en la creación de unos estereotipos literarios que, con pequeñas variantes, fueron exportados a las Américas y al resto del mundo. Siguen vigentes hoy en la literatura, el cine y la televisión: negros graciosos e infantiles, mulatas que invitan a la sexualidad prohibida, negros santos de alma blanca y defensores del *statu quo* del Imperio en las armas y las letras. Lope de Vega, como era de esperar, es el artífice de un canon que no sólo reinventa el personaje de la mulata, sino que crea el del santo negro, cuya heroicidad cristiana consiste en aceptar su esclavitud y la superioridad del poder imperial español que lo ha hecho esclavo. Los negros dramáticos del teatro barroco ayudan sólo en parte a explicar las circunstancias de la vida de los negros de carne y hueso de la época. Los negros de la comedia son sobre todo un síntoma de las actitudes de la sociedad nacional española que los engendró. El racismo institucional, las violentas relaciones entre blancos y negros, el miedo a la diversidad y a la mezcla racial, la obsesión por la pureza de sangre o la religión como marca étnica y casi biológica, son algunos de los temas que aparecen en comedias, autos sacramentales y entremeses en los que figuran personajes negros.

Baltasar Fra Molinero se doctoró en Literatura Española por la Universidad de Indiana en 1990. Ha enseñado en la Universidad Sevilla y en la de Florida. Actualmente imparte su docencia en Bates College, en Maine, EE UU. Sus trabajos sobre la representación literaria de la minoría negra en la España del Siglo de Oro han aparecido en publicaciones académicas como *Hispania*, *Romance Quarterly*, *Afro-Hispanic Review* y otras.

4-323-0878-1



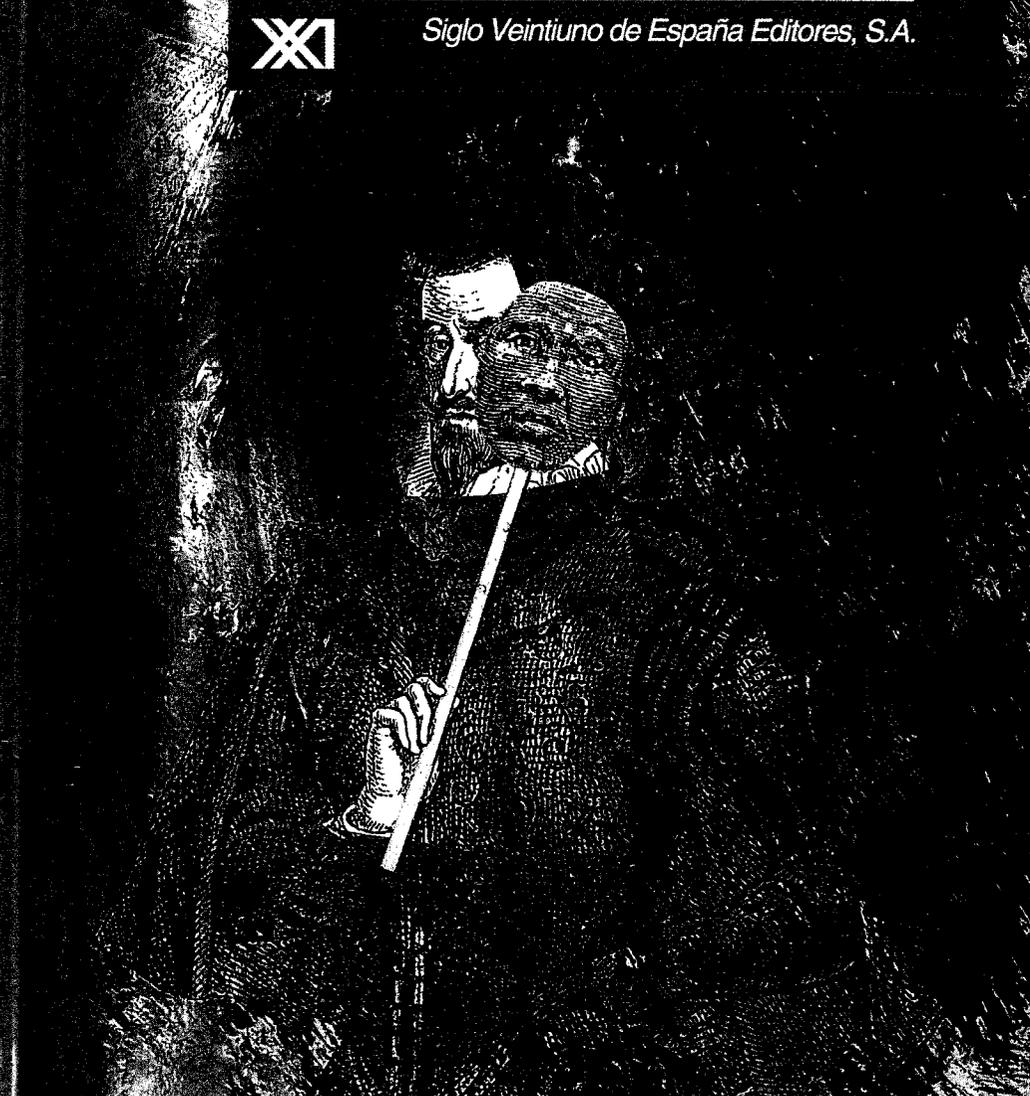
Baltasar Fra Molinero

## La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro



Siglo Veintiuno de España Editores, S.A.

Lingüística y  
teoría literaria



LA IMAGEN DE LOS NEGROS  
EN EL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO

*por*

BALTASAR FRA MOLINERO





**siglo veintiuno editores, sa**

CERRO DEL AGUA, 248. 04310 MEXICO, D.F.

**siglo veintiuno de españa editores, sa**

C/ PLAZA, 5. 28043 MADRID. ESPAÑA

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento (ya sea gráfico, electrónico, óptico, químico, mecánico, fotocopia, etc.) y el almacenamiento o transmisión de sus contenidos en soportes magnéticos, sonoros, visuales o de cualquier otro tipo sin permiso expreso del editor.

Primera edición, abril de 1995

© SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.

Calle Plaza, 5. 28043 Madrid

© Baltasar Fra Molinero

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY

Impreso y hecho en España

*Printed and made in Spain*

Diseño de la cubierta: Pedro Arjona

ISBN: 84-323-0878-1

Depósito legal: M. 14.805-1995

Fotocomposición: EFCA, S. A.

Parque Industrial «Las Monjas»

Torrejón de Ardoz (Madrid)

Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarza  
Paracuellos de Jarama (Madrid)

*A Charles,  
compañero de mi alma*

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
I. Consideraciones generales .....	1
II. La visión de África y los africanos en España .....	5
III. Las ideas renacentistas sobre la esclavitud .....	10
2. EL NEGRO COMO OBJETO DE RISA: ELEMENTOS DE UN ESTEREOTIPO .....	19
3. <i>EL PRODIGIO DE ETIOPIA</i> O EL NEGRO REBELDE .....	54
4. <i>EL SANTO NEGRO ROSAMBUCO DE LA CIUDAD DE PALERMO,</i> O EL NEGRO SUMISO .....	77
5. <i>EL NEGRO DEL MEJOR AMO,</i> O UN CONFLICTO DE IDENTIDAD .....	102
6. "JUAN LATINO" O EL EJERCICIO HEROICO DE LAS LETRAS ..	125
7. <i>EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES</i> O EL TRIUNFO POR LAS ARMAS .....	163
CONCLUSIONES .....	191
BIBLIOGRAFÍA .....	195
ÍNDICE ANALÍTICO Y DE AUTORES.....	209

No fue la literatura española la primera en reunir a todos los africanos de piel oscura en un grupo totalizador, diferenciado y ahistórico bajo la denominación de "negros". "Negros" eran los africanos que no eran "moros". Esta clasificación ya venía de antiguo<sup>1</sup>. Los nombres usados para referirse a los esclavos negros —etíopes, negros, morenos, prietos, pardos— reflejaban en mayor o menor medida ciertas tensiones ideológicas, pero que se inscribían en un denominador común: los negros eran un ser colectivo, una naturaleza diferente. Había que crear una teoría del género humano que los incluyese, pero que los diferenciase también. Los tonos de pigmentación distintos se convierten todos en uno solo, el "color negro", significante de una condición social de inferioridad. De la posición de inferioridad social impuesta se pasó a pensar en la inferioridad de su ser moral e intelectual.

El discurso filosófico humanista del siglo XVI no ignoró la experiencia vital del negro, pero la invalidó. Siguiendo las ideas de Guillaume en su obra *L'idéologie raciste: genèse et langages actuels* (64-65), ciertas características biológicas externas (piel, pelo, nariz, boca) pasaron a convertirse en marca o *significante* de la condición social de esclavitud. De ahí se pasó a una consideración moral: su inferioridad social empezó a verse como inferioridad natural. De esa forma el color negro de la piel adquirió un nuevo sentido: los negros no eran humanos completamente. El nuevo *significado* de piel negra pasó a ser el de la brutalidad y la inferioridad. Elio Antonio de Nebrija, en su *Gramática de la lengua castellana* pone como ejemplo de sinécdoque la significativa frase «el guineo: blanco los dientes, se enfría los pies».

Los negros de la literatura española, comparados con las otras minorías étnicas excluidas sufrieron un tratamiento marcado por la diferencia. Judíos, moriscos y en menor medida los gitanos —debido a su menor poder como grupo—, eran el enemigo interno por antonomasia de la colectividad española, y su exclusión era explicada

<sup>1</sup> Términos como 'etíope', del griego 'aithiops' ("cara quemada") designaban a todos los hombres y mujeres de piel oscura y no sólo a los que vivían al sur de Egipto (Snowden 7). La palabra latina 'niger' sirvió para describir el color de la piel de diversos pueblos con los que Roma entró en contacto en el norte de África, y de ella deriva el español 'negro', aplicado a personas de piel oscura. En el uso español culto, 'africano', tomado del latín 'africanus', a su vez derivado de 'afer', significaba "relacionado con África", cuando por África se entendía sobre todo la costa mediterránea del continente. Así Lope de Vega titula su comedia sobre san Agustín *El divino africano*, señalando el lugar donde vivía el santo, no que fuera de raza negra necesariamente.

siempre en razón a consideraciones de ortodoxia religiosa<sup>2</sup>. Tenían una historia dentro de la España medieval. En los siglos XVI y XVII se les consideraba grupos refractarios a la asimilación por la razón misma de su cohesividad, que les dotaba de identidad cultural definida<sup>3</sup>. El negro de la literatura, por el contrario, no es visto como amenaza porque está solo, no pertenece a un grupo social con cohesión interna como las otras minorías. Los negros, por razón de ser en su inmensa mayoría esclavos, no poseían poder social o económico digno de causar miedo o preocupación. Un grupo de individuos sin poder era equiparable a un grupo de niños, y como niños los quería ver la mayoría blanca. La risa y el tono humorístico fueron las respuestas literarias a la esclavitud de los negros, que eran representados como seres graciosos e inocentes. En palabras del crítico Lemuel Johnson:

*There is nonetheless, a tolerant mockery in these representations. One might almost say benign, were it possible for an essentially malignant historical process to be so described [71].*

Si comparamos el tratamiento de la figura del negro en las diferentes literaturas europeas del Renacimiento observamos una diferencia fundamental entre la literatura española y portuguesa y las demás. Francia, Inglaterra, Italia y Alemania, durante todo el siglo XVI y parte del XVII, se nutrieron fundamentalmente de nociones puramente literarias, tanto clásicas como medievales, en su construcción de figuras africanas. Los negros de estas literaturas eran seres fundamentalmente exóticos, situados fuera de la sociedad nacional. Sus figuras estaban ancladas en tradiciones literarias anteriores que los hacían seres poco dinámicos, por lo general. Esta visión estática se representó en formas literarias de todo tipo. Europa, en la época que

<sup>2</sup> Leblon en *Les gitans dans la littérature espagnole* y Caro Baroja en *Los judíos en la España moderna y contemporánea* estudian ampliamente la presencia de estos dos grupos minoritarios en la literatura española, que los sitúa con frecuencia como autores de crímenes execrables y sacrílegos. La literatura sobre los moriscos presenta una situación más compleja. Véanse los estudios de Caro Baroja, Bernard Vincent y Antonio Domínguez Ortiz.

<sup>3</sup> Las singularidades culturales de los gitanos, por ejemplo, eran condenadas como elementos demoníacos en los tratados de la época, y las calamidades públicas se atribuían a su presencia en suelo hispano, como declaraban diversas Cortes de Castilla (Cardillac 12 y ss.).

nos ocupa, tenía una imagen legendaria de África y los africanos de piel oscura eran comúnmente llamados “etíopes”, y sólo a veces “moros”, siguiendo de lejos descripciones medievales provenientes de la Península Ibérica. Esta imagen estaba en contradicción con los datos que proporcionaba el contacto directo con la costa del golfo de Guinea. La imagen legendaria tenía como *leitmotiv* el de la “anomalía”. Los negros o etíopes fueron considerados por el Renacimiento y Barroco europeos como contradicciones humanas. La literatura emblemática, por ejemplo, glosa abundantemente el concepto del color negro de la piel como algo raro y al tiempo imperfecto. En abundantes ediciones de los *Emblemata* de Andrea Alciato, de las que hubo ediciones españolas importantes (Van Norden 82-85, 117), aparece la figura del negro etíope al que dos hombres blancos quieren lavar: no puede cambiar de color por más que se le lave; es el símbolo de la negatividad, de lo *imposible*, como reza el lema del Emblema 59<sup>4</sup>.

España y Portugal tenían contacto directo con negros africanos “de verdad”, dado el tráfico de esclavos negros y la presencia de éstos en suelo ibérico. Autores como Enrique da Mota, o cancioneros como el de García de Resende dan muestra clara del impacto social de los negros en suelo portugués. Pronto surgieron imitadores en España, siendo el primero Rodrigo de Reinosa<sup>5</sup>. Para la época de Gil Vicente, que contribuyó notablemente al establecimiento del tipo de

<sup>4</sup> Lope de Vega, en *El mayor imposible*:

es como el negro el necio  
que aunque le lleven al baño  
es fuerza volverse negro.

[Jornada I, v. 350]

que no está lejos del versículo bíblico de Jeremías (13-23): «¿puede el etíope cambiar su color, o el leopardo sus lunares?» (Brooks 239). En la colección de principios del siglo XVI *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* ya se recogían varias expresiones populares: “callar como negra en baño” (181), “fue la negra al baño y tuvo que contar un año” (329), “jurado ha el baño de lo negro no hacer blanco” (375).

<sup>5</sup> En dicho cancionero (edición de 1910-1917: 204-205) en un poema de Fernão da Silveira, posiblemente de 1455 (Teyssier 1959: 228), se presenta a un rey de Sierra Leona hablando en “*lingua de preto*” y prestando vasallaje al rey de Portugal y alabando a los portugueses y su corona por lo que hacían en África, lo que para P. E. Russell (225) es la primera muestra del uso de la literatura como vehículo de propaganda imperialista sobre el África negra. En *El príncipe perfecto: primera parte* de Lope de Vega se repite la escena —en castellano culto, con posible antecedente en Torres Naharro y su *Comedia Trophaea*.

“negro” dramático peninsular, tanto en España como en Portugal los negros ya eran tipos relativamente corrientes en la literatura, vistos como parte integrante de la sociedad de la época. Pero salvo contadísimas excepciones, los negros eran objeto de representación, sin poder dar testimonio independiente de su visión de la sociedad<sup>6</sup>.

## II. LA VISIÓN DE ÁFRICA Y LOS AFRICANOS EN ESPAÑA

Para Sancho Panza (*Don Quijote*, 1.<sup>a</sup> pte., cap. 31) África —o Guinea— era un almacén de esclavos, mientras que para Don Quijote el reino de Micomicón era un espacio idóneo para practicar su caballería andante. La mezcla de intereses económicos y propósitos evangélicos estaba en la génesis de la práctica esclavista portuguesa y española en África. En la literatura española de los siglos XVI y XVII África era un lugar simbólico, un paraíso a la vez que una selva y un abismo. En la definición del “concepto” África luchaban tres ideas conflictivas entre sí: existía en la mente de los intelectuales un África del Preste Juan, otra África poblada por monstruos y llena de peligros y también el África de los paganos salvajes, futuros esclavos.

La leyenda medieval del Preste Juan, situado por las cosmografías del siglo XIV y XV en un lugar indeterminado en “Etiopía”, que a veces coincidía con “la India”, tenía un gran atractivo para los escritores españoles, ya que aportaba el dato de un imperio cristiano más allá de las tierras dominadas por los musulmanes, los enemigos “naturales” de las coronas ibéricas<sup>7</sup>. El Preste Juan era la confirmación de la universalidad cristiana, y con motivo de esta creencia y de las expediciones portuguesas por la costa del este africano, se reanudó el interés misional por “reconducir” a los etíopes, cristianos, pero con creencias heréticas. Tal era el pensamiento de dominicos y jesuitas, y

<sup>6</sup> Portugal dio el primer escritor de color de la Europa renacentista. Se trata del mulato Afonso Alvares, contemporáneo de Gil Vicente y autor de autos como él. Colaboró en algunas representaciones teatrales suyas. Su fama en la literatura portuguesa le viene de una pelea literaria con otro escritor de la época, el poeta Chiado (Seyers 23-25). En España se da el caso prácticamente aislado de Juan Latino, al que nos referiremos más adelante.

<sup>7</sup> Como parte del concepto de los etíopes como “los otros cristianos” estaban las leyendas medievales de los Reyes Magos, entre las cuales la iconografía empezó, a partir del siglo XII, a representar a uno de ellos de color negro (Devisse 2.1: 132)

entre los últimos figuras como san Francisco Javier o san Ignacio son testimonio fiel del deseo de incorporar a los cristianos de Etiopía al concepto católico encarnado por Roma y España<sup>8</sup>.

La época de los descubrimientos da al traste con toda la panoplia de saberes heredados, tanto los antiguos como los medievales. El Renacimiento, como época de novedades, se hizo eco del adagio de Plinio en su *Naturalis historia*, repetido por Erasmo:

*Semper Africa novi aliquid apportat*

África trae siempre algo de nuevo, como traduce Alonso de Sandoval en su *De instauranda aethiopum salute* (l. I, cap. III). Pero lo nuevo es también indeseable. De una geografía imprecisa los autores españoles sacaron estereotipos que repetían hasta la saciedad: Libia y sus ardientes arenas; Etiopía la tierra de los negros; el río Nilo y sus orígenes en los montes de la Luna; Guinea, tierra de animales feroces y seres humanos monstruosos, como los pigmeos, los cinocéfalos, u hombres de cabeza de perro, otros con cara plana, o gente con un solo agujero en la cara, y que comen con una paja, otros que no tienen lengua y también, por supuesto, los negros, los menos raros —y los más aprovechables— entre tantos monstruos<sup>9</sup>.

Esta noción de África como una tierra de extraños portentos estaba tan extendida que el jesuita Alonso de Sandoval, mencionado arriba, interesado en la labor apostólica entre los esclavos negros, se vio en la necesidad de dedicar todo un capítulo, el tercero de su pri-

<sup>8</sup> En su carta al Negus de Etiopía por intermedio del jesuita Padre Barreto (*Lettres* 414-417), san Ignacio de Loyola le recomienda que deje de obedecer al patriarca de Alejandría y preste fidelidad a Roma. San Francisco Javier incluyó las costas somalíes en su periplo evangelizador por el oriente, y los dominicos intentaron establecer misiones en el país, de las que surgieron varias obras documentales histórico fantásticas, como la del dominico Padre Luis Urreta, *Historia eclesiástica, política, natural y moral de los grandes y remotos reinos de la Etiopía...* (Valencia, 1610). El Padre Urreta pretendía demostrar que los etiopes habían sido católicos desde hacía muchos siglos, gracias a la milagrosa predicación de los dominicos en los primeros tiempos de la cristiandad (Glaser 388).

<sup>9</sup> La visión de África como una tierra llena de monstruos y portentos inhumanos aparece insistentemente en los escritos de Plinio, Herodoto, Estrabón, Tolomeo (a través de la transmisión árabe), las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, y sobre todo el *Polyhistor* del romano Julio Solino (siglo II d. C.), traducida al castellano en 1573, en Sevilla, cuyas descripciones fantásticas tuvieron amplio eco en la España del Siglo de Oro (Morales Oliver 2: 4 y ss.).

mer libro a “las causas de los extraordinarios monstruos y demás cosas maravillosas que se hallan en África”. Sandoval intenta convertir todo el discurso de lo monstruoso africano en algo positivo. Su celo apostólico le lleva a justificar la naturaleza imperfecta de los “morenos” como consecuencia de las especiales circunstancias de su origen en tierras tan llenas de cosas deformes (Tardieu 177). Sandoval expresa su necesidad de “explicar” por qué hay monstruos debido a que tiene que razonar lo más importante: por qué los negros, los etiopes como él los llama, son diferentes:

Para entender [...] la diversidad de formas, que se halla en la especie humana entre los Etiopes, y demás Reinos de negros, es necesario saber la causa de la generación de los monstruos y su principio.

Lo maravilloso y monstruoso de África, sus animales fabulosos sobre todo, son un correlato de la gente que habita las tierras. Para Sandoval, como para los portugueses Gomes Eanes da Zurara (*Crónica da conquista de Guiné, ca. 1460*) o Duarte Pacheco de Pereira (*Esmeraldo de situ orbis, ca. 1506-1508*), el concepto de monstruosidad iba unido al de *variedad y diversidad* de los seres maravillosos que encontraban. Existía una escala de imperfección entre los seres más extraordinarios, de los que tiene noticia por sus lecturas de los autores antiguos, y los seres menos imperfectos de todos los que produce África: los esclavos negros.

Lo monstruoso del lugar se extiende a sus habitantes, los futuros candidatos a esclavos. El discurso de lo monstruoso está íntimamente conectado con la tercera visión africana: la tierra de salvajes paganos. La justificación de la esclavitud tenía uno de sus argumentos en la doctrina aristotélica de que ciertos pueblos habían nacido para ser esclavos. Para justificar la trata de esclavos, referida como “rescate”, muchos autores vieron en la práctica una forma de apostolado evangelizador. Pero la visión de los negros como salvajes y paganos presentaba una contradicción, que fue resuelta de forma diferente por protestantes y católicos europeos. Para los primeros, excluidos al principio del negocio esclavista, los negros eran seres tan monstruosos que su evangelización no merecía la pena. Las imágenes literarias de la Inglaterra isabelina los presentan por lo general como seres demoníacos (Barthelemy 72-76). Sin embargo, para los católicos contrarreformistas españoles, los negros, por poseer alma, tenían que ser incluidos en el mundo cristiano, el orden católico de la *Christianitas*.

Así pues, para los españoles, los negros, como paganos, eran merecedores de la redención, con lo que entraban de lleno dentro del género humano<sup>10</sup>. Como salvajes, sin embargo, quedaban fuera de la noción de dignidad humana, que era lo que apetecían los mercaderes y traficantes, y entraban en el concepto de “mercancía” que no estaba sujeta a las consideraciones de teólogos y moralistas. La dicotomía pagano/salvaje ponía a prueba el edificio teológico del Renacimiento. La justificación de la esclavitud como redención de paganos estaba necesitada de un argumento casuístico para explicar por qué a estos paganos se les redimía “fuera” de su tierra. Tal justificación se hacía con el argumento del salvajismo de África y los africanos. África no era tierra de misión, sino almacén natural de esclavos. Lo esencial de la teoría renacentista era que el negro africano era pagano porque era salvaje, y no al revés. Es decir, el negro era pagano porque era negro, del mismo modo que el blanco era cristiano por ser blanco, europeo. De esta forma, el español que pensaba en los negros, aunque los quisiera “ayudar” como era la intención de un Sandoval, no pensaba en seres humanos como lo era él, sino en seres de otra categoría. Es lo que Frantz Fanon en *Peau noire, masques blancs* define como la invención del hombre negro por el hombre blanco. Una vez inventado este “negro” (pagano/salvaje), lo más que se podía hacer por él era sacarle de su miseria espiritual y la esclavitud, con lo que tenía de transporte a otra realidad, se veía como un beneficio espiritual<sup>11</sup>.

Sacar al negro del África espiritual donde vive es uno de los *leit-motiven* de la literatura española de los siglos XVI y XVII. Los comediógrafos, los más asiduos en crear personajes negros, se concentran en desvestir al negro de su negritud. La presencia en escena de protagonistas negros es una propuesta de diferentes modelos de desafrikanización. Estos personajes caminan, cada uno en su comedia respectiva, desde un origen “africano” de fantasía, hacia una aceptación de valores y modos de vida “españoles”. Por “españoles” se ha de enten-

<sup>10</sup> Para Sandoval, por ejemplo, la cuestión está muy clara: todo su libro segundo de *De instauranda aethiopia salute* está dedicado a la justificación del ministerio religioso, como un mandato divino. El libro tercero de su obra no es sino un manual práctico de catequización de los esclavos llegados a Cartagena.

<sup>11</sup> Fenómeno parecido se da en el mundo árabe musulmán del siglo XVII, cuando se define el tipo de negro esclavizable por los musulmanes en un tratado del jurista de Timbuctú exiliado en Marrakesh Ahmed Baba: la condición de no creyente —*kafara*— es la base legítima de posesión de un esclavo, aunque éste se convierta al Islam posteriormente (Barbour y Jacobs 128).

der cristianos, representativos de una sociedad estamentaria en la que ellos ocuparán una posición subordinada. La nueva sociedad y los nuevos valores están definidos como superiores a cualquier otro valor que venga de África. El problema es que no hay nada “africano” en los negros protagonistas de comedias barrocas, por más que se insista en su origen etíope, guineano o cualquier otro lugar del África de la fantasía de cada autor. África no existe más que en el color de la piel del protagonista. Él lleva a África en su persona, es decir, la idea de África preconcebida por autor y público. África no es España, por lo que se convierte en símbolo de la anti-España, pero una anti-España diferente a la Europa protestante. África es “españolizable”, vienen a decir estas comedias, y lo demuestran los personajes negros que deambulan por el escenario. De esta manera pensaba el periodista José Pellicer en sus *Avisos históricos* del 4 de septiembre de 1640:

En la casa de campo están 400 negros de Angola valentísimos, que traen al hombro cargues y flechas de tal calidad que en hiriendo mueren. Hanlos vestido al uso de España, y traen capitán y cabo de su nación. Dicen es muestra de más gente que se ha ofrecido a enviar el rey de Angola, vasallo de España.

Este vestir a los negros “al uso de España” resume una de las actitudes de la literatura española del Siglo de Oro hacia los negros. Corresponde a lo que Tzvetan Todorov afirma de las actitudes filosóficas europeas hacia los no europeos durante la era moderna: los “otros” (negros) no son esencialmente “distintos” a “nosotros” (blancos). La diferencia que se observa (color de la piel, lengua y costumbres diferentes) es sólo una manifestación del paganismo (que hoy se llamaría “atraso” o “subdesarrollo”) en que viven, lo cual tiene remedio (evangelización, colonización, esclavitud). La igualdad esencial de los hombres, blancos o negros, está acompañada por una estructuración social desigual: los blancos son superiores y los negros inferiores. El texto anterior del publicista Pellicer no puede ser más revelador. Los negros “valentísimos” traen por armas flechas, en una época en que Europa usaba armas de fuego para la guerra. Los cuatrocientos negros están en la Casa de Campo, a las afueras de Madrid, donde hoy hay, irónicamente, un parque zoológico. La desigualdad social entre blancos y negros se explicaba mediante argumentos de tipo cultural. La inestabilidad de este edificio lógico (igualdad esencial pero desigualdad social) fue una tensión vivida en toda la literatura española del Renacimiento y Barroco.

### III. LAS IDEAS RENACENTISTAS SOBRE LA ESCLAVITUD

Una de las cosas que más llama la atención sobre el asunto de la esclavitud en el Renacimiento y Barroco español es la tímida actitud de filósofos, moralistas y teólogos sobre ella. Domínguez Ortiz (406) observa que los pensadores españoles de la época se limitaron a citar la autoridad de Aristóteles y la Biblia (Epístola de san Pablo a Tito) sin añadir mucho más. Sin embargo la situación que vivían los esclavos del Renacimiento era bien distinta de la de Grecia o Roma. Intelectuales como Las Casas, o el moralista Luis Molina, veían delante de ellos la prosperidad de una institución basada en el comercio de hombres, mujeres y niños y sin embargo apenas se ocuparon del tema.

No hay en toda la literatura filosófica o jurídica de estos siglos ni una sola obra dedicada a la esclavitud, mientras que abundaron los textos sobre la condición de los indios, los moriscos, gitanos y judíos<sup>12</sup>. Ya nos hemos referido más arriba al único texto de importancia sobre los esclavos negros, la obra titulada *De instauranda aethiopia salute*, escrita por el jesuita Alonso de Sandoval, que no aparecería hasta 1627, y dedicada fundamentalmente al problema de la presencia de los esclavos negros en la América española<sup>13</sup>. Estuvieran a favor o en contra de la esclavitud, los diferentes autores no dedicaron al tema muchas páginas. Este silencio, por otra parte, se nos antoja elocuente testimonio de una actitud de incompreensión, cuando no contemporización, delante de lo que estaba pasando.

La atención de los moralistas españoles se dirigió sobre todo a la cuestión de la licitud del tráfico y comercio de esclavos. No se discu-

<sup>12</sup> La expulsión de los moriscos, por ejemplo, generó toda una serie de obras justificadoras de la medida, con títulos como *Memorable expulsión y justísimo destierro de los Moriscos de España* de Fray Marcos de Guadalajara y Javier (1613), o la obra del Padre Damián de Fonseca, *Justa expulsión de los Moriscos de España*, publicada en Roma un año antes.

<sup>13</sup> El título por el que se conoce la obra es el de la segunda edición, fechada en Madrid, en 1647. La primera edición, en Sevilla y en 1627, llevaba por título *Naturaleza, policía sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catecismo evangélico de todos etiopes...* Fue escrita por su autor en Cartagena de Indias, donde desempeñaba su ministerio pastoral entre los esclavos negros recién desembarcados en aquella ciudad. Un discípulo suyo sería Pedro Claver, el llamado "apóstol de los negros" en la hagiografía católica.

tía la institución misma de la esclavitud como forma social legítima. Parecía fuera de toda duda que la esclavitud era una institución "natural" en la sociedad. Aristóteles lo afirmaba en la *Política* y la costumbre lo confirmaba: siempre había habido "cautivos", los prisioneros de guerra a los que les era perdonada la vida a cambio de sujeción total a sus vencedores. Esta cuestión del llamado derecho de guerra, el que el vencedor podía hacer de su prisionero un esclavo a cambio de perdonarle la vida, era practicada por los diferentes pueblos mediterráneos conocidos, tanto cristianos como musulmanes. *Las siete partidas* del rey Alfonso X el Sabio recogían estos principios de la Antigüedad y la práctica medieval y por tanto servían como autoridad y principio de derecho en teoría<sup>14</sup>.

Los negros africanos habían estado presentes en la vida peninsular desde tiempo inmemorial, bien en los reinos musulmanes, bien en las tierras del reino de Aragón (Verlinden 358 y ss.). La mayoría de estos esclavos, sin embargo, provenían de capturas en territorios musulmanes. La esclavitud estaba aún ligada al hecho de la guerra, al concepto político-religioso de la Reconquista. Un esclavo negro era capturado a los moros, y constituía botín de guerra.

Pero el siglo XVI trajo cambios. La guerra contra el Islam ya no era el motivo ni la excusa, porque se montaban en Lisboa y Sevilla expediciones sin otro fin que capturar esclavos en la costa occidental africana. El motivo era el simple lucro, por más que los apologistas portugueses y castellanos, como Eanes da Zurara en su *Crónica do descobrimento e conquista da Guiné*, o Duarte Pacheco de Pereira en su *Esmeraldo*, justificaran el negocio con argumentos apostólicos de extender la fe cristiana, junto con la mención de la historia bíblica de Cam, a quien la tradición medieval convirtió en ancestro mítico de los negros<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Las siete partidas* reconocían los principios del derecho de guerra, la autoventa y el nacimiento como causas de esclavitud. Igualmente reconocían la libertad humana como estado natural del hombre, siendo la esclavitud una condición traída por la "fortuna", lo que daba ciertos derechos al esclavo (Doerig 341). Las *Partidas*, sin embargo, no eran un código legal en sí, sino un cuerpo de doctrina jurídica escrito por intelectuales de la corte de Alfonso X, conscientes de la discrepancia entre sus opiniones y la práctica real (Davis 102-103).

<sup>15</sup> El episodio de la burla de Cam ante la borrachera de su padre Noé (Génesis 9, 25), y su posterior maldición fue reinterpretado por san Agustín y otros Padres de la Iglesia como signo de la esclavitud natural de los negros, a los que se consideraba descendientes de Cam, siguiendo una oscura tradición compartida por exégetas judíos y musulmanes (Isaac 3-17).

El primer moralista español en declarar su oposición a la esclavización de los negros fue Bartolomé de las Casas. Las Casas fue objeto de una de las controversias más apasionadas entre los abolicionistas y pro-esclavistas de los siglos XVIII y XIX. La razón estuvo en los primeros escritos del religioso dominico, en los cuales propuso como solución al genocidio de los indios de América la importación de esclavos negros de África, y así lo recomendó al rey Carlos I. Las Casas abogaba por los indios y parecía insensible al destino de los negros africanos. En su contra también estaba el hecho de haber sido el propio Las Casas un encomendero y propietario de esclavos en la isla de La Española antes de pasarse a la vida religiosa. Sin embargo fue el mismo Las Casas el que condenó su primera postura inicial, en un gesto de honestidad intelectual que no tuvo ningún eco, pues la obra en que dejó constancia de su rectificación no salió a la luz pública hasta trescientos años después de su muerte: la *Historia de las Indias*<sup>16</sup>. La propuesta inicial de Las Casas, traer negros africanos para hacer el trabajo que los indios hacían en régimen de encomienda, fue interpretada por muchos historiadores como la causa de la importación de los negros a América. No fue ese el caso, ya que los esclavos negros hicieron su aparición en el continente americano desde los primeros momentos de la conquista.

La rectificación de Las Casas (*Historia de las Indias*, III, cap. 102), a pesar de lo poco que sirvió, tiene la importancia de ser uno de los primeros alegatos antiesclavistas y abolicionistas de los tiempos modernos:

Este aviso de que se diese licencia para traer esclavos negros a estas tierras [a las colonias americanas], dio primero el clérigo Casas, no advirtiendo la injusticia con que los portugueses los toman y hacen esclavos, el cual, después que cayó en ello, no lo diera por cuanto había en el mundo, porque siempre lo tuvo por injusticia y tiránicamente hechos esclavos, porque la misma razón es dellos que de los indios<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Las Casas dejó mandado que no se publicara el texto hasta pasados cuarenta años de su muerte. La Inquisición condenó definitivamente el texto de la *Historia* en 1660 y esta obra no vio la imprenta hasta 1875 (Benítez-Rojo 261).

<sup>17</sup> En otro lugar de su *Historia de las Indias* (III, cap. 129) Las Casas comenta que «nosotros somos causa de todos los pecados que los unos y los otros cometen [se refiere a las guerras entre africanos para proveer de esclavos a los portugueses], sin los nuestros que en comprallos cometemos».

Otros moralistas y teólogos españoles se refirieron a la esclavitud de los negros basándose únicamente en aspectos parciales. Ninguno atacaba la institución de forma frontal como hizo el religioso dominico, lo que explica los motivos que tuvo la Inquisición para prohibir durante trescientos años la publicación de la *Historia de las Indias*.

Argumentos teológicos en contra del tráfico de esclavos africanos, no de la esclavitud, son los de Domingo de Soto, Tomás de Mercado y Bartolomé de Albornoz. Soto encontraba algunos detalles de los métodos de captura moralmente torpes, con lo que el proceso quedaba viciado. Tomás de Mercado, en su *Suma de tratos y contratos* de 1571, no se oponía de principio a la esclavitud de los negros africanos, basándose en el estado de “pecado” y “desorden” en que vivían, una situación que para su mente de teólogo era de pecado original. Sin embargo, su mente de jurista interponía una serie de impedimentos a la *práctica* de la esclavitud. Lo que invalida todo el proceso de la práctica esclavista, para Mercado, es el modo cruel e injusto con que se captura a los africanos, mediante engaños, provocando guerras entre ellos y creando en las propias sociedades africanas injusticias a propósito. Es curioso el razonamiento que utiliza Mercado para atacar la validez del argumento de la guerra justa. Primero deshace la entelequia de que se trata de guerras contra infieles. Está claro que castellanos y portugueses promueven estas guerras intestinas entre africanos para mantener el aprovisionamiento. Añade, sin embargo, una consideración nueva, el que los africanos negros no viven en un estado de derecho:

Como son bárbaros [los negros africanos que se enfrentan entre sí en guerras], no se mueven por razón, sino por pasión, ni examinan ni ponen en consulta el derecho que tienen [230-231].

Los negros no tienen derecho a vender esclavos hechos en guerra, porque sus guerras no son justas nunca, ya que son bárbaros. La inferioridad innata de los africanos los convierte en seres especiales, en especie a proteger.

Otro argumento usado en la época para justificar el tráfico de esclavos era que los castellanos y portugueses los compraban de reyes y príncipes, señores “naturales” de sus súbditos. Al igual que en el caso de las guerras para hacer esclavos, estos príncipes pierden su derecho por la forma tiránica en que actúan. Frente a la potestad del príncipe para reducir a la esclavitud a ciertos criminales, reconocida por los

juristas en la época, enfrenta Mercado la realidad de los abusos e injusticias cometidos por dichos príncipes para proveer de esclavos a los negreros:

Y no se espante nadie esta gente se trate tan mal y se vendan unos a otros, porque es gente bárbara y salvaje y silvestre, y esto tiene anexo la barbaridad, bajeza y rusticidad cuando es grande, que unos a otros se tratan como bestias [...] [232].

El argumento de Mercado contra la trata de esclavos es tan casuístico como los argumentos que ataca en favor de la esclavitud: la guerra justa, el derecho del rey a esclavizar a un criminal o el derecho de los padres a vender a sus hijos. Los negros, por vivir en la barbarie, equivalente a un estado de torpeza moral constante, no tienen ningún derecho a actuar en contra unos de otros. El resultado es el mismo, en términos de ética y derecho, que el argumento pro-esclavista: a los negros, al no ser cristianos, no se les reconocen sus instituciones políticas y sociales<sup>18</sup>. Mercado concluye que «la venta y compra de negros en Cabo Verde es de suyo lícita y justa» (236), pero dadas las condiciones en que tal trata tiene lugar, «es pecado mortal y viven en mal estado y gran peligro los mercaderes de gradas que tratan en sacar negros de Cabo Verde» (236).

A Mercado le preocupaba la trata de negros en su origen y con dirección a las colonias, pero prefiere no tratar en profundidad lo que pasaba en casa, en Sevilla, tal vez porque la institución era ya consustancial a la ciudad. No obstante las reticencias y ambigüedades, Tomás de Mercado usa la imagen clásica de la fuente y el agua para explicar el origen del negocio esclavista en África y sus consecuencias morales:

En este otro negocio [la venta de esclavos negros en los mercados de Sevilla] que pasa en este río y toca a toda la ciudad, ni lo apruebo ni lo repruebo aquí, ni quiero decir en ello más de un refrán que dice Plutarco en *De republica*, maestro del gran Trajano: cuando la fuente está dañada, no suele ser sana,

<sup>18</sup> Para reforzar su caso contra los mercaderes de esclavos negros, Mercado observa que se está haciendo trata ya con cristianos: «porque en la ribera, al tiempo de embarcarlos, los bautizan a todos juntos con un hisopo —que es otra barbaridad grandísima» (234). Esto es peor que «la crueldad que usan los turcos con los cristianos cautivos poniéndolos de noche en sus mazmorras» (234). Mercado pone énfasis en que la trata de negros “barbariza” a los cristianos.

sino siempre sospechosa y enferma el agua que della sale y por sus arroyos viene. En lo demás cada uno consulte su confesor [239].

Bartolomé de Albornoz, al igual que Mercado y Las Casas, habló en contra de la esclavitud desde una posición de conocimiento directo. Como los anteriores estuvo en las Indias, concretamente como catedrático de derecho de la Universidad mexicana. En el capítulo «De la esclavitud» de su obra *Arte de los contratos*, Albornoz hace un repaso de los argumentos pro-esclavistas de su tiempo, para encontrar defectos en todos ellos. Como buen aristotélico, Albornoz rechaza la justificación de la esclavitud como derecho de guerra: no se encuentra en Aristóteles. Tampoco en la ley cristiana. Rechaza el argumento de la guerra justa, ya que el comprador nunca sabrá si el que le vende el esclavo le está engañando o no. La obra de Albornoz acabó en el Índice de la Inquisición (Vila Vilar 23).

El historiador francés Georges Scëlle (*La traite négrière aux Indes de Castille*, 1906), refiriéndose a la esclavitud de los negros en América, contrastó las diferencias existentes entre los moralistas españoles, diferencias debidas a su pertenencia a órdenes religiosas distintas. Mercado y Albornoz eran dominicos. Los jesuitas, sin embargo, parecieron tomar una postura más acomodaticia con respecto a la institución. Tal es el caso del Padre Molina o del Padre Alonso de Sandoval, cuya obra expresa la ambigüedad de la Iglesia con respecto a la esclavitud de los negros. Sandoval vivió casi toda su vida en Cartagena de Indias. Su ministerio apostólico lo dirigió al bautismo y conversión de los esclavos africanos recién arribados, y al enfrentarse con el trato tan inhumano que recibían, condena la trata por la forma en que es practicada, pero se abstiene positivamente de dar un juicio moral sobre la práctica de la esclavitud. Remite a los “doctores de la Iglesia” como autoridades de más peso, zafándose del problema (l. I, cap. XVII).

Sí le importa a Sandoval, como a los otros moralistas, la forma de tratar a los esclavos capturados. Las Casas había condenado el *principio* esclavista, pero Sandoval y los moralistas del siglo XVII condenan la *forma* en que se produce la esclavización, de la que son testigos:

los traen que vienen de seis en seis con argollas por los cuellos en las corrientes[...] no ven sol ni luna, que no ay Español que se atreva a poner la cabeza al escotillón sin almediarse, ni a perseverar dentro [de la bodega del barco] sin riesgo de grave enfermedad. Tanta es la hediondez, apretura y miseria de aquel lugar [l. I, cap. XVII].

Después de narrar los horrores de la llegada de cargamentos de esclavos a Cartagena de Indias, a Sandoval todavía le importa saber si el negrero peca o no peca, y requiere el testimonio de los jesuitas de Angola. Estos jesuitas, envueltos como estaban en el tráfico, beneficiándose de él como lo hacían, pasaban la responsabilidad moral a la autoridad eclesiástica de Lisboa, que nunca presentó objeción alguna<sup>19</sup>.

En las páginas que siguen vamos a observar cómo se articula artísticamente el discurso filosófico de la pretendida inferioridad de los negros. El teatro aporta la mayor producción de imágenes de los negros, documentando gran cantidad de aspectos de su vida en la España de los siglos XVI y XVII. También es el teatro el máximo exponente de la visión "oficial" de la España imperial hacia los negros.

El estudio de los negros en la literatura de los siglos XVI y XVII en España ha contado con interesantes trabajos desde los años veinte de este siglo. Por lo general han sido trabajos de recopilación, dejando constancia de autores y obras en que aparecen personajes negros<sup>20</sup>. Al analizar la imagen y el papel de los personajes negros en los diversos géneros literarios del Renacimiento y Barroco españoles, nos fijaremos particularmente en la interpretación literaria del fenómeno de la esclavitud. La introducción de personajes negros en la literatura tuvo como efecto la adopción de técnicas literarias como la "lengua de negro," manifestación de una visión cultural del negro, esclavo o no, como anomalía<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Sandoval preguntó al rector jesuita de Luanda, en Angola, sobre la forma en que eran capturados los esclavos negros que llegaban a Cartagena de Indias. El rector, Padre Luis Brandón, le respondió en una carta curiosísima. Le pide que no se preocupe, que ninguna autoridad eclesiástica se ha quejado hasta entonces y, para tranquilizarle, añade: «y assi nosotros, y los Padres del Brasil compramos estos esclavos para nuestro servicio sin escrupulo ninguno» (144).

<sup>20</sup> Destacan entre estos trabajos de recopilación el de Brooks sobre la esclavitud en el teatro de Lope de Vega, así como los estudios de V. B. Spratlin sobre el humanista negro español Juan Latino, junto con el de C. G. Woodson, un ensayo sobre las actitudes raciales de España sobre África vistas a través de la literatura. Los trabajos de Spratlin y Woodson son especialmente entrañables por encuadrarse en el movimiento intelectual negro norteamericano inmediatamente posterior al "Harlem Renaissance" de los años veinte, que vio florecer a escritores como Langston Hughes y Zora Neale Hurston.

<sup>21</sup> La lengua o habla de negro es uno de los aspectos que ha recibido cierta aten-

Los negros son convertidos por la esclavitud y para la esclavitud en un Otro unificado, eliminando las diferencias nacionales, enfatizando el *color* y desenfatiando lengua, cultura, origen nacional o cualquier otra circunstancia individualizadora. Sin embargo, el teatro, al presentar a un *santo negro*, tiene que hacer una excepción, darle un linaje (hacerlo *etíope*, no *guineano*). Surge la *diferencia* literaria, entre *Etiopía/África* y *Guinea/África*. La primera está legitimada literariamente por la Antigüedad grecolatina, mientras que Guinea es el África nuevamente descubierta, la tierra de esclavos (como nos aclara Sancho Panza). Los negros de la Antigüedad no eran necesariamente esclavos. Pero la realidad moderna de la esclavitud penetra en la concretización de estos héroes literarios. Quieren ser esclavos a toda costa, y renuncian a su *etiopicidad* literaria, que se revela así como una estrategia postiza, una máscara: creáis que este negro era diferente, noble, distinto. No. Es igual a los demás en el fondo. Quiere acercarse al "ideal" cristiano y católico del negro: el esclavo. Pero como la máscara es siempre máscara, un artilugio que no se le escapa al público, ocurre que estos negros de comedia son iguales y diferentes a la vez. Con ellos se le da la vuelta al traje ideológico del arte barroco. Los negros creados por el teatro español son *diferentes* porque aceptan la esclavitud —oh maravilla—, lo que revela la verdad negada —que los negros *no aceptan* la esclavitud voluntariamente, sino a la fuerza. Un negro que la acepte por voluntad propia será tan raro (tan "heroico") que su vida merecerá ser narrada/mostrada al público. El negro "normal" es la negación del ideal cristiano católico: no acepta ser esclavo.

La ideología de la sociedad esclavista española estaba constituida por un plan social de felicidad para todos, incluidos los esclavos, y un modo de producción y relaciones sociales rígidamente estratificado. Una sociedad esclavista no puede aceptar en su seno el cambio social sin verse amenazada. La sociedad española, en lo tocante a la esclavitud, se veía continuadora de Grecia y Roma, y sin embargo era muy diferente. La esclavitud de los negros se incorporó ideológicamente a la idea de la *translatio imperii* que los humanistas españoles defendieron ardorosamente.

ción por parte de la crítica erudita. Los trabajos más recientes son los de Baranda Letuario y Santos Domínguez. Es de destacar el artículo de John Lipski, que conecta aspectos fonológicos y morfológicos del español del teatro del Siglo de Oro con aspectos del español de diferentes comunidades afrohispanicas de la actualidad.

El libro está dividido en dos partes. En la primera examino tres comedias de santos negros, *El prodigio de Etiopía*, *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* y *El negro del mejor amo*, las tres de Lope de Vega, aunque la primera, *El prodigio de Etiopía*, con considerables dudas. La segunda parte va dedicada a dos héroes de la controversia entre las armas y las letras, *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y *Juan Latino* de Diego Ximénez de Enciso.

Fuera de este estudio quedan otras comedias en las que figuran personajes negros de la Antigüedad y la Biblia, o puramente inventados, pero que no reflejan directamente la institución esclavista contemporánea a los dramaturgos. El estudio de estas comedias requiere una aproximación diferente, y me refiero a *El mayor rey de los reyes*, de Andrés de Claramonte, *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara, *La sibila de Oriente y gran reina de Sabá* y *Los hijos de la Fortuna*, *Teágenes y Cariclea* de Calderón de la Barca, o la estupenda *Las misas de San Vicente Ferrer*, de Antonio Enríquez Gómez.

Las obras de las que vamos a tratar en los capítulos siguientes son escasamente conocidas. Aunque de relativo fácil acceso, y por ello en parte han sido seleccionadas, su argumento necesita ser contado, "porque importa", como dijo Lope de Vega en una acotación al texto de su comedia *El negro del mejor amo*. Debido a ello me he visto obligado a dedicar más espacio del que quisiera a un comentario lineal de la acción.

## 2. EL NEGRO COMO OBJETO DE RISA: ELEMENTOS DE UN ESTEREOTIPO

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.

FEDERICO GARCÍA LORCA  
«Oda al Rey de Harlem»

¡Qué oscuridad! ¡Vive Dios!  
que parece que mil negros  
han bostezado a la par.

LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE  
*Los sacristanes burlados*

La imagen de los negros en la literatura española fue el resultado artístico de su condición de esclavos en la sociedad peninsular precisamente porque dicha imagen fue creada por escritores blancos. La evolución en el tipo del negro, especialmente el escénico, coincide por un lado con los cambios generales del teatro español renacentista y barroco, pero también se debe por otro a la cada vez más abundante presencia de los hombres y mujeres, esclavos y libres, de raza negra en la sociedad española. Pasaron más de cien años desde unos inicios en que, como personajes, eran poco más que máscaras ridículas que se expresaban de una forma ininteligible, hasta el momento en que se convirtieron en protagonistas de comedias.

En todo estereotipo hay un deseo de "fijación" como afirma Homi K. Bhabha en su análisis del concepto de la fantasía colonial en la literatura inglesa de los siglos XIX y XX. Hay que fijar el objeto (el negro) en términos absolutos e inmutables. Pero para llegar a esa imagen fija y repetible cientos y miles de veces, hay un proceso, que es histórico. Para llegar a definir la "esencia" del negro, como en una fotografía, se pasa por todo un proceso previo de revelado, de desarrollo. En el estereotipo se llega a una imagen inmutable, exterior al tiempo histórico que la rodea. Pero en el momento en que el sujeto estereotipador se enfrenta al objeto a estereotipar, surgen las dudas, las ambivalencias. De los negros de Juan Pastor y Jaime de Güete, que se expresan en una lengua de negro que es mezcla de portuguesismos y fonética "morisca", hasta el soneto burlesco en lengua de negro dedicado a la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, hay un

largo trecho de *fijación*. Los negros en España eran oscuros como los moros de los romances y hablaban portugués, pues venían en su mayoría de Lisboa. Los artistas blancos buscaban la "esencia" negra. Tal esencia se tenía que manifestar exteriormente de alguna manera inequívoca, eterna. Un negro es un negro siempre, y su presencia tiene que ir anunciada por algo: una lengua, unas situaciones específicas (cómicas), una referencia constante a su situación social de esclavo.

He escogido el término 'imagen' a propósito. La literatura española ofrece en conjunto una imagen de los negros, la del negro literario. La imagen de los negros que se estudia en este libro no es exclusivamente la de los negros cómicos del siglo XVI, abundante y repetida, sino la de los protagonistas de comedias barrocas, negros "graves", como se llama a uno de ellos en una comedia. La irrupción con Lope de Vega de protagonistas negros de comedia supuso el grado más complejo de desarrollo del estereotipo del negro en la literatura española y europea de la época. Estos protagonistas negros, a pesar de la variedad de sus tipos, son herederos de los negros cómicos, y lo demuestran constantemente con referencias al prototipo del que vienen, como en un deseo —por parte de los autores teatrales— de quitarse la careta.

En el estudio de los personajes negros dramáticos hay que tener en cuenta el tipo de teatro para el que fueron creados y la audiencia a la que iban dirigidos. Hay una gran diferencia, por ejemplo, entre los tipos de negro del teatro de principios del siglo XVI, teatro de cortes ducales, y por tanto hasta cierto punto privadas, y los tipos y personajes del teatro de finales del mismo siglo, los del teatro de Lope de Vega y su audiencia popular y urbana. Pero además de los personajes teatrales estaban los negros de las coplas, las letrillas y demás composiciones de dominio popular en la España de los siglos XVI y XVII.

Las primeras muestras de la presencia de los negros en la literatura española renacentista coinciden en presentar a unas figuras poco delineadas, muy esquemáticas. No tienen otro nombre que el genérico de 'negro' o 'negra'. Hendrix (16-20) documenta la abundancia de casos en que un personaje negro aparece esporádicamente en obras dramáticas de la primera mitad del siglo XVI<sup>1</sup>. Para la época en

<sup>1</sup> Existe una disposición eclesiástica en Cataluña acerca de representar negros en los misterios religiosos del ciclo de la *Visitatio Sepulchri* (Weber de Kurlat 1963: 300, n. 1).

que Lope de Rueda escribe, el tipo del negro en escena era ya muy familiar. Hasta en comedias para ser leídas, como la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534) o la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez, aparecen negros de forma incidental. Bien sean coplas como las de Rodrigo de Reinosa o farsas, como las de Diego Sánchez de Badajoz, el artista estaba más interesado en presentar la novedad del individuo exótico que la profundidad humana de su problema. Obras como la *Farsa y tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor, la *Comedia Pródiga*, de Luis de Miranda, o *Tesorina* de Jaime de Güete, publicadas en la primera mitad del siglo XVI, son buenos ejemplos del esquematismo de los personajes negros.

Francisco de Villalobos en su *Tratado de las tres grandes* definía ya a principios del siglo XVI la risa de los negros como una risa infantil:

Los negros también se ríen mucho unos con otros, mas esta no es falsa risa, sino de corazón, porque son inocentes y ríense como niños, que de una palmadica o de un coquito o de ponerles el dedo a la boca se ríen como de un gran donaire [454b]<sup>2</sup>.

La visión infantilizadora es un elemento cómico indispensable en la figura de algunos de los negros del teatro y las canciones populares españolas del Siglo de Oro. El negro simple e infantil, de risa fácil, incapaz de entender su destino en la sociedad, era también la solución de los blancos al fenómeno de ver las formas de ridiculización del mundo blanco por parte de los negros, sobre todo en los bailes.

El "habla de negro", "media lengua", o simplemente "hablar guineo" es la característica más sobresaliente de la mayoría de los personajes de que nos ocupamos. Apenas hay excepciones a esta regla en el teatro anterior a Lope de Vega y sólo con éste se inaugura la moda de presentar negros "dignificados" en escena, caracterizados precisamente por hablar en castellano "correcto". Hay bastantes estudios

<sup>2</sup> Juan de Mal Lara en su *Philosophia vulgar* (IV, 64-65) pone igualmente al negro "bozal" como ejemplo de simplicidad:

*avémoslo ya notado  
siempre el buen hombre es boçal.*

que explica como «el alegría que hazen del triumpho que ganan todas las vezes que engañan a un bueno, llamándolo de boçalejo, y patán, que sabe poco del mundo».

dedicados al tema entre los que hay que destacar a Weber de Kurlat, Chasca, Granda, y los particulares de autores como Lope de Rueda hechos por Veres d'Ocon. Como características fundamentales de las diferentes "lenguas de negro" de la escena y poesía de tipo popular española figuran en el plano fonético las sustituciones consonánticas —*pelo* por *perro*, *neglo* por *negro*, *turo* por *todo*—, el yeísmo pronunciado —*Seviya*, *cagayera* (caballero), *eya*—; la epéntesis: *pecandora*, por *pecadores*; aféresis de sílaba inicial: *panta* por *espanta*, *qui* por *aquí*; apócope de la 's' final de palabra: *vimo* por *vimos*, etc. En la morfología y sintaxis destaca sobre todo la falta de concordancia del género y el número: "*aunque negla, como branca*", por "aunque negros, somos blancos", "*Diosa*", por *Dios*, etc. Las conjugaciones verbales presentan personas y tiempos confundidos: *sa* por *es*, o uso de infinitivos en vez de tiempos conjugados: *mi amo no dar jubón*. En cuanto al nivel semántico hay gran abundancia de lusismos léxicos: *branca*, *prato*, *na* (así como abundancia de topónimos y gentilicios africanos: *Manicongo*, *Biafara*, *gelofo*, *mandinga*, *Zofalá*, *Tumbuctú* e incluso palabras pertenecientes a la "lingua franca" establecida por los portugueses en el oeste africano a partir del siglo XV: *mangana*, *choque-choque*<sup>3</sup>. También hay abundancia de "africanismos" inventados para la ocasión: *tucutucutú*, *gurumbé* por ejemplo<sup>4</sup>.

Las características del "habla de negro" varían de autor a autor y sufren una evidente evolución desde las primeras muestras en el siglo XV hasta los ejemplos de finales del siglo XVII. Llegó a ser un elemento de uso obligado cuando se trataba de retratar a un personaje negro en escena, pero también fue usada hasta en las batallas literarias

<sup>3</sup> Esta última palabra, 'maagana' o 'mangana' según Russell (234 y n. 15) es de origen incierto pero probablemente africano (bantú) y se refiere, como dice la esclava Comba, a una canción y un baile. Camoens habla del "triste som" de la "mangana" en su cuarta *Carta*. En la misma nota Russell dice que en portugués, 'magano' se refería a la persona que comerciaba con esclavos. La palabra 'choque-choque', usada por Jorge para referirse al acto sexual, está documentada ya en 1480 en la zona de San Jorge de Mina (actual Sierra Leona), como palabra perteneciente a la lingua franca creada tras la llegada de los portugueses (Russell 236, n. 22).

<sup>4</sup> Francisco de Avellaneda, *El baile de negros*:

*gurumbe, gurumbé, gurumbé  
que faze nubrado y quiele llové.*

Este mismo estribillo debió de ser muy popular, ya que aparece en otros bailes, como el guineo de la *Mojinganga de la gitanada* (Cotarelo CCLI).

de la época<sup>5</sup>. La actitud de la crítica hacia este dialecto escénico ha variado también. Durante el siglo XIX y principios del XX, los estudiosos coincidían en considerar la "lengua de negro" como una serie de sonidos sin sentido<sup>6</sup>. La evidencia de los textos señala, sin embargo, lo contrario: la "lengua de negro" servía no sólo como significante de la presencia de un negro en escena, sino que también era vehículo de una visión y un punto de vista, cuando no significaba una parodia de otros personajes o de instituciones oficiales.

El primer uso de la "lengua de negro" en la literatura castellana es bastante temprano, pues data de finales del siglo XV. Rodrigo de Reinosa es el primero en usar dentro de la literatura castellana la figura del negro bailarín y su expresión en "lengua de negro", que ya habían usado los portugueses Enrique de Mota o Fernão da Silveira<sup>7</sup>. Las

<sup>5</sup> Un soneto atribuido a Góngora (Ciplijauskaité 264) y titulado «A "La Jerusalem Conquistada" que compuso Lope de Vega» usa la "lengua de negro" como vehículo de comicidad:

*Vimo, señora Lopa, su Epopeya,  
e por Diosa, aunque sá mucho legante,  
que no hay negra poeta que se pante,  
e si se panta, no sa negra eya.*

*Corpo de san Tomé con tanta Reya  
¿No hubo (cagayera fusse o fante)  
morenica gelofa, que en Levante  
as Musas obrigasse aun a peeya?*

*¿Turu fue Garcerán? ¿Turu fue Osorio?  
Mentira certa branca prima mia  
do Rey de Congo canta don Gorgorio.*

*La hecha sí, vos tuvo argentería,  
la negrita sará turo abalorio,  
corvo na pruma, cisne na harmonía.*

<sup>6</sup> López Prudencio (148, 190, 210, 214) califica la lengua de los negros en Sánchez de Badajoz de "jerga inextricable" y "arbitraria monserga". Weber de Kurlat (1963: 384, n. 2) califica de "estática e indolente" la actitud de los críticos a la hora de apreciar las características de la "lengua de negro". Esta autora se muestra partidaria de investigar la génesis del "habla de negro", sus correspondencias y diferencias con otros dialectos escénicos de la época, como el del moro, el sayagués o el de los gitanos.

<sup>7</sup> Según Teyssier (228-229), una composición de Fernão da Silveira, titulada "*por breue de huma mourisca rratorra que namdou fazer a senhora prinçeza quando esposou*" (f. xxiii rto), fechable en 1455, sería la primera composición de tema negro en las

coplas de Reinosa, estudiadas por P. E. Russell, son de fecha incierta, bien de finales del siglo XV o de las dos primeras décadas del XVI y dan ya la nota de los temas que van a caracterizar a los negros en el teatro:

Comienza ella:  
*Gelofe Mandinga te da gran tormento  
 don puto negro caravayento.*

Responde él:  
*Tu terra Guinea a vos dar lo afrenta,  
 doña puta negra caravayenta.*

[111]

El teatro temprano del siglo XVI español debe sus primeros ejemplos de personajes negros al dramaturgo portugués Gil Vicente. No es este lugar para destacar la profunda influencia y novedad que Gil Vicente aportó a la incipiente escena peninsular. Baste decir que su contribución al tema que nos ocupa fue doble. Por un lado, definió un lenguaje escénico, "el habla de negro" o "habla guinea" que indefectiblemente acompañaba a cualquier persona de color. Por otro, encasilló a los personajes negros en papeles cómicos y desenfadados al darles mayor parte en la acción del drama de la que normalmente les correspondería si sólo fueran elementos adicionales de canto y baile<sup>8</sup>. El teatro vicentino, no hay que olvidar, se representaba ante la Corte de Lisboa, y era el Rey el patrón de su arte<sup>9</sup>. Ya fuese con la

letras hispánicas, lo cual no es exacto, ya que existen los antecedentes de *El Conde Lucanor* (ejemplo XXXII, «De lo que contesçió a un rey con burladores que fizieron un paño») y también Alfonso X en las *Cantigas* (82, 189, 192, 219, 329), donde se representan en las ilustraciones como en el texto negros asociados con el demonio (De-Costa 1974: 195)

<sup>8</sup> Russell, en su estudio de la poesía negra de Rodrigo de Reinosa (n. 6) da cuenta del testimonio del alemán Nicholas Lanckmann, presente en las bodas del emperador Federico III con doña Leonor, hermana de Alfonso V de Portugal, en 1451. En su *Historia desponsationis Frederici III cum Eleonora lusitana* comenta un baile de «*Aethiopes[...] cum choreis et apparatus eorum*», además de otros bailes en que participaban esclavos de otras razas, como canarios y moros. La primera mención en la literatura peninsular conectando a los negros con la música data del siglo XIV, y se trata de un "Son de negrada" del poeta gallego-portugués don Lopo Lias, núm. 949 del *Cancioneiro da Vaticana* (Rodríguez Lapa 385-386).

<sup>9</sup> En la corte portuguesa durante los reinados de Juan III y don Sebastián se hizo famoso un bufón negro llamado João de Sá Panasco, de cuyo humor han quedado

etiqueta de pastor, de bobo, de negro o negra, había en este teatro un personaje cuya *vis comica* consistía en la falta de inteligencia, o en algunos casos, falta de maneras y refinamiento cortesano; el lenguaje "rústico", "el habla de negro" jugaba en ello un papel fundamental<sup>10</sup>. El repertorio de elementos cómicos incluía el "habla de negro", referencias al color de la piel, los deseos de ascenso social en las mujeres negras y mulatas y su conducta amorosa, los problemas del aprendizaje de la religión católica, y otros varios que podríamos juntar bajo el título de conflictos de aculturación.

Los negros del teatro español del Renacimiento y Barroco, representados por actores blancos con la cara y las manos pintadas, protagonizaban en escena un hecho fundamental: sus personas eran el mensaje mismo. Las palabras, salvo excepciones, eran secundarias al hecho de apoyar vocalmente su identidad diferente, su color oscuro, su condición de extraños al mundo de la audiencia. El color de la piel iba constantemente subrayado por todo tipo de metáforas y metonimias. Las metáforas más corrientes para referirse a los negros de forma cómica tenían que ver con palabras como hollín, carbón, tizón, tinta, etc. Todas ellas no sólo connotan el color negro, sino también el concepto de impureza, de suciedad. Como contraste igualmente cómico, pero pretendidamente enaltecedor, estaban palabras como noche, azabache, sombra, etc.

Frida Weber de Kurlat vio en el negro un tipo cómico especial y diferenciado, caracterizado por un habla propia, unos temas particulares y una circunstancia social diferente de otros tipos cómicos. Sin embargo, dentro del "tipo" que suponen los negros escénicos españoles cabe distinguir categorías, con lo que nos encontramos con "tipos" diversos, bien diferenciados: la negra, la mulata, el negro y el negrillo, su variante más estilizada. Su misión va desde representar

muestras recogidas por sus contemporáneos. En su estudio sobre este personaje Saunders (1981) resalta su doble condición de bufón inteligente de corte y víctima de los chistes chocarreros de otros a cuenta de su condición social de antiguo esclavo y de ser negro.

<sup>10</sup> Brotherton (84) en su estudio del personaje del pastor-bobo, se refiere de pasada a los personajes negros, sin comentar su tipo en relación a los pastores, con los que comparten un tipo de comicidad basada en su forma de hablar. Otro lenguaje escénico que se desarrolló en la época fue el del moro, caracterizado por la abundancia del sonido 'x' y ciertas formas sintácticas y morfológicas estereotípicas, que en algunos casos, como en la *Segunda Celestina* o en la *Tesorina* de Jaime de Güete, es atribuido a negros (Sloman 208).

una función puramente colorista o paisajística —parte del “ambiente” de una ciudad como Sevilla—, a estar involucrado en disparatadas situaciones de intriga, como en los entremeses<sup>11</sup>. El negro es un personaje de entremés sobre todo, y su problema suele ser de índole sexual: no le deja su amo visitar a su amante, también esclava y negra. El “negro”, de tener nombre propio, será Francisco (“Flacico”), Domingo o Tomé<sup>12</sup>.

La “variante” femenina es la más interesante; fue ya señalada como tipo dramático por Cervantes, junto al vizcaíno —otro tipo étnico comparable en cuanto al uso de un castellano no normalizado e ininteligible<sup>13</sup>. Recibía también el genérico ‘negra’ o un nombre propio estereotípico, como Guiomar, Dominga o Francisca<sup>14</sup>. La “negra” tiene preocupaciones propias: el color de su piel, que en casos desea aclarar artificialmente, su origen africano ilustre, sus galanes de baja condición social. La ira y una actitud poco amistosa ante los in-

<sup>11</sup> Caso de los negros Pedro y Francisco en *El amante agradecido* (III: 136a) que cantan las glorias de Sevilla y Triana:

*plegonamo moyete y mantequiyas,  
no sabe el Rey de lo que es Rey, y hermano,  
si non viene a Seviya ese verano.*

<sup>12</sup> La cuestión de los nombres es interesante. Sirven para identificar al personaje con el “tipo” dramático convencional que representa. No sólo ocurre con los negros: los pastores se suelen llamar Gil, Helipe, Antón, etc. Como señala Weber de Kurlat, la prevalencia del tipo de negro español y su nombre convencional llega hasta Shakespeare, en cuya comedia *The Merry Wives of Windsor* se hace mención de un Francisco:

*Is he dead, my Ethiopian?  
Is he dead, my Francisco?*

<sup>13</sup> Cervantes atestigua el protagonismo de Lope de Rueda en la creación del tipo cómico de la negra en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*: «[...]Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábalas y dilatábalas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno, que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y profundidad que pudiera imaginarse[...]» [8].

<sup>14</sup> Baltasar de Alcázar llama Dominga a la protagonista de su epigrama «A una dama morena e interesable»:

*De Santo Tomé es Dominga,  
Pero no hay quien se le escape;  
Pues al mejor que la pringa,  
Cuando no le da, es de zape  
Cuando le da, es de Mandinga.*

sultos y los avances eróticos de otros (especialmente hombres blancos) diferencian a este personaje-tipo de otros personajes menores, sean negros o no. Una negra temprana es la que aparece en la *Farsa Teologal* de Diego Sánchez de Badajoz. Sale a escena cantando un villancico y un teólogo presente lanza un grito de gozo: «aun a los negros bozales / manifiestas tu camino» (771-772)<sup>15</sup>. Los negros son partícipes de los misterios religiosos del cristianismo, mensaje teológico ortodoxo, pero las palabras del teólogo, sin embargo, van matizadas por ese *aun* que pone a los negros en el último lugar de la *scala naturae*. El desarrollo de este principio ideológico tendrá su cima en los santos negros de Lope de Vega que estudiaremos en capítulos posteriores. Esta negra sin nombre es infantil y asustadiza, además de ignorante de la doctrina cristiana<sup>16</sup>. Un pastor con el que había tenido un altercado inicial se niega a abrazarla en señal de reconciliación, como le manda el cura, porque la esclava negra no es cristiana de verdad, lo que da pie a un discurso del cura en que reconviene a los padres que no enseñan la doctrina a sus hijos. El soldado, como amo de la esclava negra, es la figura paterna que debería de haberse preocupado de adoctrinarla. La esclava negra, pues, no sólo es presentada como infantil sino además como un ser extraño a la colectividad cristiana, en la que el pastor, con toda su rudeza, por ejemplo, es superior a ella por ser buen cristiano.

De la negra que no entiende ni castellano ni doctrina cristiana, se pasa a la negra amante en la *Farsa de la Hechicera*, donde una esclava negra trata de impedir que un hombre blanco, el tipo del amante desesperado, se suicide. En su intento «se abraza la Negra con el Galán y llega su cara con / la dél, halagándolo» (487)<sup>17</sup>. El galán la rechaza violentamente:

NEGRA.

*¡Magre, magre, magre, Sesús,  
mi corasón y mi bira!  
nunca bono sar morira.*

<sup>15</sup> Edición de Díez Borque (1978). Las cifras corresponden a los versos.

<sup>16</sup> Recitar el Padre Nuestro y el Credo eran pruebas típicas de conocimiento básico de la doctrina. Los amos de criados estaban obligados a velar por la educación religiosa de éstos y, en caso de desidia, podían verse en dificultades ante las autoridades religiosas, como recoge Saunders (1982: 41) en su estudio sobre la esclavitud negra en Portugal durante el Renacimiento.

<sup>17</sup> Edición de la *Recopilación en metro* de las obras de Sánchez de Badajoz (1968). Las cifras corresponden a los versos.

GALÁN.            *¡Puta negra! ¿Dasme besos?  
¡Hacerte saltar los sesos  
si dese modo me tratas!*

NEGRA.            *¡Pariós, vos nunca me matas  
aunque me das binte quesos!*

[81-88]

La situación sexual entre un personaje de la clase aristocrática y una esclava negra es única en su género. Lo obsceno había aparecido ya entre negros y negras, blancas y negros e incluso criados blancos y esclavas negras, pero no entre un hombre aristocrático, poderoso, y una mujer negra, definida socialmente por su completa carencia de derechos o privilegios. El que el hombre aristocrático rechaza a la mujer negra, en un tono verbal insultante, da el tenor de la situación en que se encontraba una mujer negra en la España de la época en sus relaciones sexuales con hombres blancos. Esta esclava representa lo más bajo de la escala de mujeres deseables. La mujer negra que besa es el reflejo de toda la lascivia del galán por su ingrata dama, pero desnuda de sus adornos retóricos. Su presencia e intenciones señalan el grado de infortunio del galán: ser sólo querido de amores por una negra.

En el tema de las relaciones sexuales, lo grotesco se convierte en tensión cuando se trata de emparejar a una mujer blanca con un hombre negro. Una relación sexual de este tipo atentaba contra el derecho de propiedad —sexual y físico— del esposo/amo. Estas relaciones estaban configuradas dentro de lo monstruoso, como en la *Farsa y tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor (ca. 1520). En esta pieza, la crueldad del rey Tarquino en la escena del intento de seducción de Lucrecia se muestra con sus amenazas de dejar en la habitación a un esclavo negro suyo y dar la voz de alarma:

*y si no, sabed que os quiero  
aquí matar,  
y a este negro a la par  
y echaros en esa cama[...].*

[318a]

Por primera vez en el teatro las fortunas de la mujer blanca y el esclavo negro van paralelas. El negro de esta tragedia es un personaje que apenas cuenta para su amo, dispuesto a matarlo, a pesar de las

protestas: «ya queriendo sapata: / a diablo, que la toque / quiere con mi xoque xoque» (318b). La propuesta sexual no le apetece nada al esclavo negro en tales circunstancias. Prefiere unos zapatos.

La negra enamorada adquiere mayor refinamiento en el personaje de Eulalla, en la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda. De lo cómico se pasa a lo patético, ya que el galán de esta esclava, Polo, es un rufián de cuidado que quiere seducirla y venderla a las primeras de cambio. En el contexto de esta comedia, el lacayo y la esclava negra protagonizan una escena de seducción amorosa que es paralela y paródica con respecto a lo que se traen entre manos los personajes nobles, común en el teatro italiano y el latino. Esta escena, como indica el lacayo Polo, ocurre entre gente de condición social ínfima, al pie de la calle. Se parodia el decoro que requiere la escena en lo referente a la separación de los sexos: la esclava-dama está tras un balcón, “inaccesible”. Eulalla canta una balada en el lenguaje que la escena otorga a los negros:

*Gila Gonzalé  
de la villa yama  
no sé yo, madres,  
si me labriré  
Gila Gonzalé  
yama la torre  
abrime la voz  
fija Yeonore,  
porque lo cabayo  
mojaba falcone.  
No sé yo, madres,  
si me labriré.*

[113]

La canción que entona Eulalla hace referencia a un romance caballeresco, con villas, castillos, joven doncella, su madre y las dudas sobre si admitir al caballero o no, así como las súplicas del caballero<sup>18</sup>. En

<sup>18</sup> El propio Lope de Rueda crea en *Tymbria* otra negra enamorada y ridícula, Fulgencia, que canta una versión en lengua de negro de la conocida copla de «Los Comendadores»:

*La Comendadoras  
por mi mal me vi,*

Eulalla aparece plenamente desarrollada la ridiculización de las pretensiones de ascenso social de una esclava negra. En su lengua de negro explica sus esfuerzos por aclarar su cara y cabellos —«¿no tengo yo cabeyo como la otro?» (115)—, haciendo suya la fábula de Esopo representada en los *Emblemata* de Alciato. Eulalla provoca la hilaridad con su deseo de dárselas de gran dama y enseñar a hablar a un papagayo con su “imperfecto” castellano. El adoptar a una mona como dueña de estrado, o dama de compañía, sitúa a Eulalla en un nivel casi animal, semihumano<sup>19</sup>. La asociación de los negros con el reino animal será una constante en la literatura de los años siguientes, e incluso fuera de las fronteras peninsulares. La conexión negro/mono la estudiaremos en el capítulo dedicado a *El prodigio de Etiopía*.

Otra esclava negra de Lope de Rueda, Guiomar, en *Los engañados* introduce en su diálogo otros dos temas: su origen africano ilustre y su conexión americana:

ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por an tierra.

JULIETA.—Sí, sí, no le ronquéis.

[218]

Más melancólico es el humor que surge de las palabras de Guiomar cuando refiere la historia de su hijo, que le escribe desde San Juan de Puerto Rico una carta cuyo entero contenido no es más que una salutación y una jaculatoria religiosa, una burla sobre las vehe-

amarga te veas  
cuitara de mi.  
La Comendadoras  
de Casalava  
salí de Sevilla  
enora mala  
para la vosotros  
quien no la daba  
y a lo pajesicos  
que van pos de ti  
La Comendadoras.

[452]

<sup>19</sup> Moreno Villa refleja el uso que hacían las damas de la Corte española de enanos, bobos y “negrillos”, estos últimos considerados casi como perros falderos. Ha desaparecido un retrato de la princesa doña Juana, hija de Felipe II, acompañada de uno de esos “negrillos” de compañía.

mentes demostraciones de ortodoxia religiosa de los esclavos negros. Guiomar acaba su presencia en escena en llanto: «No podemos hacer otro, porque tenemos la trogamo toro toro yeno de fatriqueras» (221). El paralelo entre los acontecimientos de la acción principal y la historia particular de Guiomar es significativo, pues en ambos casos padres e hijos sufren separación forzosa<sup>20</sup>. La historia de Guiomar, su nostalgia por el hijo perdido y enviado a las Indias, es, a los ojos del auditorio, una parodia de las peripecias de los personajes nobles. La aventura de corte bizantino de *Los engañados* tiene en Guiomar un contrapunto discordante: la historia de Guiomar, con sus fantasías de grandeza africana, es, después de todo, verosímil.

De la negra, el teatro barroco pasa a un personaje mucho más complejo: la mulata. La palidez de la piel es la señal que distingue a este personaje-tipo, y se convierte en símbolo de superioridad social con respecto a los otros esclavos, tanto, que las mulatas no hablan en “lengua de negro”, sino en castellano normal, el de sus amas y señoras. La mulata es bella, de una belleza exótica, lo que la convierte en valor de cambio para mejorar su condición social ínfima, y por tanto en factor de desorden, como es el caso de Esperanza, la esclava mulata de *Amar, servir y esperar* de Lope de Vega:

Una esclava mulatilla  
de semblante socarrón  
que ya sabes que éstas son  
los lunares de Sevilla,  
y sin envidiar el marfil,  
la tez de ébano, lustrosa,  
que es flor de almendro en abril,  
y más áspera que un rallo;  
con sombrero en la frente  
como antojo de caballo,

<sup>20</sup> La acción de *Los engañados* tiene como fondo la separación de Vergilio de sus dos hijos gemelos tras el Saco de Roma de 1527 por las tropas de Carlos I. El antecedente inmediato es una comedia del italiano Giovanni Maria Cecci, *Ingannati*, cuyo argumento es muy similar al de la comedia de Lope de Rueda. *Ingannati* se representó además delante de Felipe II, siendo éste Príncipe de Asturias, en Milán, en 1547. Pero también hay otros precedentes, como la comedia anónima *L'ingannati*, de 1531. El tema del parecido entre dos hermanos y las equívocas que a ello da lugar se retrotrae a Plauto (*Menechmi*), y se extiende por Europa, como lo prueba *The Comedy of Errors* de Shakespeare (Cardona, Introd., *Teatro Completo*, 18-19).

*y su chinela briosa  
que cubre el pie de nogal,  
por dar higas al cristal  
de una vaya enfadosa,  
mostrando por los hocicos  
unas blancas peladillas  
que pueden hacer cosquillas  
a algunos manceborricos.*

[240 a-b]<sup>21</sup>

Como persona nacida dentro de la sociedad hispánica (puede haber nacido en América, siendo propiedad de indianos) es un personaje eminentemente urbano, conectado con los diversos trabajos industriales y artesanales de ciudades como Sevilla<sup>22</sup>. La mulata está en una situación "fluida" dentro de la obra dramática: tiene planes propios (el ascenso social), pero tiene que sufrir el "insulto" de ser negra. Si la negra y el negro son personajes cómicos por naturaleza, la mulata es un personaje dramático más complejo. Su comicidad se origina en el diálogo con otros personajes, en las situaciones que la acción produce, no en el color de su piel o su forma de hablar. La evolución más clara se ve en dos mulatas de Lope de Vega, Esperanza en *Amar, servir y esperar* y Elvira en *Servir a señor discreto*.

<sup>21</sup> La descripción paródica de este tipo de belleza femenina está en un poema del murciano Salvador Jacinto Polo de Medina, «Retrata un galán a una mulata, su dama»:

*Comienzo a lo usual por los cabellos,  
que son del mismo sol los rayos bellos,  
mas no vienen tus hebras con sus rayos,  
porque ellas son morcillas, y ellos bayos.*

*Leche, cielo, cristal y nieve ardiente  
dijera que es tu frente,  
mas no habrá quien lo crea*

*.....  
digo que es su color  
Un cielo a media noche  
cuando está de la luna ausente el coche.*

<sup>22</sup> Brooks (1928) menciona el oficio de "conservera" o elaboradora de jaleas como rasgo típico de alabanza del valor "mercantil" de una esclava. Aparecen estas menciones en *Servir a señor discreto* (III: v. 2756), *El sembrar en buena tierra* (III: 134) y en *La Dorotea* (I: 82).

En la comedia *Servir a señor discreto* Elvira es una joven mulata sevillana que sirve a su señora, Doña Leonor, hija de un caballero indiano. Elvira se convierte muy pronto en la fuerza motriz de la acción. Sus planes y estratagemas para que su señora reciba billetes y regalos del pretendiente Don Pedro tienen como función facilitar el futuro de sus amores con Girón, el criado de Don Pedro. A las dotes de inteligencia de Elvira se le une una cierta fama de rompecorazon: «[...] que del libro del duelo / tiene ya su borla y grado» (I: 241-245), como dice su amante Girón.

La aparición de Elvira en escena, como indica la acotación del propio Lope es «con delantal blanco, unas llaves al lado y un tocadillo encajado en la cabeza de pelo negro rizo» (I: 257), indicando cómo ha de conformarse a un tipo determinado de personaje de comedia. Como personaje "superior" al tipo de "negra" general va a ser amenazada por sus amos o los criados blancos con la mención de ciertos oficios bajos, como majar esparto: «pues maje Elvira esparto / a la puerta de Triana» (I: 316-317), o hacer jabón (I: 327). Elvira, como mulata, es una esclava idealizada: entiende de poesía, y hasta sabe leer. Sabe también la posición que ocupa en el terreno de la atracción erótica: «pues yo tengo por muy bueno / mi color porque el moreno / dicen que a los hombres mata» (I: 542-545). El carácter de Elvira en este sentido se hace más interesante ya que sabe jugar con el lenguaje de los tópicos amorosos: «GIRÓN: Tu pimienta me ha quemado. / ELVIRA: Pues, mis ojos, bebe frío» (I: 625-637)<sup>23</sup>.

Lope desarrolla la mayor parte de las figuras retóricas para referirse a las mujeres de color oscuro con un lenguaje poético entre la seriedad y la broma. En el caso de Elvira, mulata, recurre a las metáforas del ébano y el marfil para referirse a su origen, en boca de Don Pedro:

*Bien haya, amén,  
el caballero que amó  
tu madre, pues engastó  
ébano en marfil tan bien.*  
[I: 821-825]

<sup>23</sup> La mención de la pimienta es un juego de palabras típico aplicado a los personajes negros en el teatro. Su color negro hacía que por burlarse, otros personajes fingieran estornudar a su paso. La pimienta, en este caso, tiene un efecto erótico.

La respuesta de Elvira sigue en el tono de volver al mundo de las realidades los elogios encendidos e hiperbólicos. Ella no es fantasiosa como Eulalla, la esclava de la comedia *Eufemia*, que presumía de noble linaje en África. Elvira tiene los pies en la tierra y conoce las desventajas de no ser blanca:

*Esto poco de bayeta  
cortó de mi madre un sastre  
allá por cierto desastre  
que a los hombres inquieta.  
Yo soy... dejémoslo estar.*

[I: 830-834]

La belleza e inteligencia de Elvira no evita que en el fondo su construcción esté basada en los elementos de referencia típicos de todos los esclavos, entre los que figuraban los castigos físicos más crueles, como el *pringado*, con el que es amenazada por su dueño, como le había pasado al padrastró de Lazarillo, el negro Zaide:

*Como se mira pámpano pasado  
por varias partes de las hojas rotas  
con blancas balas de granizo helado  
han de quedar tus carnes con las gotas;  
pergamino no habrá tan arrugado  
al fuego; si las calles alborotas  
con gritos, oraciones y plegarias  
hoy ha de ser tu cuerpo luminarias.*

[II: 1744-1751]

Elvira, como mercancía humana, es capaz de entender el valor del dinero mejor que nadie en la comedia, y se hace pagar sus servicios de tercera entre Don Pedro, el galán y Doña Leonor, su ama. Elvira es "perla/perla" de un mercader en un sentido estricto, y como joya de su ama se va a hacer valer.

La circunstancia amorosa en esta mulata está mucho más literarizada que en el caso de otras "negras" anteriores. Su relación con el lacayo Girón tiene ribetes celestinescos («No soy, Elvira, Sempromio» —«No soy, Girón, Celestina» II: 1342-1343), pero como en tantas comedias del siglo XVII, el recuerdo literario queda reducido a una reescritura de la tragedia amorosa de la obra de Fernando de

Rojas<sup>24</sup>. Elvira será una celestina leal, de ahí que ella también reciba su premio, casándose con Girón, y haciendo, como le había sido profetizado a éste: «que harás tu sangre ajedrez» (II: 1702)<sup>25</sup>.

En Elvira se reúnen también características de otros negros cómicos no tan desarrollados, como concesiones al tipo literario, señales obligatorias. Elvira tiene que mencionar su origen: «en Biáfara nació / mi madre, y mi padre en Lima» (II: 1361-1362). Habla en "lengua de negro" en cierta ocasión (III: 2434), en tono de burla, y también tiene que aludir con la metáfora burlesca a su unión con Girón como «tintero y escribanías» (III: 2435)<sup>26</sup>.

Las mulatas de Lope de Vega son como un reflejo de sus amas. Como éstas, aspiran al matrimonio. Existe una diferencia, sin embargo: la dama se enamora, y por su virtud y honra y discreción, terminará casándose con el caballero de su elección. La mulata, sin em-

<sup>24</sup> En la comparación de Elvira con Celestina hay incluso una alusión, de pasada a artes mágicas, unos "polvillos" (III: 1985) con que ha hecho suya la voluntad de Girón, su amante. Podrían interpretarse estos polvos como un guiño de Lope a su audiencia sobre prácticas mágicas entre los negros sevillanos, lo que sería una novedad, pues no hay menciones de magia o brujería entre los esclavos de origen africano en la literatura española. Los negros en escena hacen siempre protestas de una piedad religiosa ultrortodoxa, como hemos visto en páginas anteriores, como se ha visto ya en obras de Lope de Rueda y Sánchez de Badajoz.

<sup>25</sup> En *El príncipe perfecto* (primera parte), Don Juan, el Príncipe, pregunta a su criado Beltrán sobre su destreza con las armas blancas y negras: «¿Sabéis de la negra bien?» (1103b). Beltrán responde contando lo de sus amores con una mujer negra, sin que su confesión de amancebamiento le impida una nota de orgullo:

*El que a los blancos crió,  
también a los negros cria.  
Apasionóme el parir  
un mulato como un oro.  
Si crece, ha de ser un toro.*

PRÍNCIPE.—*Si vos sabéis esgrimir  
con la negra, os preguntaba;  
no si entre negros andáis.*

[1103b]

El Príncipe participa, aunque a nivel social distinto, de la misma situación que su criado: tiene amores ilícitos. Sin embargo la relación de un hombre blanco con una mujer negra es "andar entre negros". La esclava negra de Beltrán no aparecerá en escena nunca.

<sup>26</sup> Weber de Kurlat (Introd. *Servir a señor discreto*: 286, nota al verso 2439) comenta el significado erótico y alusivo a la infidelidad del "tintero colgado al cuello". "Algodones y tintero" son palabras usadas por Quevedo en «Boda de negros» para los dos contrayentes.

bargo, por pertenecer a la clase inferior, se enamora pero temple su pasión con cálculos de interés. Se casará con un hombre de la esfera inferior, pero sus móviles serán una mezcla de pasión y de deseo de escalar posiciones sociales. Ejemplos de esta actitud están en Esperanza (*Amar, servir y esperar*), o Rufina (*El premio del bien hablar*), a quien se llama “princesa de mulatos” y se encomia su limpieza y buen olor, como contraposición a la referencia a un pretendido “mal olor” natural de los negros.

El papel tan importante que algunas de estas mulatas tiene en la acción, y su característica convencional de objetos eróticos codiciados las convierten de inmediato en personajes peligrosos en potencia. La convención teatral de la comedia, en su preocupación por crear un mundo de ficción en el que el orden triunfe al final, tiene que dar una solución a la situación de la mulata. El matrimonio se ofrece como la solución ideal: es el premio a su inteligencia por un lado, pero por otro es la seguridad de que esta mujer, que se ha demostrado autónoma en sus decisiones, no permanezca, al final de la comedia, desligada del poder masculino de un esposo.

Lope juega también con la caracterización de la mulata como traidora y de costumbres licenciosas (Seminario 144). Presentar a un personaje de clase baja que sea un traidor a su amo resultaba problemático para la época. Así, en *La victoria de la honra*, Dorotea, la mulata, sólo sirve a su ama, Doña Leonor, en lo que le interesa. Hace de tercera en las adúlteras intenciones de Don Antonio, joven caballero de la Orden de Santiago, enamorado de Doña Leonor, que está casada. Dorotea introduce al amante en casa de su señora, que exclama con horror al ver su honor comprometido: «Mi mulata me ha vendido, / ¡Oh, esclavos!, quien os desea / en lo que estoy yo se vea» (II: 433). Dorotea pertenece al tipo general de la criada celestinesca, sin ningún miramiento más que su interés, que es la obtención de dinero. Al final de la comedia, cuando el marido de Doña Leonor venga su honor matando a los dos amantes, cogidos “*in flagrante delicto*”, a Dorotea, partícipe de las entrevistas adúlteras, no le pasa nada, y se casa con su compinche Lope, criado de Antonio, el amante recién matado. El simbolismo presente en esta comedia tiene un sesgo único. Don Antonio, caballero de la Orden de Santiago, atrae a Doña Leonor con la cruz roja marcada al pecho en su traje. La sacrílega interpretación de Leonor de la cruz, vista por ella como atractivo erótico, tiene como contrapunto cómico el lugar donde al final Dorotea, la mulata, y su amante, se esconden en la escena de la venganza: un barril de harina,

de donde salen ambos “blancos”, para terminar casándose. El brazo vengativo no les afecta, y dentro de un simbolismo cómico, Dorotea ha logrado lo que pretendía: “ser blanca”.

La mulata es un personaje con rasgos potencialmente trágicos, ya que su posición de objeto erótico codiciado por hombres de todas clases la enfrenta con la mujer blanca, su ama. Hay mulatas fieles, que ayudan a sus señoras en las aventuras que corren con el galán de turno, como cualquier otro gracioso del teatro, pero también las hay traidoras. La mulata del teatro español clásico, sin llegar a grandes extremos de destino fatal, ya que el género lo impedía, parece un antecedente de la “mulata trágica” del cine norteamericano<sup>27</sup>. Su tragedia es estar en medio, lo que la hace blanco de la animadversión de los dos grupos raciales enfrentados.

Los bailes son la actividad típica con que se representa a los negros en la literatura española, tanto en escena como en letrillas y otras composiciones<sup>28</sup>. Documentalmente hay testimonios constantes de las costumbres de los esclavos de origen africano en suelo hispano. Su influencia en la población general fue enorme, como lo demuestran protestas de moralistas y escritos costumbristas. La *zarabanda* fue un baile que contó con las simpatías del público, a pesar de las prohibiciones y condenas de los moralistas al uso<sup>29</sup>. La gente asociaba la *za-*

<sup>27</sup> Donald Bogle en su libro sobre los negros en el cine norteamericano *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks* analiza la evolución del tipo de la mulata, desde la seductora negra, «*vicious, vengeful, untrustworthy...on whose shoulders the white man could unburden his responsibility for his promiscuity and his miscegenation*», a la mulata trágica, «*who has to die before the end of the play, because there existed no place at all for her within the framework of the white superiority myth*» (11).

<sup>28</sup> El primer estudio antológico del tema se debe a H. J. Becco.

<sup>29</sup> Sobre la zarabanda el Padre Mariana tenía una opinión muy negativa, que hace recordar las invectivas contra otras formas musicales derivadas del mismo tronco cultural en tiempos modernos: «Entre otras invenciones, ha salido en estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aún en las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda[...] ¿qué dirán cuando sepan como van cundiendo los males y creciendo la fama, que en España, donde está el imperio, el albergó de la religión y de la justicia, se representan no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito, los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás, con boca, brazos, lomos y con todo el cuerpo, que sólo el referirlo causa vergüenza? Sabemos por cierto haberse danzado este baile[...] en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento del Cuerpo de Christo Nuestro Señor, dando a Su Majestad *humo a narices* con lo que piensan honralla» [432b].

*rabanda* y la *chacóna* con los negros, pero no eran éstos los únicos bailes de origen africano o afroamericano. Estaba el *guineo*, muy temprano, el *paracumbé*, el *ye-ye* y el *zarambeque*, también llamado *zumbé*<sup>30</sup>. Cotarelo (CCXL) señala el origen a la vez americano y afrohispanico de la *chacóna*, con documentos literarios de la época<sup>31</sup>. También era baile de negros el *zambapalo*, lingüísticamente emparentado con la palabra 'sambo', el negro grotesco del folklore estadounidense, combinación semántica de dos términos, uno de origen latino, 'sambo' (persona con las piernas salidas hacia fuera), y otro bantú, 'samba', del que saldría el nombre de dicho baile, *zambapalo*, y el de la *samba* de Brasil<sup>32</sup>.

Lope, además de sus negros graciosos y serios, cultivó los tradicionales bailes y cantos de negros que figuraban en la literatura popular de su tiempo, incluyéndolos en su teatro. En ellos aparecen "comparsas de negros" cantando en "lengua de negro" y mezclando temas clásicos con aspectos de la cultura de los esclavos negros sevillanos. El asunto de casi todos ellos es la presencia misma de los negros en escena, haciendo hincapié en los tópicos acostumbrados para la oca-

<sup>30</sup> El estribillo de este baile debió de ser muy popular durante la segunda mitad del siglo XVII:

*teque, teque, teque  
vaya el zarambeque*

repetido en entremeses como *El Portugués* (1658) o la *Mojiganga de don Gaiferos* de fines del XVII (Cotarelo cclxxvii-cclxxviii).

<sup>31</sup> Cotarelo (ccxl-ccxlii) cita a Cervantes (*La ilustre fregona*), que llama a la *chacóna* "indiana amulatada", lo mismo que Quevedo. Lope habla de varios tipos de *chacónas*: «hay *chacónas* de Castilla / de Guinea gurujú / y bravos escarramanes / bailados a lo andaluz» (*La isla del sol*, Acad. III: 93).

<sup>32</sup> Del Castillo Mathieu (222) define el significado del *zambapalo* moderno en Colombia como 'trifulca, desorden'. *Zambapalo* era un baile traído de América a España durante el siglo XVI, de carácter grotesco (Diccionario de la Real Academia). La propia palabra, 'sambo', o 'sambo' definía en la América colonial a una persona de origen negro e indio, además del significado corriente de persona con las piernas separadas hacia afuera. Bailes como el *zambapalo*, del que Corominas asegura desciende la moderna *samba* estaban asociados desde principios del siglo XVI a los negros, no sólo en España, sino también en las colonias americanas. El origen africano del término 'samba' como 'baile' es verificable: en quimbundo, significa 'excitarse, hervir'. En chiluba, 'bailar agitadamente'. En nganlela, 'brincar, saltar'. En kikongo 'especie de danza' (Del Castillo Mathieu 223). Hay que notar que todas estas lenguas corresponden a la zona de la cuenca del río Zaire (Congo) y Angola, parte de la geografía esclavista de los siglos XVI y XVII.

sión: el color de la piel, la "lengua de negro," lugares africanos como Santo Tomé o Tumbuctú<sup>33</sup>. Hace incluso a los negros protagonistas del sentimiento antijudío de la sociedad española, como en una letrilla en *La limpieza no manchada*<sup>34</sup>. Pero uno de los mejores ejemplos de su producción de letrillas en "lengua de negro" es el de un coro de negros en *La victoria de la honra*, en el que el tema de la llegada de Cupido a Sevilla se presenta en una serie de intervenciones de "llamada y respuesta" que recuerdan al *son* cubano de los tiempos actuales:

CANTAN.

*Aquisá que no saperiro,  
aquisá,  
aquisá señol Cupilo,  
aquisá, aquisá;  
aquisá como entre flore.*

TODOS.

*Aquisá.*

[422]

<sup>33</sup> Caso de *El capellán de la Virgen*, donde incluso se parodia el desprecio hacia la mujer blanca por parte de este negro enamorado. Los que cantan son unos labradores toledanos, imitando a unos negros:

*El hocico de vosa mersé  
¡he, he, he!  
me tiene periro, de amore venciro,  
¡ay, ay, hé, que me moriré.*

.....  
*No queremos branca  
aunque quere a mé  
El hocico de vosa mercé, etc.*  
[495b-496a]

<sup>34</sup> El tema de la Inmaculada Concepción, con la figura de la Virgen acosada por la serpiente se convierte en una invectiva antisemita:

*Jesucristo no consiente  
en su templo andar Juría  
que vende mercadería  
que le azota bravamente.  
¿Cómo sufrirá serpente  
mordé a María el pé?*

Sor Juana Inés de la Cruz tiene villancicos negros parecidos, con la figura de la culebra en relación a la Virgen.

El tema de esta canción es típico: la acción socialmente niveladora de Cupido, lo que se interpreta en la canción como el desorden que el amor provoca. El amor, llegado a Sevilla, concretamente a Triana (barrio en donde vivían y trabajaban muchos negros), hace que los galanes prefieran la "fresicula" de la mujer negra a los "solimanes" de las blancas. Para resaltar esta preferencia, la letra de la canción está en "lengua de negro", lo que realza el protagonismo de la mujer negra que canta:

NEGRA. *Aquisá quien mata y sana.*  
 TODOS. *Aquisá.*  
 NEGRA. *La nengla como una flore.*  
 TODOS. *Aquisá.*  
 NEGRA. *Que non si pone colore.*  
 TODOS. *Aquisá.*  
 NEGRA. *La cara tiene di plata.*  
 TODOS. *Aquisá.*  
 NEGRA. *Aunque calza paragata.*  
 TODOS. *Aquisá.*  
 NEGRA. *Dama pone solimane.*  
 TODOS. *Aquisá.*  
 NEGRA. *No la quiere lo galane.*  
 TODOS. *Aquisá.*  
 NEGRA. *Negra tiene fresicura.*  
 TODOS. *Aquisá.*

[422]

El comentario social de esta canción no escapaba al público que asistía a la comedia: a la hora del deseo erótico las doctrinas clásicas y los cánones de belleza ideal no valen. Además, el "solimán" es lo que hace que las damas sean blancas, no su piel natural. Cupido viene a deshacer el desorden que Sevilla ha creado en la naturaleza de las cosas amorosas incitando a los hombres de cierta clase social, los "galanes" a solicitar a la mujer sin afeites, que resulta ser la mujer negra. El eco del "*nigra sum sed formosa*" vuelve a aparecer una vez más. Lope pone, en boca de negros, un mensaje en apariencia subversivo: lo natural está en los negros, mientras que el artificio es el producto de los blancos. La verdad tiene piel negra, y la mentira es una dama blanca afeitada con solimán. No era Lope un poeta reivindicador de la dignidad de los negros, sino alguien que se queja humorísticamente de

un mundo al revés en el orden "natural-social" de las cosas. Como modo de advertencia, nos refiere la mujer negra que canta, Cupido se ha fijado en ella, que es como unas flores, que no se pone colorete, que es bella (la cara de plata) por más que sea esclava y pobre (aunque calce alpargata). Y el coro corrobora: aquí está<sup>35</sup>.

Composiciones como ésta plantean cuestiones interesantes. Es indudable que Lope se fija en el arte musical de los negros sevillanos a la hora de escribir algo como lo anterior. Es incluso posible que parte de la letra fuese original de algún artista negro de la época. Para decir esto nos basamos no sólo en la estructura de la canción, sino en elementos del contenido. A lo largo de la composición notamos un elemento temático importante: la parodia. La mujer negra ridiculiza a las mujeres blancas que, con todos sus artificios, no son capaces de conquistar a sus amantes. La actitud de esta mujer que canta está en la tradición del "significamiento", una parodia mediante gestos y palabras que tiene como efecto último la subversión del significado de un discurso dominante, el de los blancos, por parte de un negro.

Henry Louis Gates en su libro *The Signifying Monkey* desarrolla una teoría del concepto de "significamiento" ("*signifying*") como base a su teoría de análisis de la literatura afronorteamericana. El símbolo central es el "*signifying monkey*" o mono repetidor, un "simio sémico" que con sus gestos ridiculiza y parodia cualquier cosa. La repetición es una forma de "significación" nueva que destruye la fuerza del discurso dominante, el de los blancos. En el tropo retórico del "significamiento", una de las modalidades es el uso de la ironía basada en copiar de una forma degradada a propósito (la parodia) un gesto, un discurso, o incluso toda una ideología. Lope de Vega hace una parodia de una parodia. Por un lado se hace eco de la ridiculiza-

<sup>35</sup> Este villancico tiene otra versión parecida en *El negro del mejor amo*:

*Aquí está que no se ha periro  
 aquí esá, aquí esá.  
 Amor liberal y franco  
 de Venus hijo divino  
 entre los neglos se vino  
 porque ya no hay fe en lox blanco  
 Su madre con mil suspiro  
 le andamo buscando ya:  
 aquí esá, etc.*

[20]

ción de la sociedad blanca hecha por los negros en sus fiestas y reuniones de la plaza de Santa María la Blanca en Sevilla. Por otro, sin embargo, Lope tiene un propósito moralizador. Le interesa destacar lo desordenado de la vida social (mujeres blancas que se tratan la piel con solimán), a través de un vehículo para él degradado y degradante: los negros y la "lengua de negros". Lope "utiliza" el discurso subversivo de los negros auténticos de Sevilla, los de carne y hueso, y lo convierte en una advertencia moral, en tono jocoso, cuyo fin es volver las cosas a su orden "anterior", el orden de las mujeres recatadas y sin afeites, el orden tradicional. Usa para ello a unos negros que son copia de los verdaderos: sus negros de comedia, que hablan en su "lengua de negro" igualmente convencional<sup>36</sup>.

También contemporáneos a la renovación teatral de Lope de Vega son otros géneros "menores" del drama español, como los entremeses y los bailes, loas, mojigangas, jácaras, etc. Lope hizo un esfuerzo por incluir los elementos más atractivos de estos espectáculos dentro de sus comedias, bien como momentos regocijados, bien como parte integrante de la acción. No por ello dejó de haber, en los intermedios y fines de fiesta de las representaciones, otras piezas de contenido totalmente cómico y burlesco, entre las que sobresalen los entremeses, de los que no podían faltar negros y negras.

El entremés de *Los mirones* (Cotarelo I: 162-172) tiene interés en-

<sup>36</sup> En *La dama boba* Lope repite el esquema formal de la canción que acabamos de ver, pero ahora en español corriente. El tema es el mismo de la llegada del Amor a la ciudad:

*¿De do viene, de do viene?  
Viene de Panamá.  
.....  
Enfadoso y mal criado  
Viene de Panamá.  
Es Amor, llámase indiano.  
Viene de Panamá.  
Es chapetón castellano.  
Viene de Panamá.  
Es criollo disfrazado.  
Viene de Panamá.*

Se repite el asunto: la fuerza del amor, con su capacidad de deshacer el orden social. Ahora se trata de un indiano y la mención de los negros no aparece, si no es en el eco de la fórmula escogida para la canción, el método de "llamada y respuesta" tan extendido en el folklore afroantillano y afronorteamericano.

tre antropológico y folklórico<sup>37</sup>. No presenta a ningún personaje negro hablando, sino que hay referencias a ellos en tercera persona y de forma mediatizada por el comentario, hecho por un blanco, naturalmente, como figura de "autoridad". El narrador se distancia de su historia, sin embargo, al referir el detalle de que lo que cuenta le ha sido referido por una tercera persona, un estudiante (personaje social que resta credibilidad al asunto). La escena tiene lugar enfrente de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla:

en cuya placetilla suele juntarse infinidad de negros y negras, se fue [el estudiante] disimuladamente arrimando adonde vía que estaban algunos en buena conversación, y oyó que, al cabo de muchos cumplimientos que pasaron entre unos cuantos negros (porque ellos son, no sólamete con los blancos, sino consigo mismos, cortesísimos y llenos de ceremonias), preguntó uno con su media lengua a otro: «Vuesa merced me diga, ¿es verdad que su amo le ha vendido?». —«Sí, señor, vendido me ha», dijo el otro. —«¿En cuanto, por mi vida, vendió a vuestra merced?». —«En ciento y veinte ducados». El otro, cabeceando, y mirándole desde los pies a la cabeza, dijo con gran ponderación: —«¡Mucho es, por vida mía! No vale tanto vuestra merced, ni con buen cato: ochenta ducados vale vuestra merced, y no una blanca más» [162b].

En este entremés Don Diego es el personaje blanco presentado como un "experto de negros" por primera vez en la literatura europea. Los "conoce" porque los ha visto actuar en público, y de su imagen pública generaliza sobre todo el grupo social en Sevilla, e incluso sobre todo el tipo racial: los negros son por naturaleza grotescos, como lo demuestra presumir de sus amos o del precio que valen como esclavos: "Son todos extravagantes y graciosos en cuanto piensan y dicen". Este "experto" representa una opinión popular hacia los negros en conjunto, parte del estereotipo general contra ellos. La voz de Don Diego expresa el autoengaño de los blancos, y en general de los miembros de los grupos opresores a la hora de juzgar las acciones de los grupos bajo su poder, en este caso esclavos negros:

porque habiéndose casado contra su voluntad con una negra del barrio, queriendo concertar que cada sábado fuese a dormir con su mujer, le había preguntado cuántos sábados tenía cada semana; y respondiéndole el amo que

<sup>37</sup> Atribuido en el siglo pasado a Cervantes por A. de Castro (1874) en su colección de *Varias obras inéditas de Cervantes*.

uno solo, había él replicado que si quería que en cada semana hubiese tres sábados al menos, él se contentaría; mas que si le daba solo uno, se iría al juez de la iglesia que le hiciese justicia. El amo, mohino desto, le vendió al amo de la negra por lo que quiso darle [163a].

El mundo de los amos sólo se puede desmontar a base de sucesivas aplicaciones del ingrediente de lo absurdo. El mundo blanco y el mundo negro en estos entremeses están en una relación antitética absoluta. Es función del entremés ridiculizar todo lo que signifique poder y autoridad organizados, en este caso representados por los amos de los esclavos negros, pero en el otro plato de la balanza está la imagen del negro simple y absurdo, el niño grande. Es una imagen creada por autores blancos que diluye la conflictividad social de los esclavos rebeldes con la fórmula de la farsa cómica. La tercera vía es la expresión verbal de un absurdo: que haya tres sábados en la semana.

Los dos entremeses más importantes para nuestro asunto son *Los negros* de Simón Aguado (1602), y otro posterior, del maestro de los entremeses, Quiñones de Benavente, *El negrito hablador o sin color anda la niña*. El primero pertenece al estilo de los entremeses de *enredo*, mientras que el segundo corresponde más al tipo del entremés de *carácter*, siguiendo la clasificación que ofrece Hannah E. Bergman (15). En común con el género del entremés, en ambos se presenta una tensión dramática que sólo se resuelve mediante el ingenio de alguno de los personajes. Es el ingenio, o la simple astucia, la que proporciona un final feliz, o la consecución de un fin concreto a algunos de los protagonistas del entremés. Los personajes del entremés no se distinguen por su altura de miras, o su conducta ética intachable.

El entremés *Los negros* (Cotarelo I: 231) es un ejemplo de la necesidad de engañar a un amo para conseguir un propósito que en sí es legítimo: el matrimonio. Este entremés tiene como tema la socavación de la autoridad de amo y marido, como señala Mullen (239). La trama se centra en el conflicto de intereses entre dos amos y dos esclavos que están enamorados:

RUBIO.—¡Ah, esclavos, esclavos! ¡Plega a Dios que quien esclavos quiere que en malas galeras reme! Gracioso cuento que tenga yo uno que de puro bueno es la peor cosa del mundo, y yo confieso que en otro poder fuera bonísimo, porque él sabe tañer y bailar y cantar y danzar y otras mil gracias. Pero esto fuera bueno para quien le hubiera menester para este efecto solo; pero quien le ha menester para ser-

virse dél, ¡fuego de Dios en él! Si va a la plaza, ha de ser con la guitarra en la mano, si llega a comprar la escarola, ha de ser haciendo la chacona. Y todo se lo perdonara; pero de unos días acá ha dado en un notable vicio y es que se me ha aficionado de una negrilla de un vecino mío. Si va la negra fuera, él va tras ella, y ni el otro se sirve de su negra ni yo de mi negro [23a].

Negros desobedientes, festivos, amigos de bailar la chacona, tocadores de guitarra, que hacen la vida imposible a sus amos. Las quejas y el interés mercantil se mezclan en los amos: «Ande vuesa merced, que no le pesa de tener negrillos, que todo es dinero» (231b). La situación se resuelve con la intervención de la esposa de uno de los amos, que se opone a la separación de los amantes al no estar dispuesta a que su marido la deje sin los servicios de su querida esclava.

Dominga, la esclava, reclama sus derechos sexuales de forma clara: «¿Hay alguna premática que diga que negro con negra no porramo hace negriyo cuando acabamo de acostar a nuesamo?» (232a). No le valen a Dominga las amenazas físicas ni espirituales. Vivir amancebada es pecado, pero dice ella «toro como pecandole» (232a), soltando una ristra de demostraciones de piedad cristiana que incluyen su lugar de nacimiento, Manicongo, su lugar de bautismo, Sevilla, y las oraciones que sabe y una nota de cierto antisemitismo, común a los negros escénicos: su amo la moteja de «túnica de la Soledad» por su color negro, y ella responde fulminante: «no somo a lo meno de lo judío que yeba lo paso» (232a). La puesta en boca de frases antijudías en personajes negros va a ser una constante, como se verá en la comedia *Juan Latino*.

El tema del matrimonio de negros fue muy fecundo en la literatura barroca como motivo cómico, algo no exclusivo de los entremeses, como lo demuestra el poema de Quevedo "Boda de negros" y la tradición folklórica sudamericana<sup>38</sup>. J. R. Castellano (60) da varios ejemplos inéditos, como el del entremés de Francisco de Avellaneda, en que un esclavo negro se casa con una esclava negra muda que a la hora de pedir dote a su futuro esposo recupera la capacidad del habla:

*Vos avéis de regalarme  
pareciendo sente branco  
un manto de terciopela,*

<sup>38</sup> Un ejemplo bien conocido es el de la canción popularizada por Violeta Parra, «Casamiento de negros», una de las múltiples versiones de la tradición popular chilena.

*basquiña de ramasco  
vestidos, poyeras, sayas  
falderín de borocado*<sup>39</sup>.

Finalmente, hay que decir que el estereotipo del negro cómico se mantiene en sus características iniciales de individuo infantil, absurdo e incapaz de enjuiciar la realidad de una forma lógica. En *El negrito hablador o sin color anda la niña* (Cotarelo II: 605-607), representada en 1644, se nos ofrece una situación parecida a otras en que la figura y el mensaje del personaje negro son una parodia de la cultura de los blancos. Su autor, Quiñones de Benavente, llega con esta pieza a lo mejor —o lo peor— de su utilización del estereotipo literario del negro cómico. El “negrito” de este entremés es un bufón-músico: «el culazón me cosquiya / gitaliya... cómo le tengo infición / y tora er arma me yeva» (605b). Pero este “negrito hablador” es un ingenuo que se toma en serio el estribillo popular de la época, confundiendo a “la niña” de la canción con una mujer de verdad, de carne y hueso. Se trata pues, de un caso de negro infantilizado, incapaz de discernir entre realidad y canción. Su glosa es así un despropósito. Habla en “lengua de negro”, pero su discurso está perfectamente controlado:

*“¿Sin colol anda ra niña?”  
¡Barrabás yeve la puelca!  
Si eya comía calbón,  
sal, senisa, yeso, tierra  
Y otlas muchas polquerías,  
¿cómo ha de estal golda y flezca?”*  
[605b]

La locuacidad del personaje parece inagotable, y continúa con similares glosas disparatadas de otros cantares populares: «Entra er va-

<sup>39</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 15143. El *Entremés segundo del negro* (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 16936), comentado también por Castellano (61) es una variante del mismo tema de la boda de negros. Aquí los dueños, nobles, son los que patrocinan el casamiento de su esclava Francisca con «el negro mexor que hay en la Corte». Este entremés es testimonio de la moda de vestir de la época entre las gentes de la clase baja: «con plumica de color, banda terçiada, / liga con oro, su broquel y espada». Su casa es descrita como limpia y ordenada, y por lo visto este individuo tenía «debaxo de ymáxenes sonetos», como testimonio de que los esclavos también eran aficionados a la literatura de cordel.

reroso Musa / cuadriniero de unaz cañas» y el «Escarramán»<sup>40</sup>. Este “negrito” es una excusa para sacar a relucir una serie de chistes, todos basados en el procedimiento de las enumeraciones inacabables, con el efecto de absurdo que tienen. El destino imposible de este “negrito hablador” es el silencio, que en su caso parece estar más allá de lo humanamente posible:

*quiziera  
con sapatilla a dos caboz  
coser la boca y la lengua.  
Cayara, pelo yo pienzo  
que aunque máz me la cosieran,  
que habría de habrar pol loz ojoz,  
pol laz manoz, laz orejaz,  
pol loz piez, pol laz rodillaz...*  
[606b]

Hablar y callar son las contradicciones de este personaje. Su tipificación de “negrito hablador” hace referencia a la paradoja de un ser al que no se deja hablar por ser negro pero que se aprovecha de su forma de hablar, otro uso de la “lengua de negro”, para desestabilizar el sentido normal de las cosas. El “negrito hablador” es un caso típico de personaje de entremés, pues su tipo no define tanto un personaje como una respuesta al mundo ordenado que representan los personajes y situaciones de las comedias. Se puede entender la verborrea de este personaje como un deseo casi desesperado de hablar y hablar, constreñido como está por los otros personajes que le amenazan físicamente si no se calla.

El motivo literario del mundo al revés, el *adynaton* clásico, es una constante de la técnica del entremés en general y de aquellos protagonizados por personajes negros. Es un mundo al revés, una boda de negros imitando en todo a los blancos, pero lo es también toda aquella situación en que los blancos se pintan de negro, como hacían en reali-

<sup>40</sup> El “negrito” explica los significados de ‘trena’, ‘alfileres’ y ‘corchetes’ a su audiencia, en referencia al poema de Quevedo «Carta de Escarramán a la Méndez»:

*Ya está guardado en la trena  
tu querido Escarramán,  
que unos alfileres vivos  
me prendieron sin pensar.*

dad siempre que representaban el papel de un negro como en *Los negros de Santo Tomé* (Cotarelo I: 136-138). En este entremés figuran unos ladrones blancos que se fingen negros para escapar a la justicia. La acotación dice "pónense las máscaras y salen danzando" con lo que se indica que esa era la forma de representar. La particularidad de este entremés está, una vez más, en el juego del teatro dentro del teatro, con la presencia de personajes que fingen ser actores. El tema escogido para su "representación" ante los alguaciles que les vienen persiguiendo era el acostumbrado del amor entre dos esclavos negros:

LADRÓN 1. *Pascuala, ya sa enamirada, mano Fasico, de vosa mesé.*  
 LADRÓN 2. *¿Por su vida?*  
 LADRÓN 3. *Por su fe.*  
 MUJER. *Calla, pero, ascare macaca.*  
 TODOS. *¡Ah, ah, ah, eh, eh, eh, todos los negros me vengan a ver, de tu boconto de Santo Tomé [138a].*

El alguacil se va de allí exclamando: «Vamos, señores, que estos son negros bozales: no entienden. Busquémoslos por otro camino» (138b).

Fingirse negros lo hacen también un soldado, su hija y un viejo en *Los borrachos* (Cotarelo II: 562-566) de Quiñones de Benavente, tras robar el primero la faltriquera a un barbero<sup>41</sup>. El ambiente de negros está ya tan reducido en carácter que se limita a la repetición de vocablos que pretendidamente imitan a una lengua africana, de natural "incomprensible":

HIJA. *Chiribeque, me tira la perra;  
que yo chiribeque tomá para ella.*  
 SOLDADO. *Cututú le cantamo ruminga,  
que zuzú, cututú, curazone me plinga.*  
 TODOS. *U, u, u, pelitu pantú, pelitu pantú, etc.*  
 [565b]

Del juego de hacerse pasar por negros se llega al de los blancos que se pintan de blanco y asustan a un negro en *Los sacristanes burla-*

<sup>41</sup> La situación recuerda la *Farsa teologal* de Sánchez de Badajoz, donde un soldado intenta engañar al barbero. En este caso, el soldado incluso finge ser portugués.

*dos* (Cotarelo II: 617-620). Un negro que va pegando carteles por la noche pasa junto a un cementerio, se encuentra con dos sacristanes que están embadurnados de harina y exclama asustado: «Jesú, que hablo parede, / cum, clum, cum, clum, vade a retrum» (620a), mezclando "habla de negro" y latín macarrónico para realzar el disparate de la situación.

*La negra lectora* es un caso especial de entremés en que los blancos imitan a los negros en el hablar "lengua de negro". Dominguiya, representante del tipo de "negra bozal" es una cocinera que quiere aprender a leer, y unos muchachos le toman el pelo ante las dificultades que tiene para aprender a pronunciar bien lo que lee:

MUCHACHO. *¿cómo va de mondongo, mia plima?*  
*¿Guisadillo de Angola, neglo clima?*  
 NEGRA. *Bene va, que en lo Congo  
bien guisamo la negla lo mondongo.*  
 [171]<sup>42</sup>

El leer es antitético del ser negro, y en este entremés la comicidad se busca en esta incapacidad de la protagonista de avanzar en sus estudios, lo que la llena de ira contra el maestro: «Téngale osté otro respeto a Dominguiya, / Mile, mile, por certo regruñea; / ¿Somo gente de Angola o de Guinea?».

La tradición de la fiesta del Corpus pedía que en la procesión figurasen gigantes, cabezudos, la tarasca o el dragón, para representar al diablo o el Pecado vencido por el Sacramento, siguiendo en ello la más pura exégesis cristiana de la Biblia (Courtès 12)<sup>43</sup>. Las danzas de

<sup>42</sup> Contenido en la *Arcadia de entremeses escritos por los Ingenios más clásicos de España*.

<sup>43</sup> Tal es el caso de la *Farsa del triunfo del Sacramento* (Hendrix 19, Rouanet III: 359-360) en que el Pecado es representado por un negro:

PECADO. *Aguija, aguija, grosero!  
Aguija por este prado!*  
 ESTADO. *Negrillo eres tan pesado  
que de ir así cavallero  
voy molido y quebrantado.  
Afloja aquesta cadena,  
negrito, que me da pena.*

los negros, que iban delante, tenían el mismo propósito: representar el mundo desordenado y dominado por el demonio que Cristo venía a esclarecer. Frente a la blancura de la Hostia, contrastaban las danzas exóticas de negros. La afición a la música de los negros, que tan natural parecía a los escritores del Renacimiento y Barroco tendría en la fiesta del Corpus una razón de ser menos genética y sí más pragmática. Algunos esclavos veían cómo su talento musical se podía ver remunerado<sup>44</sup>. Abundan los testimonios de “danzas” y “bailes” de negros y de guineos, o de negros e indios, casi todos con motivo de las fiestas del Corpus. Es revelador el testimonio que da Sentaurens (1984: 793) sobre Sevilla en el período de 1564 a 1659, cuando la ciudad vivía en su apogeo económico y político. Sentaurens habla de veintiuna danzas con títulos genéricos como “Los negros” o “Los negros de Guinea”<sup>45</sup>. Otras danzas como “La batalla de Guinea” de 1614, o la de 1621:

con 14 figuras, 8 hombres y 4 mujeres, y un tamboril y una guitarra y los 4 con panderetes y sonajas y los otros 4 con atabalillos, y las 4 mujeres, con sonajas y banderas.

En los autos sacramentales hay pocos negros. Esto parece a primera vista una sorpresa. Hay casos de negros que representan el paganismo, o de Áfricas que desean ser cristianizadas, pero no se encuentran ejemplos de negros esclavos en “sociedad”. La razón bien pudiera ser que los negros en vez de participar dentro del drama en sí, lo hacían desde fuera.

Uno de los pocos autos sacramentales con personaje negro es el de *La siega* de Lope de Vega. Este negro representa a la Idolatría, y refuerza su carácter no ortodoxo con su “lengua de negro”. La actitud de este personaje contrasta con la del Hebraísmo o la Herejía,

<sup>44</sup> Cervantes presenta al negro Luis en *El celoso extremeño* como caso patético de un negro que quiere aprender a tocar la guitarra para ganarse la vida pero no tiene ningún talento musical.

<sup>45</sup> La danza más temprana que Sentaurens recoge en su estudio sobre el teatro sevillano es la denominada “Los negrillos” de 1564. Otros títulos son “La cachumba de los negros” (1589), “Los reyes negros” (1603), “Los negros” (dos danzas con este nombre, una de 1621 y otra de 1638), y un buen número de danzas con referencias a Guinea, “Los negros de Guinea” (1607), “Las naciones de Guinea” (1606), “La conquista de Guinea” (1627 y 1629), “El engaño de Guinea” (1641, 1644, 1657). Sentaurens, sin citar fuentes concretas, opina que salvo excepciones los bailarines eran blancos vestidos con más o menos realismo, y cubiertas sus caras de hollín.

que defienden su postura religiosa. El negro, representante de la Idolatría, no es nada firme en sus creencias, y es autoacusatorio: «en Manicongo tenemos / al sol que vemos, por Dios, / ignorando el verdadero» (77a)<sup>46</sup>. Este negro-idólatra no deja de ser un negro-simple, descendiente de los negros del teatro temprano, con la obligada mención de los Reyes Magos, pero que acaba su corta intervención con un detalle poco frecuente: el uso de un africanismo en tono de orgullo y afirmación étnica, declarándose compatriota de uno de los Reyes Magos: «Y Gacipa Golo mío» (79a), es decir «y Gaspar es pariente mío». Este negro idólatra se refiere a uno de los Reyes Magos con una palabra que no pertenece a la lengua castellana, una palabra de origen africano: *ngola*<sup>47</sup>. El rey Gaspar es uno de los míos, es de Angola, como yo. Pero el acto de autoestima de este negro-Idolatría, su deseo de inclusión en el mundo de los salvados tiene un precio. En su función cómico-teológica desea servir la causa de la fe ofreciéndose como combustible para quemar al Hebraísmo, que no ha querido reconocer al Señor de la heredad: «Si no hay carbón, aquí estamos, / que dejaremos quemar / porque quemamos ese enfiaco» (79b).

Calderón desarrolla figuras alegóricas, como corresponde al género, en su presentación de asuntos relacionados con los negros. África figura en la loa de *Llamados y escogidos*, dando pruebas de rechazar el mensaje cristiano, de ser cuna de la fe islámica y de ser tierra bárbara en general. Igual ocurre con otra África, “vestida de mora” e identificada con el Islam, en *A Dios por razón de estado*, donde se pide a África que baile. En *La protestación de la fe* figura un personaje negro “vestido de indio, ricamente aderezado... leyendo en un libro”, el Etíope, representando la conversión al cristianismo de toda Etiopía. Está leyendo a Isaías cuando se le aparece san Felipe<sup>48</sup>. Todo el auto es una visión que tiene la reina Cristina de Suecia, la cual ex-

<sup>46</sup> La mención de Manicongo se refiere al reino del Congo, en los actuales Zaire y Angola, cuyos reyes (Mani Kongo) se hicieron cristianos y mantuvieron activas relaciones con Portugal durante los siglos XVI y XVII, y en las que el tráfico de esclavos era la principal actividad mercantil, en competencia con el estado de Ngola a Kiluanje (Hilton 50-69, 74-75).

<sup>47</sup> Álvarez Nazario (1961: 255) recoge el uso en Puerto Rico de ‘angolo’ como gentilicio y también como nombre despectivo. Procede del ki-mbundu ‘ngola’, que fue nombre de tribu, y que los portugueses extendieron para toda su colonia de Angola.

<sup>48</sup> Pasaje bíblico (Act. 8: 26-40), el de la conversión del eunuco etíope por el apóstol Felipe.

clama al ver al Etíope: «Aparentes fantasías, / ¿un etíope leyendo / me enseñáis? No, no os entiendo» (736b)<sup>49</sup>.

Las categorías que hemos presentado derivan de unos usos literarios que respondían a consideraciones profundamente enraizadas en la sociedad española del tiempo. El estereotipo del negro gracioso o el simple bozal, en todas sus variantes, o de la mulata inteligente no son más que formas artísticas de acomodar una visión distorsionada de la realidad. Los esclavos negros eran un permanente conflicto a nivel social y psicológico para el artista que prefiere ver sólo un aspecto de la compleja relación entre los dos grupos, blancos y negros, enfrentados por un orden social injusto.

La visión cómica de los esclavos negros y sus circunstancias personales y sociales estaba íntimamente ligada a una consideración de sus personas como "anomalías", fenómenos extraordinarios de la naturaleza que había que explicar y también domesticar, por decirlo de alguna manera. La mayor o menor cantidad de detalles que el dramaturgo pusiese en su aderezo de un "negro" o una "negra" dramáticos dependía de múltiples factores, por supuesto, pero en todos los casos el mensaje que se ofrecía era el de la antítesis de lo considerado normal, ser de tez clara, ser blanco.

La imagen cómica creada alrededor de los negros se basaba en un complejo de percepciones sociales. El negro cómico de la literatura española era el resultado de una imagen creada por los blancos que escribían y tenían acceso a medios de comunicación como la imprenta o el teatro. Los negros cómicos de España y Portugal son los antecedentes de la figura literaria y folklórica de "Sambo", el personaje cómico desarrollado por los blancos esclavistas del Sur de los Estados Unidos<sup>50</sup>. Como el "Sambo" de los Estados Unidos, los negros cómicos del teatro español y portugués tenían una función defi-

<sup>49</sup> La oposición entre el color blanco (Cristina de Suecia) y el negro del etíope es el símbolo en este caso de la universalidad de la religión católica.

<sup>50</sup> Stanley Elkins considera al "Sambo" de la vida real de las plantaciones sureñas como la mezcla de la visión de los blancos con respecto a los esclavos negros como seres infantiles e incapaces de comportamientos "adultos" y las tácticas de supervivencia de los esclavos negros mismos que tenían que seguir el juego y fingir que en realidad "eran" unos seres infantiles. Elkins (102, 134) asegura que esta forma de comportamiento social no se dio en la América hispánica, algo con lo que nosotros disintimos totalmente, pues el nombre 'sambo' tiene un innegable origen afrohispanico.

nidora de las actitudes sociales hacia los negros en general. Un público cada vez más urbano, pero de proveniencia rural, se enfrentaba ante el cosmopolitismo de gentes y razas diferentes en ciudades como Lisboa o Sevilla. Los nuevos inmigrantes de las ciudades aprendían en el teatro ambulante de Lope de Rueda o en las farsas de Sánchez de Badajoz, lo mismo que en las coplas en pliegos sueltos, a ver a los negros de una forma estereotipada, fija, antecedente en trescientos años al "*minstrel show*" de los Estados Unidos<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Joseph Boskin atribuye al "*minstrel show*" la capacidad de fijar las actitudes estereotípicas del público blanco norteamericano hacia los negros, una actitud que empezó, curiosamente, en el norte industrial de los Estados Unidos, con *shows* como "Jim Crow" en 1828-1829 (156).

La vida de un santo en una obra teatral está a medio camino entre la narración épica, de personaje estático, y la novela picaresca, de héroe siempre en movimiento y cuya moral es individual, raramente identificado con la comunidad en que vive. Un héroe cristiano como Filipo, esclavo negro, rey de bandidos y finalmente eremita del desierto egipcio y mártir, se mueve entre el mundo de la épica ejemplar y la vida pícara anti-ejemplar. En su estudio *Saints and Postmodernism: Revisioning Moral Philosophy*, Edith Wyschogrod considera la hagiografía como una narración especial en la que

*The indicative mood of the narrative sentences carries imperative weight. Hagiography is historical to the extent necessary for saintly praxes to be experienced as imposing realizable demands on the lives of its addressees* [28].

La vida de un santo supone un imperativo moral para quien la lee o la ve representada. ¿Pero quiénes son los destinatarios de una dramatización pública de la vida de un santo negro? ¿En qué consisten concretamente las demandas factibles que tal ejemplo pone a la comunidad? El destinatario está dividido. Por una parte está el público blanco, al que el ejemplo del santo negro sólo le afecta como corroboración de la acción "salvadora" de la esclavitud y por otro está el público negro, para el que el ejemplo del santo es una llamada a la conformidad y la aceptación de la esclavitud.

El teatro hagiográfico permite presentar ante el público individuos de la excepcionalidad de Filipo que están envueltos en la inconcreción temporal y espacial de un Egipto y una Tebas de la "antigüedad". Esta antigüedad legitima el discurso hagiográfico de este santo negro porque la Antigüedad es LA VERDAD. Plinio y su *Naturalis Historia*, los historiadores romanos, la mención de la tradición de los eremitas, son incuestionables. Se trata de modelos estéticos y éticos.

El conflicto de sociedades y naturalezas, una blanca y otra negra, es el tema central en *El prodigio de Etiopia*, obra generalmente atri-

buida a Lope de Vega<sup>1</sup>. La comedia se abre con dos personajes contrarios, el blanco y aristocrático Alejandro, y el negro y esclavo Filipo, en los dos polos opuestos de la rueda de la fortuna. Alejandro ha hecho de Filipo su cautivo tras su expedición a Etiopía. Estamos en un Egipto fantástico, con alusiones al Sultán turco y a los santos eremitas de la Tebaida. A medida que la acción avanza, los personajes van cambiando sus posiciones, hasta llegar a un momento en que es Filipo el que está en la cumbre y Alejandro es su prisionero.

El lugar y tiempo elegidos para esta comedia permanecen en la nebulosa de un pasado legendario. Legitiman por su imprecisión las aventuras extraordinarias que van a ocurrir: que un negro etíope sea al tiempo noble y bandido, que se enamore de una mujer blanca, que cometa traiciones y crueldades sin cuento, y que al final se arrepienta y muera santamente. Así pues el lugar del protagonista lo ocupa un personaje negro. Tal "anomalía" es justificada mediante un pretexto, que como Mathiew Stroud afirma en el caso de las comedias de honor, es también un pre-texto: la historia de san Moisés de Etiopía, conocida por los santorales<sup>2</sup>. Con el pretexto del santo se puede hablar del negro. Lo "prodigioso" de este santo es más la serie de aventuras que corre que no su conversión, la cual no llega hasta el final, y para ello provocada por acontecimientos todavía más prodigiosos aún: enamorado de la blanca Princesa Teodora, renuncia a su amor y a su tiránico reino cuando la Princesa, antes de casarse con él por obligación, se corta la mano. Convencido de su error, acepta el cristianismo, superioridad blanca y muerte a manos del diablo, que está cecoso, y sube al cielo con todos los honores:

*Porque es Dios investigable  
Y quiere que resucite,  
A ser prodigio del mundo,*

<sup>1</sup> La comedia fue publicada en la *Parte veintiséis de Comedias de Lope de Vega y otros* (Zaragoza, 1645), ya muerto el autor. "Etiopia" se diptongaba, rimando con "copia". Morley y Bruerton (540) no la consideran de Lope, mientras que Menéndez y Pelayo (lxx) la cree refundida. Juan Bautista Diamante hizo una refundición bajo el título *El negro más prodigioso* (1674).

<sup>2</sup> Lope de Vega se basó para esta comedia en el *Flos sanctorum* del Padre Rivadeneira y el *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia Católica*, de Alonso de Villegas, cuya obra en cinco tomos alcanzó hasta doce ediciones (Menéndez y Pelayo lxxiii, n. 1)

*Un negro, cándido cisne  
Que dulcemente cantó  
En su fin.*

[150b]

Cronológicamente, ésta es la primera comedia del teatro español que tiene a un negro como protagonista absoluto. La elección del subgénero de la comedia de santos no es una casualidad tampoco. Esta comedia de santo es de las que Menéndez y Pelayo (LXII) clasifica como “extravagantes”, es decir, que no entra fácilmente en el subgénero hagiográfico, ya que el santo, Filipo, etíope, y por tanto caracterizado como negro, no da indicios de santidad hasta el final. En *El prodigio de Etiopía* se explota la condición de antihéroe de Filipo y lo que lleva esta condición consigo: rebelión, desafío al orden, y creación final de un nuevo orden cristiano en el que los negros aceptan voluntariamente su condición social inferior.

La tensión dramática de la obra empieza con el título mismo. Etiopía y África en general eran tierras de prodigios, monstruos y cosas portentosas<sup>3</sup>. La diferencia entre las narraciones maravillosas y la representación en un escenario de una Etiopía de salvajes estribaba en la inmediatez que ofrecía el teatro. Pero sobre todo, los prodigios representados en esta comedia de aventuras y santidad se prestaban a una interpretación que reafirmara la identidad del público como una sociedad ordenada, cristiana y blanca. Al tiempo justificaba la esclavitud, cosa que, por otra parte, pocos discutían, excepto los esclavos mismos.

La trayectoria de Filipo es toda una serie de lances de espada, asaltos, robos, intrigas amorosas, rebeliones y venganzas. Como personaje negro protagonista, Filipo es un verdadero “prodigio” en el sentido teatral, pues como tal supone una marcada excepción: ni es humilde, ni acepta su esclavitud. Por el contrario, ansía el poder, se enorgullece de oponerse a las fuerzas que le oprimen y, colmo de colmos, desea y ama a una mujer noble y blanca. Como primer personaje negro “serio” de la escena barroca, rompe la tradición de un siglo de negros graciosos y simples.

<sup>3</sup> Las descripciones de un África monstruosa eran corrientes en la literatura anterior y contemporánea a Lope: Pedro Mártir de Anglería, el humanista italiano al servicio de los Reyes Católicos y primer cronista de Indias, en su *Legatio Babylonica* de 1502 escrita a raíz de su embajada en Egipto afirma que en El Cairo había visto cocodrilos y describe cómo se comen a la gente. Dice que vio a tres niños, que al cabo de tres días aún estaban vivos en sus vientres (*apud* Morales Oliver 2: 15).

Las aventuras de Filipo, este prodigio etíope, giran alrededor de varias prohibiciones. Filipo se rebela contra su condición de esclavo, su condición de súbdito y su condición de individuo inferior. Su transgresión será triple: atacará el orden establecido de un padre, un rey y un amo reunidos en la persona del Leonardo, padre de la Princesa Teodora, de la que se ha enamorado como mandan los cánones de la época: tras ver su retrato.

La triple transgresión de Filipo es un desafío dramático a tres discursos ideológicos de la época: la oposición entre bárbaros —monstruos— y seres civilizados, el discurso de la legitimidad del poder frente a la tiranía y la oposición entre la doctrina de la predestinación y el libre albedrío en la defensa de una sociedad esclavista.

Filipo irrumpe en escena con mucha dignidad, aunque es esclavo. Ha sido capturado por Alejandro, el prometido de Teodora, en lo que se podría considerar “guerra justa”<sup>4</sup>. Era de justicia conquistar y dominar las tierras de paganos bárbaros. El discurso triunfal de Alejandro es una pieza retórica centrada en justificar la superioridad de los blancos sobre los negros, demostrada en los opuestos de la voluntad guerrera de los etíopes y su inadecuada técnica militar, pues son bárbaros:

*Eran, en fin, infinitos:  
Su muchedumbre pelea,  
No su militar estilo;  
De los huesos de ballenas  
Hacen arcos, y torcidos  
Nervios de elefantes son  
Las cuerdas que dan en giros.*

[122a-b]<sup>5</sup>

<sup>4</sup> La guerra justa, como vimos en la «Introducción», era una de las causas que justificaban la reducción de un ser humano a la esclavitud, y venía reconocida en *Las siete partidas*, siguiendo una amplia tradición teológica y jurídica que va desde san Agustín y llega a santo Tomás. Su aplicación como argumento que justificara hacer esclavos entre los diferentes pueblos africanos con los que entraron en contacto los europeos se encontró con defensores y detractores.

<sup>5</sup> «La infantería pelea con saetas y dardos, y muchos con hondas, y algunas veces van sobre castillos de madera armados en poderosos elefantes, y desde allí tiran a los enemigos» (Mármol Carvajal, *Descripción general de África* 19r). Huesos de ballena y nervios de elefantes: la fantasía de Lope inventa armas guerreras para estos etíopes, que los acercan al tema de la monstruosidad. La ballena, animal que pocos habían visto, y el elefante, animales gigantes, son el equivalente deformado de los animales de guerra de los europeos, los mulos y los caballos.

Frente a este discurso autocomplaciente se revela la personalidad de Filipo, el bárbaro excepcional, cuyas palabras y acciones van a poner en tela de juicio la inferioridad militar y cultural de los etíopes. El contradiscurso de Filipo consiste en una narración pública de su vida rebelde y un deseo secreto: la mujer blanca, Teodora, la mujer destinada a su amo Alejandro: «¡Oh, cómo el vivo / Color excede al pincel, / La verdad al artificio» (122b). El centro del escenario es cedido a este portentoso etíope —«No vio negro más valiente / El sol [...]» (122b)— ahora reducido a la cautividad. Filipo narra sus desventuras, que le han hecho terminar siendo esclavo. No sólo es valiente, sino que afirma ser cristiano, «Agua tengo del bautismo, / Aunque malo» (122b)<sup>6</sup>. La característica de Filipo es su arrogancia. No deja que otros respondan por él, y hace una larga narración de las causas de su cautiverio. Los detalles de su vida se asemejan a los de cualquier héroe tradicional: origen misterioso, crianza fuera de la sociedad (dos pastores lo hallan en las aguas del Nilo y lo crían). Como un Hércules, mata serpientes de niño, y de joven se hace soldado. Un astrólogo le vaticina que será esclavo, luego capitán, rey e incluso emperador. Filipo narra esto en un momento de derrota<sup>7</sup>. La causa de su esclavitud ha sido rebelarse contra su rey legítimo. La ambición de poder fue su perdición:

*Loco, joven, intenté  
Sin prudencia y sin juicio,  
Dar muerte a mi Rey propio,  
Y de este enorme delito  
Fue sólo, por varios casos,  
Mi esclavitud el castigo;*  
[123b]

El tema de la monstruosidad va unido al del carácter bárbaro que se le ha de suponer a Filipo por ser negro. La monstruosidad es una

<sup>6</sup> Filipo aquí parece estar hablando de la realidad social del tiempo de Lope. Era costumbre bautizar a los esclavos en masa antes de embarcarlos para su destino lejos de las costas africanas. Tomás de Mercado en su *Suma de tratos y contratos* (236) se quejaba de la práctica del bautismo por “aspersión” de un hisopo ante el grupo entero, sin más.

<sup>7</sup> Las palabras de Filipo están más dirigidas al público asistente que a su auditorio escénico. Misterio, fuerza extraordinaria, vaticinios, etc. lo señalan como un héroe a tener en cuenta, dentro de los parámetros descritos por Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces*.

categoría que coloca a ciertos individuos fuera de la naturaleza ética. En Filipo el discurso clásico del bárbaro se asocia a la concepción medieval del monstruo. El ser no civilizado de la *Política* de Aristóteles se arroja con la metafísica del cristianismo para convertirse en un ser carente de virtudes morales. El monstruo es el “otro” reducido a la condición moral más negativa y condenable. Filipo, por ser negro, lleva consigo la marca de la monstruosidad. Lope rodea sus acciones y palabras, así como las palabras de los demás a su alrededor, de signos y exclamaciones que recuerdan constantemente al público que Filipo es un ser moralmente deficiente por sí mismo. La transgresión es la manifestación más clara del carácter monstruoso.

La igualdad poética de esta comedia radica en el tipo de transgresión social que protagonizan los dos personajes principales. Filipo se niega a aceptar su esclavitud, y para ello llega a matar y a tiranizar a otros, mientras que Teodora se niega a acatar la esclavitud paterna, no obedeciendo a su padre, y se aparta voluntariamente de la sociedad. Filipo se niega a actuar como “negro” y Teodora no quiere actuar como “mujer”. Frente a la esperada sumisión de esclavo e hija, Filipo y Teodora responden con la rebelión y el rechazo.

Pero Filipo es al mismo tiempo un esclavo voluntario. Ha seguido sumiso a su captor por razones de amor. Como amante, Filipo ofrece al público una posibilidad sólo permisible en la fantasía. El tema del prisionero/esclavo de amor llega en este caso a una auténtica complicación barroca, ya que la metáfora amorosa de la esclavitud se *desmetaforiza* en Filipo. Es esclavo de amor y por amor a Teodora, pero es esclavo de verdad, y esclavo negro. La imposibilidad de alcanzar a su amada, que en el protagonista de *Cárcel de amor*, Leriano, era una cuestión debatible, en el caso de Filipo no ofrece ninguna duda. Una princesa blanca nunca se va a casar con un esclavo negro. La desigualdad social entre él y Teodora no sólo no se le escapa, sino que califica su audacia, al ser perfectamente consciente de ella:

*¡Vive Dios que los envidio!  
Tuve al retrato afición,  
Celos y amor he sentido  
Del original hermoso;  
Mas ¿qué negro esclavo quiso  
Sin ser negro alto sujeto?  
Ojos, tengamos juicio.*

[123b]

Por primera vez en la escena teatral española se presenta a un personaje negro en el papel de amante serio. La pregunta retórica de Filipo marca la diferencia entre él y otros esclavos anteriores: los amantes de los negros siempre habían sido negros en la escena española, no como ahora, en que un esclavo negro ama a una dama aristocrática blanca.

Filipo atenta contra lo prohibido. Su deseo de amar a Teodora se enmarca en un contexto de desorden y anomalía. La posible unión entre ellos pertenece al campo de lo maldito, de las "uniones prohibidas". Comparado al otro gran amante "negro" de la literatura europea, Filipo es un anti-Otelo<sup>8</sup>. Como Otelo, se va a embarcar en el mundo abismal de una relación amorosa con alguien diferente de su naturaleza social, y como Otelo, es valiente, pero le falta la virtud que adorna a Otelo. Como Otelo, también, su piel negra lo aísla en escena. El espectador de la obra podía notar esto mejor que cualquier lector, por la posición de los actores en escena (Cowhig 8). Los caminos del personaje de Shakespeare y de Lope de Vega son diametralmente opuestos: Otelo va hacia su autodestrucción desde una posición inicial de triunfo, mientras que la estrella de Filipo le conducirá de lo más bajo a lo más alto. Otelo es hasta cierto punto ingenuo: es el bárbaro lleno de virtudes marciales que no sabe de las dobleces de la corte veneciana y sucumbe a las intrigas de Iago.

R. Marienstrás (105 y ss.) considera el caso de Otelo como el de la víctima de un discurso dominante, el discurso del "ser bestial". Otelo es un extranjero que nunca es aceptado dentro de la comunidad veneciana más que por su utilidad militar. En Otelo coexisten ese ser "salvaje" que se representa ante el público inglés isabelino a través de su rostro oscuro y el héroe virtuoso que sus actos y su vida proclaman. La conspiración de Iago tiene como aliado ese discurso del salvaje, que al final triunfará, cuando Otelo se autodestruya, víctima de unos celos que los venecianos interpretarán como resultado de una naturaleza salvaje. El resultado es siempre la imposibilidad de la unión sentimental de las dos razas opuestas.

<sup>8</sup> La tragedia de *Otelo* es de 1604, por lo tanto contemporánea de esta comedia. No fue *Otelo* la primera obra del teatro inglés con personaje negro, o "moro" como se les denominaba normalmente. Por lo general los negros eran siempre personajes malvados, como en *Tito Andrónico*, *The Battle of Alcazar* o *Lust's Dominion* (Barthelmy 72 y ss.). En todas ellas el personaje negro es un trasunto del Diabolo. Hay excepciones como la tragedia de Marston *The Wonder of Women: the Tragedy of Sophonisba* a la que nos referiremos más adelante con relación a la comedia de Lope *El negro del mejor amo*.

En Filipo se da la doble naturaleza, noble y salvaje, de Otelo. Como personaje noble hablan su lenguaje, su arrogancia y su ambición de elevarse. De su naturaleza inclinada al mal nos habla él mismo, su deseo ilícito y sus planes que incluyen el engaño, el asesinato, la rebelión y la misma posesión de Teodora como culmen. El color de su piel se presenta así como un signo misterioso, pues por un lado hay que esperar en un personaje negro a un esclavo, inclinado al mal, o ridículo cuando menos, y por otro este esclavo se expresa y comporta con "gravedad". Filipo es malvado pero atrae: es diabólico.

La doble naturaleza de Filipo obra en él una tensión psicológica. Su lado noble le identifica con los valores asociados a tal clase: celos y defensa del concepto de la honra le hacen advertir a Teodora de los pasos peligrosos que está dando con Alejandro. Pero su posición de esclavo le hace marcadamente invisible. Filipo es invisible como persona con sentimientos para Teodora o Alejandro, o cualquiera en la corte de Tebas. No cuentan sus sentimientos, sino sólo su papel de esclavo<sup>9</sup>. Su invisibilidad es tal que Teodora lo quiere usar como mensajero de sus amores con Alejandro, por lo que, herido en su orgullo y en su amor, se rebela y habla a Teodora como un galán despedido:

*Reprime la voluntad  
Ten mudos los dos rubíes,  
Y de un negro no te fíes  
Con esa facilidad;*

.....  
*Téngote por soberana;  
Que erés deidad me prometo  
Y perderéte el respeto  
Viéndote fácil y humana.*

[123b-124a]

Filipo es un galán poco corriente en la comedia barroca. La marca del galán es su elocuencia, que le señala ante el público como el galán de

<sup>9</sup> Usamos el concepto de invisibilidad en un personaje negro en el sentido que le dio Ralph Ellison en su novela ya clásica *Invisible Man*. El protagonista de la novela es "invisible" en cuanto a ser humano, ya que todos lo ven como "negro". La imagen del "negro" creada en la mente de todos, blancos y negros, convierte a la víctima, un hombre negro, en un ser humano invisible para los demás.

la obra frente a su antagonista, Alejandro. Esta elocuencia le convierte en amante aventajado cuando se trata de describir la belleza de Teodora, comparándola al sol, un tópico ya muy manejado, pero que en la persona de un negro se convierte en un alegato de "derechos sentimentales" iguales para todos los varones de todas las razas. Filipo aún en su discurso amoroso dos conceptos. Uno se refiere a la belleza de Teodora. Como sol, influye en todas las criaturas, tiene una fuerza benéfica sobre todas las cosas de la naturaleza. Filipo se considera a sí mismo parte de esa naturaleza beneficiada por el sol/Teodora. Pero como a los negros se les ha negado su participación en la unidad armónica de la naturaleza, Filipo utiliza la metáfora de la belleza y el sol en un sentido reivindicativo: los negros son también parte del orden natural. Él, Filipo, también tiene derecho a encontrar a Teodora bellísima.

*Porque el sol, padre del día,  
Sin otra luz que le iguale,  
Siempre para todos sale  
Con resplandor y alegría;  
Negros y blancos le ven,  
Águilas y ruisiñores,  
Soberbias plantas y flores  
Humildes gozan también  
La hermosura singular  
Que le dio Naturaleza:  
Así es la humana belleza:  
Todos la pueden amar;*

[I: 124a]

El segundo concepto amoroso expresado por Filipo es el del esclavo de amor. Del objeto amado, el sol de Teodora, pasa a su propia persona. Aquí, de la misma manera, transforma los significados tópicos de la prisión de amor, la esclavitud y la servidumbre a la dama. Filipo, como negro/esclavo, lo es por partida doble de Teodora:

*Los ojos te ven ahora;  
Que el alma siempre te vio.  
Y como esclavo se siente  
de tal dueño el cuerpo mío,  
Y me queda el albedrío  
Libre y absolutamente,*

*Tan tu esclavo quiero ser,  
Que eso que es libre te doy:  
Esclavo en el alma soy  
Y nada quiero tener  
Que se pueda llamar mío,  
Y no hay bien que más me cuadre;  
Del cuerpo es dueño tu padre  
Pero tú del albedrío.*

[124a-b]

Los binomios de estos versos están curiosamente enlazados: negro / amante, cuerpo/alma, esclavo/libre, predestinación/libre albedrío. El conflicto personal de libertad/esclavitud lo resuelve Filipo con conceptos poéticos a base de la oposición de blanco/negro y realidad/pintura:

TEODORA. *Dame ese retrato, negro.*  
FILIPO. *Blanca hermosa, no daré.*  
TEODORA. *Esclavo, dime por qué.*  
FILIPO. *Libre, porque yo me alegro  
De mi esclavitud, esquiva,  
Con beldad tan extremada;  
Sea mía la pintada,  
Pues que yo soy de la viva.*

[124b]

La transgresión del orden sexual racial que pretende Filipo va acompañada del engaño en el que son cómplices los propios engañados. Filipo va a utilizar lo que filósofos de la historia del imperialismo moderno como Edward Said llamarían un discurso orientalista o colonialista, pero dándole la vuelta. Su estrategia principal consiste en engañar a los blancos con las propias leyendas que los blancos habían inventado sobre Etiopía, y así, convence a Rufino de que es el mismísimo Preste Juan, el "Gran Rey de Etiopía", y que ha venido hasta Alejandría como esclavo fingido de Alejandro<sup>10</sup>. Su plan es hacer creer a Teodora que Alejandro no la ama, y que éste se la va

<sup>10</sup> En el *Viaje de Turquía* de Cristóbal de Villalón, al hablar del Preste Juan dice el interlocutor Pedro: «es burla llamarle preste Juan, porque no es sacerdote ni trae hábitos dello, sino un rey que se llama el preto Juan (282)» (énfasis nuestro).

a entregar al propio Filipo a traición. Filipo, con su intriga, logra provocar el caos entre sus enemigos, los blancos de Alejandría, mediante un uso calculado de todas las leyendas sobre África, Etiopía, lo bárbaro y lo monstruoso. La imagen de África que tiene Teodora, por ejemplo, es totalmente negativa. La animalización de los negros en su boca está mezclada con el horror: ser reina en Etiopía es ser reina de un mundo animal, no humano, y estar desposada con Filipo es cometer un acto de bestialismo:

*Bárbaro, que de una negra  
Amante rendido estás;  
Tanto puede la ambición,  
Que por reinar entre fieras,  
A un negro entregarme quieras,  
Que es lo mismo que a un león.*  
[128b]

Lo monstruoso es un ingrediente que se da por sentado en la mente de los blancos. La estrategia de Filipo explota la convención del “hombre salvaje” del Renacimiento europeo, un concepto que estaba experimentando un cambio de significado radical<sup>11</sup>. Filipo es un “hombre salvaje” en el sentido que se le daba al término en la época barroca: el hombre que rompe violentamente con un orden, el rebelde perpetuo. Su figura es casi un lugar común en la literatura española del siglo XVII, según Edward Dudley: Segismundo, Don Juan, Polifemo, Cardenio y su locura por Luscinda, que le lleva a extremos a los que don Quijote se ve irresistiblemente atraído. Pero hay otro “hombre salvaje”, el definitivo “otro” irreconocible, el bárbaro y monstruoso, el caníbal de Colón y Pedro Mártir de Anglería (Stanley S. Robe 41), de una raza y nación distinta. Filipo se ve a sí mismo como el primer tipo de salvaje, mientras que Teodora y Alejandro lo ven como el segundo.

Filipo es, a los ojos de Teodora, el negro bestial de los humanistas del siglo XVI y XVII. La *Descripción general de África* (Granada, 1573), escrita por Luis de Mármol Carvajal, dedica abundante espacio

<sup>11</sup> Filipo participa de las características del “hombre salvaje” que define Oleh Mazur en su estudio sobre el asunto en el teatro renacentista y del siglo de oro al tratar de los tipos del indio y del bárbaro: hábitat, trazos físicos, ropas, armas, fiereza, amor, conflicto con el mundo civilizado, conversión al cristianismo (72-172).

a describir el aspecto y costumbres “bestiales” de los “negros de Etiopía”. Como apunta Winthrop Jordan (34), el hispano-marroquí León Africano, en quien se basa Mármol Carvajal, atribuye a los negros una vida bestial, similar a la de los animales, destacándose por su lujuria<sup>12</sup>. El francés Jean Bodin también cita a León Africano al atribuir a los negros de África una extraordinaria propensión “venérea”, al vivir en climas cálidos (103). Francis Bacon en su *New Atlantis* (ca. 1624) cuenta la historia de un hermitaño santo al que se le aparece el espíritu de la fornicación en forma de un “*little, foul, ugly Aethiop*”, mientras que el espíritu de la castidad que reina en la mítica ciudad de Bensalem es un “*fair beautiful cherubim*” (264b)<sup>13</sup>.

La tercera transgresión de Filipo es la política, haciéndose capitán de bandidos y luego proclamándose rey. Tal pretensión es tan antinatural como su rechazo de la esclavitud o sus deseos por Teodora. El color de su piel tiene la connotación metafísica del desorden diabólico: «El pelea / Con cuatrocientos diablos; / Al fin es rey de Guinea» (134a). Las bases de la rebelión de Filipo, si pudieran ser justificables, carecen de la más mínima legitimidad. Ser capitán de bandidos y ladrones es la única contrapartida imaginable para aquellos que se oponen al poder establecido. El caudillaje de Filipo entre los bandoleros es saludado como una negación del orden social, simbolizado por la luz del día, como un regocijo del mal:

*¡Viva el capitán,  
Sombra que nos da la tierra  
Opuesta al Sol! ¡Viva el negro  
De más ánimo y más fuerzas!*  
[134b]

En el mundo al revés gobernado por este capitán negro de bandoleros blancos se subvierte no sólo el orden jerárquico de las razas blanca y negra, sino también los géneros, porque Teodora, que ha huido de su casa y se ha juntado con Filipo para vengarse de todo y

<sup>12</sup> La obra de León Africano, el granadino musulmán emigrado a Fez que luego terminó bajo la protección del Papa León X, fue traducida por Luis Mármol Carvajal bajo el título *Descripción general de África* (Granada 1573-1599).

<sup>13</sup> Esto recuerda mucho a la visión de santa Teresa: «Quiso el Señor entendiéndose cómo era el demonio, porque vi cabe mí un negrillo muy abominable, regañando como desesperado de que adonde pretendía ganar, perdía. Yo, como le vi, reíme, y no hube miedo[...]» (*Libro de su vida*, cap. 31, 185a).

de todos, está típicamente vestida de hombre. Teodora ha cometido tres delitos terribles: desobedecer a su padre, actuar con libertad (impropia en una mujer), y estar en compañía de un hombre negro que la pretende. La reacción de Teodora es la de alguien que espera un caclismo de la naturaleza, los efectos del castigo por su desobediencia al padre y su aceptación de un papel masculino, al disfrazarse de hombre y estar dispuesta a llevar una vida "activa":

*Cualquier cosa que seas,  
Hombre, monstruo, rey, esclavo,  
Tus pensamientos alabo  
Si darme muerte deseas.*

[132b]

El mundo en que viven Filipo y Teodora es la pura imagen de la corrupción moral, sin temor del mundo ni de Dios, pero en tonos grandiosos, como corresponde a futuros santos. El lugar donde les toca vivir es el monte, el alejamiento de la ciudad, representación del orden que han rechazado. Hay una identificación entre Teodora y Filipo: la venganza. La "desnaturalización" de Teodora en los montes es proclamada por sus palabras violentas, por su traje de hombre y por su palabra dada de casamiento con un ser "bestial" como Filipo.

*Furias son las que me alientan;  
Infiernos los que me animan;  
Armas me das con que pueda  
Vengarme yo de los hombres,  
Y cebarme en sangre ajena,  
Hasta que llegue la hora  
Que la de Alejandro beba.*

[135a]

En un ambiente tan contrario al orden "natural", la relación entre Filipo y Teodora toma un sesgo lleno de alusiones al mundo clásico y a la modernidad más reciente. Teodora ha decidido incluso cambiar de nombre, y ahora se llama Cleopatra, la reina egipcia que se alió al enemigo interior de Roma. En medio de un diálogo sentimental en que Filipo y Teodora se comparan a la pareja clásica, ejemplos renacentistas del desorden que significa el amor entre lo civilizado y lo bárbaro, Filipo menciona la invención que ha hecho de un arma de fuego:

*De la humana tiranía,  
Viva imagen ha sacado  
De tu esquiva condición,  
Porque tiene en su traición  
El fuego disimulado.*

[138a]

Lope de Vega hace a Filipo un inventor simbólico de lo diabólico: las armas de fuego, que han traído el desorden a la Europa de las guerras de religión. Pero la imagen de donde, también simbólicamente, ha sacado Filipo su modelo es Teodora. El arma de fuego que ha inventado Filipo para establecer su poder es tan "antinatural" como su amor por Teodora. El anacronismo de toda la comedia llega en esta escena del arma de fuego a su punto culminante<sup>14</sup>. Filipo y Teodora se convierten así en arquetipos de un futuro que coincide con el presente del comediógrafo y su audiencia. El arcabuz, la pistola y la artillería ligera suponen la "traición" al modo tradicional de hacer la guerra, con coraza, a caballo y con lanzas y espadas: el mundo de don Quijote. La posible alianza interracial de Teodora y Filipo —situada en un pasado legendario— anuncia un futuro de caos social, como el producido por la irrupción en el arte de la guerra del arma de fuego.

El reinado de Filipo sobre Egipto, pues a tanto ha llegado su poder tras derrotar a las tropas de Alejandro, es un contrasentido, una prueba de un mundo transtornado, un ejemplo —ahora en serio— de la figura retórica medieval del *adynaton*. Sombra y sueño son las bases del poder de Filipo, no la legitimidad de un rey cristiano y blanco:

*Rebelados aclaman  
Una sombra por Rey, y a Egipto infaman,  
Porque parece sueño  
Que adoren negro Rey teniendo dueño.*

[143b]

<sup>14</sup> Mármol Carvajal, siguiendo a León Africano afirma que los etíopes no conocían las armas de fuego: «artillería no tienen en aquella tierra, ni tiros de fuego, si no es después que los Portugueses llegaron allá que dexaron algunos arcabuzes» (19r). «Por otro lado, la relación entre comercio de esclavos y de armas entre los reyes de Kongo y Portugal es un hecho plenamente atestiguado» (Thornton 99 y ss.).

Los símbolos que escoge Lope de Vega para mostrar la realeza de Filipo están relacionados con la naturaleza:

*Estas hierbas y flores  
Con aplauso de pardos ruiseñores,  
Son el rústico trono  
Donde por Rey de Egipto me coronó.*  
[143b]

El punto de máximo desorden natural es también el principio de la vuelta al orden perdido. El símbolo escogido para expresar la nueva realeza de Filipo, el “rústico trono” de hierbas y flores tiene un eco clásico. La corona de hierbas era el trofeo ofrecido en la antigua Roma a un general victorioso. Pero al tiempo, esa “corona de hierbas” podía ser una premonición de un poder tiránico e ilegítimo<sup>15</sup>. En la versión barroca el poder de este bandolero negro es ilegítimo.

El reino y poder de Filipo no son auténticos, sino un fraude. “Una sombra de rey”, su *alter ego* en la comedia, el negro gracioso Rufino lo llama, y lo compara con uno de los Reyes Magos, el rey negro, y con una mona. Rufino interpreta toda la escena como si fuera un cuadro (“Melchor pintado”), un artificio o copia de la realidad ideal, o lo que es lo mismo, una imitación imperfecta. Filipo es un rey/mono, un imitador de la realeza auténtica y legítima:

*Parece que Filipo se ha soltado  
Del portal de Belén; Melchor pintado  
En cuadro de los Reyes me parece.*

FILIPO.

¿Qué dices?

RUFINO.

*Que merece  
Mil coronas tu Alteza; como a mona  
Le obedezco, y le hago buzcrona.*

[144a]<sup>16</sup>

<sup>15</sup> La corona de hierbas o “*corona obsidionalis*” era ofrecida por los soldados de un general victorioso tras romper un asedio del enemigo. Los soldados, espontáneamente, tejían una corona con hierbas del campo y se la ofrecían a su líder. Plinio en su *Naturalis historia*, XXII, iv-vi, afirma que no existe mayor honor para un general. Más adelante, sin embargo, relata el caso del general Sula, a quien se distinguió con tal honor, y que para Plinio fue símbolo del militar convertido en tirano de la república (*Naturalis historia* XXII, vi).

<sup>16</sup> La chanza de Rufino ante la realeza de Filipo recuerda el caso visto por la In-

Las palabras de Rufino comparando a este rey negro con los monos dan un giro nuevo al tema renacentista de la naturaleza y el arte imitativo. En la Edad Media se desarrolló el topos de la “*simia Dei*” aplicado al hombre, mono imitador de la obra de Dios. En el siglo XVI aparecen con frecuencia cada vez más insistente las representaciones de monos y negros juntos. Las descripciones de África subrayan el hecho de ser tierra común a ambos. La comicidad de las palabras del gracioso sirven para poner las cosas en su lugar. La broma de Rufino tiene fuertes implicaciones intelectuales en el Renacimiento. Como indica H. W. Janson en su ya clásico *Apes and Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*, el concepto *ars simia naturae* tiene en el artista Miguel Ángel una representación harto significativa para nuestro caso. En su grupo escultórico de la tumba de Giuliano de Medici figura un “esclavo rebelde” al que acompaña un mono encadenado (298)<sup>17</sup>.

Dentro de la *scala naturae* en la que unos seres son imitados por otros de rango inferior (Dios, hombre, mono) la posición intermedia entre ángeles y animales ocupada por el hombre está en crisis en el Renacimiento, debido a la necesidad de distinguir clases de hombres. No todos los hombres son iguales y algunos, los negros, están en el extremo inferior del peldaño humano, más cerca de los animales. Así, la pretensión de Filipo de ser rey, y rey de blancos, casarse con una princesa blanca y hasta recibir embajadas de Marruecos y Alejandría suponen el desorden de la naturaleza.

El gobierno de Filipo es una tiranía, moralmente abominable. Es una imitación de la realidad metafísica de la verdadera monarquía.

quisición de Granada en 1580, en que un asistente a la representación de la Adoración de los Reyes «dixo palabras feas contra el Rey Negro, que quien le avia hecho rey, que en su linage no lo avia y que estava por darle de palos[...] y reprehendiéndole otro que porque hazia aquello contra el Rey Sancto dixo que solo Dios hera sancto[...]» (Cortés López 95).

<sup>17</sup> En un estudio iconológico sobre un convento mexicano del siglo XVI, Gustavo Curiel (113-120) llama la atención sobre la presencia de simios y otros seres de los bestiarios medievales en un contexto nuevo. El simio es la representación simbólica del pecado, bajo el título de “*simia Dei*”, o mono de Dios, el imitador de su obra, pero en sentido negativo, como lo describe el autor hispano-latino Clemente Prudencio Aurelio (*Contra Simaco*, II). En diversas composiciones plásticas renacentistas (Durerro, Holbein, Bruegel) el mono significa los pecados de la lujuria, el robo e incluso el engaño. Los monos aparecen en diversas ocasiones encadenados, con lo que la equiparación de los simios (seres representativos de un estado de existencia degradado, imitaciones torpes de la humanidad) con la esclavitud de la época tiene connotaciones morales evidentes.

Atrevimiento de un bárbaro es el reinado de Filipo: «fundar soberbias torres / en las regiones del viento» (144a). Filipo no ha querido aceptar su papel natural (de humilde esclavo) y ha construido un mundo artificial y lleno de orgullo que es la marca del diablo.

El teatro barroco español, como es sabido, tocó abundantemente el asunto de la doctrina del libre albedrío frente a la predestinación. En *El prodigio de Etiopia* triunfa el libre albedrío, lo que curiosamente significa para el protagonista negro el rechazo de sus deseos de poder, gloria y amor. En esta comedia, de alguna manera, se defiende el orden social de la sociedad esclavista como una aceptación voluntaria que “coincide” con un pretendido orden natural que sitúa a los blancos encima y a los negros debajo. Acentuando su paganismo, Filipo, tras ser proclamado rey de los bandidos y haber derrotado a sus enemigos de Egipto da por válida la doctrina de los sueños premonitorios y las adivinaciones:

*En mis sucesos se ve  
El pronóstico cumplido:  
Capitán y esclavo he sido,  
Rey y más Rey seré.*

[144b]

Tal concepción niega la doctrina católica ortodoxa del libre albedrío. Filipo, en una situación que tiene su parecido con el dilema de Segismundo en *La vida es sueño*, demostrará que son las obras personales, y no los dictados de la fortuna, los que rigen las acciones humanas. Segismundo y Filipo han obtenido el poder de forma ilegal, por rebelión, y ambos llegarán a regular su situación aplicando principios morales. Y ahí ambos personajes emprenden rutas divergentes. Segismundo puede seguir siendo rey porque nació hijo de rey, pero Filipo, de origen incierto, nacido junto al Nilo, y negro, no.

Nada más ser proclamado rey, Filipo cambia de comportamiento. De monstruo violento pasa a ser un hombre mesurado, justo y apremiado por decir la verdad. La realeza imprime carácter, como un sacramento de la religión. La apariencia incluso de realeza tiene que manifestarse de alguna manera:

*Siendo Rey, mentir no puedo:  
Cuando era esclavo mentí.  
Fueme entonces permitido:*

*No lo puede ser ahora.  
Él no me ha dado, Teodora,  
Diamantes, ni te ha vendido.*

[145a]

El camino de retorno al orden previo es imposible de recorrer sin la expiación y en materias de honor sexual, como bien se sabe de la comedia española del siglo XVII, sólo la sangre lava las ofensas. En este caso va a ser la sangre de los dos ofensores al orden “natural”, social y familiar. Si Filipo le cuenta la verdad de sus engaños a Teodora, ésta responde igualmente con una muestra de su honor. Ya ha dado la mano a Filipo y no puede romper la promesa de casarse con él que había hecho como precio de sus deseos de venganza contra su amante Alejandro: «No te puedo dar la mano / que al Rey la tengo ofrecida» (145a). Dice “al Rey”, no “a Filipo”. Filipo es rey, pero es negro y bárbaro, mientras que Teodora sigue siendo blanca. El reino bárbaro no ha desaparecido, como explica Filipo a Teodora:

*En rústicas madre selvas  
Te has de asentar, y la mano  
Darás al que es soberano  
Señor de montes y selvas.*

[145a]

La disyuntiva de Teodora es terrible. Como ser que viene de la civilización, del orden, sus palabras tienen que responder a la verdad. Su palabra de mujer blanca la va a condenar a que su verdadero amante, Alejandro tenga que ver cómo se entrega a quien ella no quiere. No le queda otra solución que inmolarse: se corta la mano (fuera de escena) y se la entrega a Filipo, cumpliendo su promesa.

Una metáfora de la unión sexual, “entregar su mano”, se convierte en un acto de entrega física: «Sale Teodora con la mano cortada; la otra sana» (146a) es la acotación de Lope para la siguiente intervención de Teodora. Ella dará su mano, cortada, como símbolo de redención de su palabra dada. La sangre vertida en su automutilación pagará por lo que nunca debió prometer: unirse a un esclavo negro. El símbolo de dar la mano se hace literal, *desmetaforiza* su significado. De igual manera que la esclavitud de amor de Filipo estaba *desmetaforizada* por el hecho de ser negro y esclavo de verdad:

*Y entre pedernales duros  
Hizo mi sangre claveles,  
Con que en los prados dibujo  
Mi desdicha; esa es mi mano.*  
[146a]

Teodora, paralelamente a Filipo, ha resuelto, por su libre albedrío, romper todos los maleficios de la fortuna, que la impulsó a cometer toda clase de errores. Teodora se puso voluntariamente en una situación extremada, de contradicción con su ser natural-social: «ciudadana de los montes / compañera de los brutos» (146a). Toda idea de unión con Filipo resulta abominable, un pecado de bestialismo.

Una vez roto el orden social, no puede sino suceder un nuevo orden, no la restauración del antiguo. Los actos de Filipo, rey bandido, esclavo negro rebelde, frustrado seductor de una mujer blanca, tendrán como final su muerte a manos del propio demonio. Dentro del esquema hagiográfico, la muerte de Filipo va a ser heroica, y consistirá en la voluntaria aceptación de su nueva situación. La sangre de la mano cortada de Teodora es un preludio de la suya:

*La torpeza de mi amor,  
¿Puso a una mujer así?  
Nuevo espíritu hay en mí  
Viendo estos dedos crueles  
Contigo, y que son claveles  
Los que ya fueron espumas;  
Mi muerte escriben sin plumas,  
Mi mal pintan sin pinceles.*  
[147a]

Filipo, como antes Teodora, rechaza "libremente" su pasado. Acepta el orden anterior y, como en el caso del arrepentimiento de Teodora, reconoce que el buen camino es aceptar la autoridad del amo blanco, identificado con Dios mismo: «Rey seré de mí mismo / siendo un esclavo de Dios» (148a). La monarquía y poder de un bárbaro se inclina voluntariamente a la Iglesia, representada por Isidoro, ermitaño:

ISIDORO.  
FILIPO.

*¿Quién llama?  
Un negro que ya  
Alma quiere blanca y pura;*

*Una noche triste, oscura,  
Que buscando la luz va;  
.....  
Esta corona que ves  
En lugar tan indecente,  
Ha de bajar de mi frente  
A que la pisen tus pies[...]*  
[147b]

Para acabar la comedia, hay una psicomaquia. Filipo se enfrenta con el demonio, vestido de galán, que le tienta en su nuevo estado de gracia. Mientras Filipo fue libre en la vida, fue esclavo del demonio. Ahora que ha decidido abandonar su poder, se escapa del poder de su antiguo amo espiritual. Libertad espiritual y libertad personal son antitéticas en Filipo. No se ha llegado todavía al siglo XVIII, en que se discute la inferioridad esencial de los negros. En este caso, los negros tienen que pagar con su esclavitud física el beneficio de su evangelización. Es su penitencia. No es un determinismo, sino un voluntarismo:

DEMONIO.

*¡Un cautivo se me atreve.  
Un esclavo no se rinde  
A la suma inteligencia  
Que con el Criador compite!  
.....  
¿Qué espera un negro ladrón  
En la religión?*

FILIPO.

*Ser libre  
En los cielos.*

[149a-b]

El demonio termina matando a Filipo, que muere en gracia de Dios. La acción del demonio es por mandato divino:

*Una fiera  
De estas montañas le hice,  
Con el asta atravesado;  
Dios lo manda: no lo quise,  
Porque temo que merezca  
Los claveles y jazmines  
De los celestiales campos.*  
[149b]

La tiranía de Filipo había sido el tiempo del diablo, y ahora es el tiempo de Dios. Filipo, simbólicamente, ha logrado su deseo: los claveles y jazmines, el "*locus amoenus*" celestial. No los favores de Teodora (que se cortó la mano y le demostró el poco valor de tales flores de un día), sino los de la eternidad y la salvación. Filipo, dando su sangre por Dios, tiene un final paralelo al de su amada Teodora, que dio su sangre por lavar su honor.

Las últimas palabras de Filipo son una transformación simbólica de su vida anterior. Si fue rey de selvas y de manos indignas ahora pide consuelo espiritual a Isidoro, el ermitaño que le ha enseñado el camino recto del cristianismo:

*Dame una mano, y con ella  
Vence leones y tigres  
Del infierno; ver cortada  
La de una mujer insigne  
En guardar su honor, me traje  
A vivir contigo.*

[150a-b]

En su batalla espiritual, Filipo ha salido vencedor. El epílogo recitado por el ángel, que lo proclama "negro, cándido cisne", cierra la vida de una forma alegórica. Si empezó como un ave fénix del mal, siempre resucitando de sus desastres, ahora muere en olor de santidad. Filipo se ha convertido en un blanco a efectos del espíritu. Lo que los refranes de la época negaban —el baño ha dicho, de un negro no hacer blanco—, o la tradición de las fábulas de Esopo, recogidas en los *Emblemata* de Alciato, que pintaban lo imposible como la imagen de dos hombres blancos tratando de lavar inútilmente la oscura piel de un etíope, lo logra la religión de forma metafísica<sup>18</sup>. El orden ha sido restablecido. El pecado, representado por un esclavo negro rebelde, ha dado paso a la salvación, mediante la eliminación física del pecador. Salvarse es volverse blanco. Para que un negro se vuelva metafóricamente blanco, ha de renunciar a su naturaleza, ha de morir.

La mano cortada de Teodora es el instrumento de salvación de

<sup>18</sup> El emblema 59 de Alciato (Ausburgo 1531), recogido en traducciones españolas (Lyon 1549) y de amplia difusión presenta bajo el lema de lo IMPOSIBLE el querer borrar el color de la piel de un negro, como ejemplo de la imposibilidad de transformar "los vicios" que vienen de la naturaleza.

Filipo. Esta mano es signo de prohibición y objeto de su deseo al mismo tiempo, y por tanto anuncia su tragedia. La santidad teatral de este esclavo negro rebelde consiste en reconocer la autoridad del significado de tal mano: no debió desearla, no debió rebelarse, y ahora reconoce su error y acepta la muerte de forma voluntaria. Lope de Vega crea en el personaje de Filipo a un ser excepcional, único. Concibe a Filipo como un ser dividido entre su condición de bárbaro y monstruo y su carácter heroico, excesivo y noble. Desear una mujer blanca es "lógico" dentro de la economía sexual del arte barroco español. Una mujer como Teodora representa el concepto de belleza "universal", y por ello Filipo hace lo "lógico" deseándola. Pero para un negro, lo lógico está prohibido, y entra dentro de lo punible. La tensión en los dos polos opuestos que forman a este personaje de Lope, la doble naturaleza noble y salvaje, se resuelve en su eliminación y envío a los cielos como santo. El triunfo de Filipo será dejar de desear, pero también dejar de ser. La muerte, como premio, le llega cuando se da cuenta de que Teodora la blanca ha sido un error fatal.

En este drama se presenta la autoconstrucción de un héroe frente a la construcción que de él hacen los otros personajes. Filipo busca una identidad propia, amar a Teodora, rey poderoso y digno de ella, pero tiene que enfrentarse al discurso que hacen sobre él Alejandro y la propia Teodora: el esclavo, el ser bestial. Filipo el santo etíope es una contradicción. Es bárbaro pero es también un cristiano potencial. Por cristiano se entiende asimilable a la cultura que esclaviza y domina a los pueblos de América y África en el siglo XVII. La santidad de un negro es el triunfo completo de la idea de asimilar al bárbaro a la civilización cristiano-blanca. La categoría de *santo negro* es siempre problemática por lo que tiene de residuo: el negro no es como los demás seres humanos. Para ser santo se da por descontado que hay que ser de la raza humana. Queda siempre el bárbaro, el salvaje, que deja su marca como prueba de su asimilación al orden establecido, pero que también recuerda que hay una naturaleza abismal en él. La marca del diablo, de la bestia, tiene que ser borrada. El cuerpo negro ha de desaparecer con la muerte y así lograr, como dice el ángel al final de la obra, que Filipo se convierta en "cisne blanco". Ser blanco es la condición indispensable para ser humano y ser santo.

En *El prodigio de Etiopia* la mujer y el negro se rebelan contra el hombre. La predicación de una forma de humanidad blanca, masculina, europea, cristiana, aristocrática como representativa de la universalidad humana deja al resto de los individuos que se miran en tal

imagen como "otros", figuras incompletas y deformes del modelo "original". Teodora y Filipo se van a enfrentar a un concepto de humanidad renacentista que no les reconoce la capacidad y autonomía de definirse a sí mismos. Su única opción será la violencia física y la rebeldía contra el orden político, social y sexual establecido en una Tebas de comedia barroca que se parece demasiado a Sevilla.

#### 4. *EL SANTO NEGRO ROSAMBUCO DE LA CIUDAD DE PALERMO, O EL NEGRO SUMISO*

Esta comedia está dedicada a san Benito de Palermo, un santo que vivió en Sicilia durante el siglo XVI<sup>1</sup>. Lope recoge en su comedia ciertos elementos pertenecientes a la tradición popular que se desarrolló en torno a este santo: llegó a ser superior de su convento, a pesar de haber empezado de fraile lego, y se extendió su fama milagrosa, con lo que recibió el favor de los poderosos de la ciudad de Palermo.

*El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* es, como relato hagiográfico dramatizado, una glosa de la virtud cristiana de la humildad<sup>2</sup>. La proposición resulta peregrina: el título da cuenta de la paradoja que supone un santo negro. No es "el santo Rosambuco" sino que se subraya la especial santidad del protagonista, su condición racial. Ser negro, ser humilde y ser santo tienen que estar relacionados por fuerza. Otra paradoja es que este negro santo esté relacionado con la ciudad de Palermo, y no con un hábitat más consustancial a su persona, un África legendaria o fantástica, como en *El prodigio de Etiopia*. Lope busca con el título de la comedia un contraste absoluto entre los principios ideológicos de Europa/cristiandad por un lado (Palermo) y el de África/paganismo por otro (el nombre exótico de Rosambuco) que se juntan en el concepto propuesto de "santo negro" dado al personaje protagonista. La comedia será, pues, la explicación de la paradoja santo/negro.

Un breve resumen argumental es necesario para estar en autos.

<sup>1</sup> San Benito de Palermo (1526-1589), conocido localmente como "San Benedetto da Santo Fratello" o "San Benedetto il Moro" había nacido en Sicilia misma, hijo de esclavos negros. No fue en ningún momento mahometano, ni tuvo el fantástico nombre de Rosambuco que le dio Lope de Vega, sino que siempre se llamó Benedetto. Lope pudo haber recibido el encargo de escribir esta comedia tras la llegada de algunas reliquias del futuro santo a España entre 1606 y 1607. Ver Elisa Aragone (175-176 y n. 313).

<sup>2</sup> La primera versión conservada aparece en la *Parte III de las Comedias de Lope de Vega*, ca. 1611-1612, con aprobación de 1611 (Morley y Bruerton 393).

Rosambuco es un capitán negro y turco capturado por un noble español, Don Pedro Portocarrero. Tras demostrar de palabra y obra la nobleza y gallarda aceptación de su nueva condición de esclavo de un español —que le honra, según dice—, se verá envuelto en las disensiones matrimoniales de sus amos, Lesbio y Laura, acusada por el primero de adulterio y amenazada de muerte. San Benito, que protege al esclavo, interviene en favor de la inocencia de la mujer y el santo se convierte al cristianismo. Tras su conversión se hace franciscano por intervención de san Francisco mismo y le llega una serie de pruebas de humildad. Finalmente, tras hacer varios milagros, entre los que se encuentra, una vez más, la lucha contra el diablo mismo, terminará ofreciendo su vida a cambio de la de su antiguo amo, que había muerto en el incendio de su casa.

Edith Wyschogrod distingue en los relatos hagiográficos entre trabajo y esfuerzo (*work and labor*). La vida del santo es esfuerzo, «*total corporeal and psychological involvement in the needs and interests of others*» (85), frente al concepto de trabajo que indicaría una cierta parsimonia y ahorro de esfuerzos en el uso del cuerpo. Rosambuco va a dedicar todos los esfuerzos de su cuerpo a los demás, hasta llegar a la autoinmolación para salvar a su antiguo amo. En el trabajo siempre existe un interés, una meta que alcanzar. No así en el desinterés del santo, que se vacía en cuerpo y alma por los demás. En el caso de un esclavo negro del siglo XVI, el vaciamiento físico le era exigido sin recompensa —teóricamente. Si el esclavo también se entregaba en alma al servicio del amo, ahí estaba la prueba de su santidad.

La humildad del negro Rosambuco es su catapulta metafísica hacia la santidad. Para llegar a la santidad, antes tiene que hacer una renuncia formal al poder y a todo deseo de rebelión y cambio de su situación social de esclavo. Rosambuco se presenta en escena “armado, vestido de turco”. Está en el momento de su máximo esplendor como agente del mal —el Imperio otomano— y al tiempo está a punto de caer en desgracia. De soldado del Gran Turco pasa a ser cautivo de un capitán español, Don Pedro Portocarrero, no sin antes ofrecer resistencia (en batalla fuera de escena heroica aunque inútil): «¿Por qué resistes la gloria / que a España está concedida?» (361a), le dice su captor<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Como en el caso de varias comedias, el texto representado es ocasión para alabar a una familia noble concreta. Los Portocarrero o Puertocarrero aparecen en otras comedias de Lope, como *Servir a señor discreto*.

El destino manifiesto del Imperio español se demuestra en escena no sólo con el triunfo militar y la esclavización del enemigo turco-negro, sino que también ayudan los Cielos. El dominio político español es justificado como una acción salvadora, rubricada por la intervención de santos y de portentos milagrosos. Rosambuco, desesperado, culpando a la fortuna, se arroja al mar para suicidarse, pero se produce el primer milagro. Un niño se interpone y lo salva. Como en el caso de Filipo en *El prodigio de Etiopia* el motivo del rescate de las aguas interviene otra vez. Rosambuco, africano como Moisés, tiene en su propia biografía los símbolos del bautismo. Maravillado, Rosambuco cambia súbitamente de forma de pensar:

*Pues que me lo manda el cielo  
Con tan insigne milagro.  
Un nuevo sosiego baña  
El alma, pecho y memoria...  
Que he sido dichoso, digo;  
Tu esclavo desde hoy me nombro;  
Ya no me espanta el trabuco  
De la fortuna y su afán.*

[362a]

Rosambuco, contando su historia, habla de su nacimiento etíope, que lo sitúa inmediatamente a salvo de la contaminación de haber nacido en tierras turcas o de moros, detalle éste que no carece de interés por lo que tiene de paralelo con la del santo que analizamos anteriormente, Filipo, el protagonista de *El prodigio de Etiopia*:

*Soy corsario  
Del turco sultán Celín,  
Y el sol de su Imperio, en fin,  
Aunque negro, temerario.  
Nací en la adusta Etiopia:  
Cautiváronme pequeño  
Los turcos, y en este leño  
Anduve años de gran copia [...]*

[362b]

Los santos negros del teatro de Lope tienen en común un origen noble rubricado por su condición guerrera. La conexión turca de Ro-

sambuco lo ennoblece en tanto en cuanto lo separa de los "otros" negros, los de Guinea, los negros graciosos que se expresan en la *lengua de negro* característica de su condición marginal y de objeto de risa general. Rosambuco es la anti-España que se hará parte de España y su imperio. Su conversión elimina al enemigo por defecto: si los turcos se convierten, dejan de ser turcos. Sin embargo, queda en Rosambuco un elemento de *diferencia* en el más puro sentido derridiano. No basta con convertirse. El turco converso tendrá que pasar por un proceso de purga, su servidumbre en la esfera ínfima de la sociedad española cristiana "que le salva". Rosambuco, además, es negro, y su condición no habrá de ser otra que la de esclavo, en pura lógica de la época.

Esta diferencia que coloca a los negros en una situación especial dentro del orden metafísico de la salvación cristiana barroca la expresa mejor que ninguna otra palabra la conjunción *aunque*. *Aunque* se convierte en un *leitmotiv* constante en toda la obra, y en general en toda la literatura sobre negros en el Barroco. El *aunque* es una glosa del refrán popular "aunque negros gente somos"<sup>4</sup>. Este refrán, como todas las referencias similares a la dignidad humana de los negros "a pesar de ser negros", refleja una actitud de prejuicio racial por parte de la población blanca en España hacia la gente de color basada en el color de la piel, signo externo de infrahumanidad y paganismo. Rosambuco, como lo hiciera Filipo en *El prodigio de Etiopia*, da una dimensión nueva al refrán, como para legitimarlo. No es un blanco el que usa el refrán "aunque negros, somos gente" sino un negro. Rosambuco, negro, se hace así un portavoz de la ideología racial de un autor blanco, Lope. El prejuicio racial de los blancos se intenta legitimar a sí mismo pintándose de negro.

El "aunque" expresa la excepción. No sólo es Rosambuco santo "aunque" negro, sino que todo son "aunques" en la personalidad y las acciones de protagonista de esta comedia. Su valor militar es excepcional para un negro, como lo es su forma de hablar —castellano estándar. Lesbio, que lo compra al capitán Portocarrero, expresa idéntica admiración por «ese pecho, aunque del sol vestido» (366a). El futuro santo es de origen noble, como él mismo declara: «Reyes fueron, señor, mis abüelos / De aquella gran provincia tiempos muchos» (366b), lo que sirve para explicar de una forma satisfactoria

<sup>4</sup> Recogido en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, que lo explica del modo siguiente: «no se ha de despreciar a nadie por humilde y baxo que sea».

también la excelencia de este individuo. La apariencia de su color y su estado de esclavo puede llevar a engaño: él es noble, con lo que aquello significaba en la ideología que Lope defendía. La sangre noble llama a las acciones destacadas y virtuosas. El caso de Rosambuco será una demostración extrema del principio, que opera también entre los negros. Noblemente se comporta Pedro Portocarrero y noblemente se comporta Rosambuco. Ambos son de origen señorial, cada uno en su mundo<sup>5</sup>. La aceptación de su condición de esclavo de forma sumisa —«con ser tu esclavo me alegro» (362b), le dice a Portocarrero— recuerda los intercambios cortesés de novelas moriscas como *El Abencerraje*. Rosambuco es un esclavo contento de su suerte desde el principio y para ello tiene que concurrir un poderoso cúmulo de razones psicológicas: su salvación milagrosa de las aguas y la cortesía y nobleza de su captor.

La repetición en la obra de cláusulas concesivas con *aunque* resaltan la singularidad de Rosambuco entre todos los negros. Cuanto más se pondera la excepción, más amplía el concepto negativo, adversativo, que se tiene de los negros. Cuanto más se alabe al negro individual y extraordinario, más deshumanizados quedan los demás negros habidos y por haber. Se trata de un racismo por reducción. No se afirma la inferioridad esencial de los negros, sino que se afirma la excepcional virtud de uno de ellos, la cual anula las virtudes de los demás negros. Cuanta más virtud en uno, más desposeídos del concepto de virtud quedan los demás, la colectividad con la que se le identifica.

El santo negro no lucha simplemente contra la opinión establecida. Su excepcionalidad va más allá de ser cristiano y esclavo ejemplar, para pasar al terreno de la caracterización literaria. Como tipo literario de negro, Rosambuco es también excepcional, y para ello Lope sitúa a su lado a la esclava negra Lucrecia, correspondiente al tipo convencional de personaje negro. Lucrecia se convierte en un punto de referencia constante para Rosambuco. Ya en el segundo acto, cuando el negro turco Rosambuco se ha convertido al cristianismo, el enfrentamiento entre Lucrecia y él cobra un sentido radicalmente distinto al de esclavos y criados graciosos de otras comedias. Se enfrentan en escena dos concepciones opuestas del personaje

<sup>5</sup> Maravall (1972: 45) afirma que «en la campaña de fortalecimiento de la sociedad señorial está comprometido todo el teatro barroco». La nobleza etíope del turco Rosambuco reafirma la "universalidad" y legitimidad del concepto señorial de la sociedad barroca.

negro en la literatura española. Les une el ser negros, les separa lo demás: Rosambuco habla en el lenguaje de los personajes nobles, mientras que Lucrecia se expresa en lengua de negro<sup>6</sup>. Todas las virtudes que hacen excepcional a Rosambuco están ausentes en Lucrecia, con lo que el principio de racismo por reducción queda ejemplificado. El público podrá seguirse riendo de los negros, aunque con Rosambuco haga una excepción.

El contraste entre Rosambuco y Lucrecia ocurre a todos los niveles: lengua, gravedad del santo frente a comicidad de la mujer. Lucrecia va a ser ocasión de una prueba para el santo: la tentación sexual. Queda fulminada por la figura de Rosambuco, pero éste —como santo que terminará siendo fraile franciscano— no corresponde a los avances de la apasionada criada. En una escena del primer acto, en que se quedan solos, las dos posiciones y modelos de “negro escénico” resaltan por lo irremediamente opuestas. Lucrecia representa una esclavitud cómica y degradada, mientras que Rosambuco es el esclavo ideal, el de las leyendas de santos. Lucrecia y Rosambuco representan en escena la doble visión de África: Etiopía noble y Guinea esclava. Lucrecia pregunta a Rosambuco de dónde es, mencionando topónimos que están todos relacionados con la geografía de la esclavitud de la época. Rosambuco representa la geografía fantástica de la Etiopía legendaria:

*Ah, sinola don Sambuco  
¿De quentiela sasuncé?  
¿Samo de Santa Tamé,  
De Angola samo, maluco?  
Pue que a quereye dipongo,  
Il alma que yan si aliegra,  
Decimo logo a la niegra  
Si samo de monicongo.*

[370a]

<sup>6</sup> Menéndez y Pelayo (1894: ci) considera la comedia como de las más “rudas” en su introducción a la edición de las obras completas de Lope. Tiene palabras desabridas hacia la figura de la esclava negra: «Hasta la parte cómica es trivial y plebeya, e intolerable el tipo de la negra con su media lengua y sus palabras estropeadas en jergonza bárbara». En esta opinión Menéndez y Pelayo sigue el dictamen de los críticos alemanes del teatro español, a los que las figuras de los graciosos no les sentaban bien, y cita como autoridades a Grillparzer y Schaeffer. Reconoce que aunque la comedia le resulte «un aborto bárbaro... debió de ser muy grato al vulgo de su tiempo».

La respuesta de Rosambuco es lacónica: «De Etiopía soy». Entre el santo y la criada hay un abismo geográfico, sexual y lingüístico —lengua de negro frente a castellano culto. La tentación de Lucrecia —cuyo nombre en una esclava negra con apetitos eróticos desmiente irónicamente a la matrona romana que prefirió la muerte a conceder sus favores al rey Tarquino— es una prueba que va a asentar a Rosambuco como un negro que no es “como los demás” en su renuncia al placer sexual.

Los papeles tradicionales de la corte amorosa están invertidos. Es la mujer la que lleva la iniciativa. Lucrecia es para Rosambuco la tentación de la carne, episodio típico de vida de santo varón, pero una tentación a su medida. La política sexual de la época juega aquí un papel importante. No se expone a Rosambuco a una mujer blanca, de condición social superior, sino a alguien de su raza, y de su condición servil. Tras ser rechazada, Lucrecia se queja precisamente de eso: Rosambuco se cree mejor que ella, cuando ambos son esclavos:

*¿An vito el perro samalo  
Tener a la niegla amo!*

.....  
*Gravedá tiene, pol cierto,  
Que con vos muy bien medramo,  
Aunque niegla, no tiznamo,  
No falta quien anda muerto.*

[370b]

Lucrecia, como personaje antitético al santo, pertenece a la tradición dramática de la negra lujuriosa de piezas como la *Farsa de la hechicera* de Sánchez de Badajoz<sup>7</sup>. Para Rosambuco, desear a una mujer negra sería un descenso en la escala de la naturaleza, a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior.

La presencia de la esclava Lucrecia en escena tiene como tema constante la sexualidad. Lesbio, su amo, la castiga por enamorarse de los esclavos y criados de la casa, Rosambuco primero, y luego un viejo criado blanco. Pero antes de castigarla, Lesbio se esconde para

<sup>7</sup> La culpabilización en materias sexuales de la mujer negra figuraba prominentemente en el discurso esclavista. En *El celoso extremeño* Cervantes pone como ejemplo de la singularidad de la casa del obsesionado Carrizales el que la esclava negra Guiomar fuera doncella “siendo negra”.

divertirse a costa de Lucrecia: «que es muy graciosa, aunque necia» (376a).

El pecado de Lucrecia no es simplemente de intento de fornicación, algo condenado por el Concilio de Trento, sino de atentado contra el honor de la casa de Lesbio. Pero Lesbio se divierte antes de castigar a la esclava negra. La relación amo/esclava está basada en la violencia, y esa violencia no sólo mantiene al amo en su poder, sino que le produce placer. El “voyeurismo” de Lesbio es parte de la economía sexual de la representación dramática barroca. Lesbio controla las relaciones sexuales de su casa: las de su mujer y las de sus esclavos y criados. No va a permitir que Lucrecia avance en su seducción de Rosambuco, ni de su criado blanco y viejo. Lucrecia y el viejo criado serán atados y azotados... por Rosambuco, al que le está reservada la repetición del oficio de verdugo más adelante en la obra.

El espectáculo de los azotes es una constante en las relaciones entre blancos y negros de la España de los siglos XVI y XVII. La literatura siempre está haciendo referencia al hecho: el negro Zaide del *Lazarillo* es pringado y recibe cien azotes, la mulata Elvira es amenazada con el mismo castigo por su amo en *Servir a señor discreto*. Los azotes públicos a los negros son un espectáculo envilecedor para la víctima, acreedora al castigo y a la violencia “por su culpa”. La culpa es el deseo que no se conforma a los intereses del amo. Queda, sin embargo, un residuo, como diría Jacques Derrida. La frecuencia del *leitmotiv* de los azotes en la carne del negro habla de un elemento de placer en la audiencia. El castigo es público, con lo que se convierte en espectáculo. El público asistente —como el público de la comedia que estamos comentando— aprende a disfrutar de la visión de una espalda negra desnuda cosida a latigazos. El fingimiento de la representación teatral legitima la otra representación teatral: el espectáculo del poder en toda ejecución de un castigo público. Lope de Vega transfiere la responsabilidad de esta obscenidad a Lesbio, ya identificado como un amo irresponsable y desmedido. La moral religiosa y el ejercicio del poder político se unen a la hora de justificar y legitimar el placer de ver el dolor ajeno: un negro cuyo albedrío en cuestiones sexuales ha sido negado. La conexión entre sexualidad y esclavitud ha sido una constante en la historia moderna de Europa y América. Lope de Vega, una vez más, fue pionero de su representación.

Lesbio tiene un poder sin medida ni cortapisa: es un tirano al estilo de Filipo Carrizales, el protagonista cervantino de *El celoso ex-*

*tremeño*. El placer sexual de Lesbio está en función de la represión de la sexualidad de los que le rodean. Lucrecia es un instrumento de su placer sin saberlo, y el “honor” de la casa de Lesbio es tan falso como la defensa que hace el perro Berganza del de su amo en *El coloquio de los perros*, cuando ataca a la esclava negra que introduce en su aposento a su amante —esclavo negro también— por la noche. La expresión sexual de los negros es atractiva porque ha sido declarada ilícita por quien tiene poder para ello.

Volviendo a la santidad de Rosambuco, está íntimamente ligada a su aceptación voluntaria de la esclavitud, a su práctica heroica de la virtud de la humildad. Cuando es otorgado como presente del Virrey a su nuevo amo, Lesbio, se produce un intercambio de frases corteses entre amo y esclavo que recuerdan a las de la literatura de tema morisco. La suya es una aceptación de los cambios de la fortuna que responde al concepto cristiano basado en el Libro de Job. Así se ofrece Rosambuco a Lesbio:

*Servirte desde hoy será mi intento,  
Pues a servir mi suerte me ha traído,  
Que pues fui capitán el más altivo,  
También me he de esmerar en ser cautivo.*

.....  
*Diestro soy en cualquier oficio o trato.  
Campos sé cultivar, sembrar riberas,  
Hacer mal a un caballo, guardar bato,  
Leña sabré cortar, regir galeras;  
Que, como el tiempo débil me fue ingrato,  
Debo saber, en curso tan pequeño,  
Ser pastor, capitán, esclavo y dueño.*

[367a]

En Rosambuco ser negro y ser humilde supone ser santo. De un santo se presupone que es un ser humano, y en el caso de un negro pagano, que ha dejado atrás su condición subhumana. Por todo ello, la santidad de Rosambuco, su *humildad*, está siempre a prueba. Si muestra que es humilde todo el tiempo, sus jueces, los amos y en general los personajes blancos de la comedia —con los que se identifica el público asistente— suspenderán su prejuicio negativo hacia este negro excepcional. Queda siempre el “residuo” del color de la piel, la señal de la naturaleza subhumana de todos los negros. Como afirma

Sylvia Wynter, el humanismo renacentista definió el concepto de humano y humanidad en términos biológicos, no simplemente culturales. Por más que se aculture el negro a una sociedad cristiana, aunque llegue a santo, siempre quedan dudas. La identidad cristianismo/raza blanca excluye a los que tradicionalmente han sido representados como imagen del diablo mismo: los moros, los negros.

El ejemplo de la santidad de Rosambuco es también un ejemplo del orden cristiano frente al desorden que representan los musulmanes turcos, amenaza siempre presente en las costas mediterráneas españolas de la época. Es la historia del musulmán que se ve atraído por el mundo cristiano, tema frecuente en la literatura del siglo XVII<sup>8</sup>. Si la posición "natural" de un negro en la sociedad cristiana española es la de abajo, es esperable que en el mundo contrario, en el antimundo mahometano y turco, Rosambuco fuera de sangre noble y hubiera llegado a ser capitán de navío. La descompensación que sufre en medio de los cristianos la compensará con su santidad: esmerarse en ser un buen cautivo.

Lesbio sella la relación: «[...] Dios te trajo / a que me sirvas» (367a). Habrá armonía entre amo y esclavo, pues ambos parten del mismo principio, el de la inevitabilidad. Hay un nuevo orden social que es al tiempo metafísico, por lo que no necesita justificación, sino presentación y repetición: representación. Se acomoda la vieja teoría medieval de los estados sociales diferentes. La propuesta de Rosambuco es ser varios estados a la vez, ser el esclavo renacentista, útil a su amo en varias facetas. La teoría medieval de los hombres situados en estados diferentes y jerárquicos se viene abajo en el caso de Rosambuco, ya que su vida es un ejemplo de hombre pluridimensional, no la de un labrador, o un pastor, o un soldado por separado<sup>9</sup>.

Humildad y paciencia van a ser las virtudes que heroicamente va a practicar este esclavo negro, siguiendo el programa hagiográfico dramatizado por Lope de Vega. De la humildad se pasa a la humilla-

<sup>8</sup> Cervantes trata el tema varias veces, en *Los baños de Argel*, y en la aventura del Cautivo en la primera parte del *Quijote*, donde presenta a Zoraida, la mora que sigue a su amante español y se hace cristiana por amor. Esta literatura era en parte una reacción a los abundantes casos, históricos, de españoles que escogían el orden musulmán: los renegados (Friedman 58).

<sup>9</sup> En *Los doze trabajos de Hércules* de don Enrique de Villena (1417) se hace una jerarquización de los diferentes estados sociales: príncipe, prelado, caballero, religioso, ciudadano, mercader, labrador, menestral, maestro, discípulo, solitario, mujer (Harvey 24).

ción de volver a ser verdugo a las órdenes de Lesbio, el amo desmedido e injusto, que "abusa" de su poder al querer ajusticiar a su esposa, a la que cree adúltera<sup>10</sup>. Rosambuco asiste silencioso a la escena de celos de Lesbio hacia Laura, y en él entran en conflicto su deber de obediencia al amo y su piedad ante lo que sabe es una injusticia:

ROSAMB. *Señor, no seas tan cruel  
Ni el enojo te alborote;  
Dale este gusto.*

LESBIO. *¡Oh, infiel!  
¡Acaba, dala garrote,  
Acaba, ponla el cordel!*

[371a]

Lesbio, como marido vengativo, demuestra el lado negativo del esposo y amo<sup>11</sup>. Rosambuco cumplirá la orden, porque

<sup>10</sup> En *La Araucana* de Ercilla, la figura degradada del esclavo negro en funciones de verdugo añade un detalle de ignominia a la ejecución. Caupolicán, el héroe araucano protesta antes de su ejecución por la afrenta de ser ajusticiado por "un negro gefofo mal vestido":

*¿Cómo? ¿Qué? ¿En cristiandad y pecho honrado?  
cabe cosa tan fuera de medida,  
que a un hombre como yo, tan señalado,  
le dé muerte una mano así abatida?  
Basta, basta morir al más culpado,  
que al fin todo se paga en esta vida,  
y es usar de este término conmigo  
inhumana venganza y no castigo.*

[810]

Caupolicán, hay que decirlo, se había hecho cristiano antes de la ejecución, y prueba su nueva condición de "incluido" en el nuevo orden con su actitud racista.

<sup>11</sup> Los señores feudales tenían poder jurídico de vida y muerte sobre sus vasallos, incluida su familia, pero este derecho ya no era universalmente aceptado. Elliott (275) cuenta en su historia de la época imperial española un caso a este respecto. En Aragón, el conde de Ribagorza, un hombre de 27 años, mandó ajusticiar a su mujer, tras acusarla formalmente de adulterio en 1571. La víctima era cuñada del conde de Chinchón, tesorero general del Consejo de Aragón. Felipe II mandó perseguir al marido que había lavado su honra en sangre hasta Italia, y terminó ejecutándolo públicamente en 1573. Este hecho fue uno de los factores de descontento entre la nobleza de Aragón, que precipitaría posteriormente la crisis de Antonio Pérez.

*Sabe Alá, señora mía,  
Con la pena y agonía  
Que hago esto; pero soy  
Esclavo; sujeto estoy...*  
[372a]

La resolución a este dilema es de tipo milagroso. Laura pide rezar a san Benito como última voluntad y la imagen del santo alza la mano y la bendice, con lo que todos, incluido Rosambuco, se quedan admirados. La conversión de Rosambuco es instantánea. El Dios cristiano es justo y poderoso. El cielo, como en el caso del sacrificio de Isaac, ha impedido la injusticia que se iba a cometer, por lo que el orden social no ha sido roto tampoco. Rosambuco, varón justo, no necesitaba rebelarse contra Lesbio, después de todo. El "*deus ex machina*" de la intervención del santo en el último momento salva al amo y marido Lesbio de cometer un crimen, con lo que la legitimidad de su poder queda incontestada y la naturaleza metafísica del orden social y sexual imperante en la sociedad representada por esta comedia, confirmada. Aunque Lesbio sea un amo venal, ello no es razón para la rebelión de sus subordinados. Rosambuco decide bautizarse y llamarse Benito.

En la conversión al cristianismo de Rosambuco no han tenido una intervención demasiado acertada sus amos, Lesbio y Laura. Antes de la intervención milagrosa del santo, él se había negado a bautizarse porque «aunque negro,/ Soy turco firme, roca incontrastable», que conservará la ley de su «tierna infancia» (370a). Tras su conversión, Lesbio se va a convertir en una cruz para el futuro santo. La situación presenta un gran parecido con la leyenda hagiográfica de san Isidro Labrador, de la que Lope se ocupó en un poema y tres comedias<sup>12</sup>. Ambos santos, pertenecientes a un estado social humilde, son superiores en el plano espiritual a sus amos respectivos, y el cielo les socorre cuando se produce una incompatibilidad entre el deber laboral y el deber espiritual: la huerta está labrada por manos divinas<sup>13</sup>. El

<sup>12</sup> El poema es *El Isidro* y las comedias, *La niñez de san Isidro*, *La juventud de san Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*.

<sup>13</sup> Francisco Márquez Villanueva (43 y ss.) analiza el papel de san Isidro (a partir del poema *El Isidro*) como labrador y sus relaciones con don Iván de Vargas, su señor. Isidro, como Rosambuco, deriva su honor de su humildad, la "perfección heril" en palabras de Márquez Villanueva. La intervención divina en *El Isidro* "no interfiere para nada con las realidades de la servidumbre". Como san Isidro, el santo negro Ro-

santo confirma que sus amos no han intervenido en su conversión, pues no le han enseñado ni las oraciones básicas: «Todo lo sé por milagro / Y a ser cristiano me arrisco[...]» (374b). Las palabras suponen una crítica indirecta a la actitud poco diligente de muchos amos, que dejaban a sus esclavos musulmanes sin instrucción cristiana.

Durante el segundo acto de la comedia se expone la doctrina teológica y social que permite la existencia en España de esclavos cristianos. El cambio operado en el alma del futuro santo negro se representa en escena con un cambio de vestimenta. Ahora está «vestido de cristiano, con azada y espuerta» (375a). Rosambuco, que salió en el primer acto vestido en traje militar turco, como cristiano tiene ahora una ropa de labrador y azada como símbolo que sustituye a la espada. La doctrina agustiniana de la esclavitud está expuesta de forma sucinta en unos versos de este neófito negro:

*Ya que el bautismo bendito  
De la culpa me ha librado,  
Y del corazón maldito...*  
[375a]

El bautismo libera al alma de sus culpas, que fueron las causantes de la esclavitud. La "culpa" y el "corazón maldito" son referencias a su pasado mahometano y sus sentimientos, necesariamente antiespañoles, mientras fue soldado de los turcos. Ahora su cuerpo hará penitencia como esclavo jurídico, ya que el bautismo no era motivo legal para alcanzar la libertad<sup>14</sup>. Rosambuco acepta sin oponer resistencia

sambuco trabaja la tierra, de hortelano, lo que en cierto modo lo eleva de categoría sobre otro tipo de siervos, como los domésticos o los pastores de ganado.

<sup>14</sup> San Agustín afirma que la raíz de la esclavitud está en el pecado y el mal. Su argumento se desarrolla en *Quaestiones in Heptateuchum*, pero sobre todo en *La ciudad de Dios* (XIX, 15). Gervase Corcoran, O.S.A. concluye que la doctrina agustiniana, apoyada en el Génesis y san Pablo, venía a reformar la concepción de Aristóteles sobre la esclavitud (una institución natural) o la sostenida por los estoicos (la esclavitud es debida a circunstancias fortuitas, no afecta a la esencia humana, sino sólo a lo exterior). Según san Agustín, el esclavo lo es sólo en el cuerpo y no en el alma (*La ciudad de Dios*, IV, 3), y si existe esclavitud es debido al pecado, en su forma de *libido dominandi*, deseo de dominar a los otros hombres (53). Dentro de una concepción cristiana del orden natural, la voluntad divina ha ordenado que la esclavitud sirva al esclavo para liberarse de sus pecados, con lo que la esclavitud llega a tener utilidad si el esclavo es cristiano y el amo, para no caer en el pecado de *libido dominandi* y ser esclavo de esa pasión de dominar a su siervo, ha de obrar con justicia y corrección (71).

el argumento central de la esclavitud del siglo XVI: la guerra justa contra los negros paganos, invocada por los teólogos y refrendada por los papas en diferentes bulas, como se vio en la «Introducción».

*El santo negro Rosambuco* combina la capacidad de invención de Lope con la narración hagiográfica al alcance del lector de la *Flos sanctorum* de Rivadeneyra. De san Benito de Palermo el público sabía que había sido franciscano. La parte de la comedia que trata de su vida como religioso va a tener como constante la oposición entre cuerpo negro y alma blanca. La humildad es ahora parte de sus votos religiosos como franciscano y una vía para demostrar su santidad.

Pero sigue el problema de aceptar la presencia de un esclavo negro en un convento religioso. La exclusión de los cristianos nuevos y gente de sangre “no limpia” era general en España, aunque no en Italia, donde ocurre la historia. Parte de la excepcionalidad de la situación es la constante intervención del Cielo en los pasos dados por Rosambuco/Benito. El propio san Francisco le pide que entre en su orden. Inmediatamente se genera otro foco de tensión dramática. Resulta que el cielo es sólo para los blancos, o lo que es lo mismo, hay que ser blanco para ir al cielo. Rosambuco no es ignorante de esta realidad metafísica y su conversión le va a hacer consciente de la oposición alma/cuerpo que se da en su persona:

*Ya dentro del pecho siento  
Nuevos gustos que me dan  
Valor, ánimo y aliento:  
¡Ah, pervertido Alcorán,  
Dejar tu fábula intento!*

.....  
*Blanca el alma, el cuerpo negro,  
Por vos aguardo, Benito.*

[373b-374a]

La oposición entre el color blanco y el color negro como signos respectivos de pureza espiritual y pecado tiene una tradición muy amplia en toda la literatura patristica de la Iglesia. El cristiano y en general la humanidad es comparada a Etiopía, como afirma en un comentario al salmo 67(68) san Jerónimo: «Vendrán príncipes de Egipto; Etiopía apresurará sus manos a Dios» (Salmo 67[68]:31)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Para san Jerónimo, los etíopes «significan los que son negros, manchados por el pecado. En el pasado todos éramos etíopes, por nuestros pecados y vicios. ¿Cómo?

Según Jean Marie Courtès, la literatura patristica utilizó la figura del negro etíope y de Etiopía como símbolos alegóricos del pecado, llegando al extremo de la demonización de todos los negros<sup>16</sup>. La estética barroca no hace sino corroborar el concepto negativo en general que se tenía de los negros, incluido el aspecto espiritual. Los ángeles responden a la oración del santo negro de forma elocuente a este respecto, con una serie de conceptos a lo divino:

*Al cielo divino y fresco,  
Con la dulce María,  
Un negro rosas envía  
A Dios, que tiene por blanco.*

.....  
*Tus glorias pones en blanco  
Del cambio de tu alegría,  
Que aunque eres negro, habrá día  
Que estés bello, hermoso y blanco.*

[375b]

El cielo se describe a sí mismo como un lugar de blancos. La blancura como símbolo de pureza excluye la oscuridad de Benito/Rosambuco. Su bautismo le hace “blanco” espiritual. Los tres adjetivos son significativos: bello, hermoso y blanco. Es una promesa. El ser negro es un impedimento en la tierra, pero desaparecerá en el cielo, donde será “blanco” a todos los efectos. La piel negra, identificada con la condición servil en la tierra, no tiene cabida en el más allá. Pero además las voces que vienen del cielo afirman la opinión popular por defecto: ser negro es ser feo, es ser lo contrario de toda característica positiva.

La piel negra de Rosambuco/Benito es un “signo falso” en su caso particular, porque él es una excepción a la regla general aceptada

Porque el pecado nos había hecho negros. Pero entonces seguimos lo que dijo Isaías (Isa. 1:16): “lavaos, sed limpios” y nosotros dijimos, “Tú me lavarás y quedaré más blanco que la nieve” (Salmo 50[51]:9). Así nosotros, que éramos etíopes, nos transformamos y nos hicimos blancos» (Courtès 27).

<sup>16</sup> La lista de santos eremitas que sufren tentaciones y molestias a manos de diablos negros es amplia, como aparece en la *Epístola de Barnabás*, san Antonio el eremita sufre una visión en la que tiene que luchar en un teatro con un gigante etíope, santa Melania la Menor discute teología con un diablo en figura de negro, o el mismo san Agustín en la *Ciudad de Dios*, en que cuenta cómo cierto médico que sufría de gota tiene un sueño en que unos niños negros saltan sobre su pie enfermo e intentan impedir que se bautice (Courtès 19-21).

de que los negros y la piel negra tienen conexiones diabólicas. Como en el caso de Filipo en *El prodigio de Etiopia*, la confrontación con el diablo de este santo negro es inevitable. Se trata de curar a una endemoniada, la hija de su antiguo captor, Don Pedro Portocarrero. La niña endemoniada habla, por supuesto, en lengua de negro y le dedica al futuro santo una ristra de insultos en referencia al color de su piel, como “coco”, “negro tiznado”, “modorro”:

NIÑA.

*Ni tú, ni el Cielo, ni Dios,  
No sois bastantes. ¿No ven  
El hocico de lechón,  
El azabache, el tizón,  
El aforro de sartén?  
Nenglo Angola, de donceya  
Querer sacar... ¡toma higa!  
(Dale la higa)  
Sar demoni, dar fatiga,  
No te estimar, para eya,  
No la puedes a la diabla  
Sacar del cuerpo negrino.*

DON PEDRO.

*Latín, negro y vizcaíno,  
Y todas las lenguas habla.*

[386a]

La niña endemoniada es el espejo en que Rosambuco/Benito tiene que mirarse para no reconocerse. No sólo el demonio habla en lengua de negro a través de la niña endemoniada, “demonizando” una característica más de los negros, sino que toda la ideología de la excepcionalidad de Rosambuco queda expresada con absoluta claridad: Dios sabe distinguir entre los negros al que es “blanco” espiritualmente, mientras que el Demonio no distingue para nada. Rosambuco prueba que en su caso el color de su piel es una falsa apariencia, como lo prueba su continua actitud de humildad, frente a la soberbia del Diablo.

En los santos negros el tema de la conversión es importante. No nacen cristianos, sino que su llegada a la fe es una “*metanoia*” o cambio de espíritu. La fe, como afirma san Pablo, los convierte en hombres nuevos. Sin embargo, en el santo negro siempre queda el color de la piel, signo visible de la anterior naturaleza pecaminosa. En un esclavo es de esperar una actitud rebelde. La sociedad española con-

cibe a los negros como esclavos, es decir, como rebeldes por naturaleza. Esta rebelión es contraria al orden natural y por lo tanto un signo —como su piel— de una naturaleza esencialmente pecaminosa. El pasado de Rosambuco, su naturaleza de negro, va a tener que ser negado a cada paso por el santo. Así, una vez entrado en religión, la sogá que en un tiempo le fue dada por su amo Lesbio para ajusticiar a su mujer, se convierte en la señal de pertenecer a la orden franciscana. El cordón del hábito es la misma sogá de antes, que el santo transforma en su uso. Pero la condición básica de este futuro santo negro es la misma: la esclavitud<sup>17</sup>.

Rosambuco/Benito no se ve libre de que su piel negra se convierta en asunto de mofa, dentro y fuera del convento franciscano. En el tercer acto de la comedia ocurre una situación similar al primer acto: el héroe negro se enfrenta a su némesis literaria, el negro bufón, pero en este caso, el gracioso es un hombre blanco malvado, Pedrisco. Este nuevo personaje proporciona el contradiscurso de la historia del santo negro. Se enfrenta con el santo, le humilla, le insulta, le niega su dignidad. Afirma tajantemente que el cielo y la religión cristiana son para los blancos y está convencido de que Rosambuco/Benito es un ser diabólico, y no puede aceptar su ascenso en la jerarquía de la orden, cuando hacen superior (guardián) al santo:

*¡Que a un negro de Manicongo,  
Idiota, simple, sin ciencia,  
De mala lengua y prudencia,  
Que no se harta de mondongo,  
.....  
Le elijan por Guardián!  
No puedo sufrillo, rabio.*

[381a-b]

Los insultos que lanza Pedrisco a la persona del santo son los típicos y aún algunos nuevos: seor negrote, mandinga, zape o arabio, negrazo de Mahoma, mal año para su casta, galguna, bárbara y perra, negrazo morcillero, negro carimezuquino, Padre perrenque negro<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> El lector de *La Celestina* recordará la simbología demoníaca-sexual del cordón que entrega Melibea a Celestina

<sup>18</sup> Quevedo, en la «Boda de negros» apunta también la mención al mondongo y la morcilla, metáforas despectivas para referirse a los negros, por la similitud del color oscuro de ambos productos alimenticios con el color de la piel de los negros.

El desprecio de Pedrisco hacia su superior («ved qué bien se gobernará / quien mal se gobierna a sí» [382b]) tiene el efecto contrario en el público de exaltar el valor de la ortodoxia: el poder es investido y desciende de forma jerarquizada. Los personajes que atacan al santo negro están caracterizados por sus defectos personales, que les impiden ver más allá del prejuicio racial compartido por todos. Si Lesbio, el amo del santo, desconfiaba de la virtud cristiana de su esclavo, Pedrisco está convencido de que la humildad de Rosambuco/Benito es pura hipocresía. Siempre es la acción celestial la que tiene que confirmar desde el exterior la integridad del santo. Hay una escena en la que Pedrisco convence a un grupo de músicos para que acudan al convento y le canten al santo unas seguidillas de burla. Pero a las seguidillas burlescas responde una voz celestial:

- MÚSICO 1. *Negro de Etiopia, zape o mandinga,  
¡Mal haya quien te elige, que no te pringa.*
- ÁNGEL. *Negro soberano, tu fe es tan viva,  
Que los cielos traspasa y al sol imita.*
- MÚSICO 1. *Guardián te han hecho, negro atezado;  
Gatos son los frailes, perro el prelado.*
- ÁNGEL. *Guardián te han hecho, negro sagrado  
Santos son los frailes, santo el prelado.*
- MÚSICO 1. *Tizón con capilla, mondongo negro,  
¡Mal haya quien te elige para gobierno!*
- ÁNGEL. *Benito sagrado, sol en el suelo  
Los ángeles vuelven por ti del cielo.*
- [382b-383a]

El Cielo sanciona la elección de Benito para el puesto de guardián del convento y replica a los insultos de los músicos, pero los argumentos que utiliza el ángel se expresan por el mismo recurso conceptista que los insultos: la paradoja verbal. Los músicos llaman al santo “tizón con capilla”, es decir, ponen juntos dos elementos simbólicamente antitéticos, como un tizón (por el color de la piel), que denota algo sin valor y posiblemente diabólico, por su asociación con el fuego, y una capilla, signo visible de la profesión religiosa<sup>19</sup>. Pero el cielo con-

<sup>19</sup> Corresponde por analogía al adagio recogido por Erasmo en su colección de la “*simia in purpura*” (I vii 10 / Libro II 264d) con sus variaciones de la mona vestida de seda. El comentario de Erasmo dice que el proverbio se aplica «por ejemplo, a hom-

testa con un epíteto similar: “sol en el suelo”. Sigue habiendo una situación imposible, excepcional: el santo es un “sol” de virtud, y está en el suelo, en la tierra, pero también por el color oscuro de su piel, existe la connotación de que, como negro, su persona es un trasunto en la tierra del poder físico del sol.

La escena de la puja musical toca un tema asociado con el estereotipo del negro: su afición a la música. Si Cervantes había afirmado que a todos los negros les gustaba la música en *El celoso extremeño*, Rosambuco/Benito afirma su excepcionalidad, es decir, su santidad, precisamente negando cualquier posible relación con lo musical. Pedrisco, el monje antagonista, servirá para demostrarlo. Uno de los defectos de Pedrisco es su afición por la mundana guitarra. La esconde bajo el hábito, y el santo lo descubre:

*¡Un religioso donado  
Ha de ser del siglo amigo!  
¡Con guitarra un religioso!  
¡Guitarra dentro el convento!*

[384a]

A Pedrisco la guitarra se le convierte en un lagarto, de forma milagrosa. Rosambuco/Benito demuestra algo más que un rechazo por los placeres mundanos de la humilde guitarra; demuestra que él no es un negro como los demás, pues le falta esa afición que sería esperable en “cualquier otro negro”. Lope juega con el estereotipo musical, pero en vez de negarlo, lo reafirma. Rosambuco es un negro distinto: prueba de ello es que rechaza la música, que es lo que lo definiría ante los demás como negro típico. Rosambuco es un negro al que no le gusta la música y Pedrisco un blanco al que sí le gusta.

La inversión de papeles no es una inversión de identidades, sin embargo. Pedrisco, que representa la actitud racista más descarnada, es condenable a los ojos del público por sus propios defectos —vagancia, sensualidad, arrogancia— que le llevan a la ceguera espiritual: no es capaz de identificar la santidad del hombre negro que tiene delante. En la comedia se insinúa al público que Pedrisco en realidad es un instrumento de Dios para seguir probando al santo en su humil-

bres cuya verdadera naturaleza, por más que vayan ataviados con ropas distinguidas, resulta obvia por su *expresión y comportamiento*, o aquellos a los que se les ha enfundado una dignidad inapropiada» (la cursiva es nuestra).

dad. Pedrisco, con sus excesos de crueldad y violencia, es la imagen en la que el público que asiste a la comedia o el individuo que la lee escrita no se va a reconocer: "nadie" es tan exageradamente y estúpidamente racista. Y sin embargo, las palabras y acciones de Pedrisco están sacadas del acervo folklórico y literario de la época: la violencia verbal hacia los esclavos negros, los azotes y "pringados", la discriminación simple y llana.

En el juego de los símbolos, el antihéroe Pedrisco se disfraza incluso para que le confundan con el santo, tiznándose la cara:

*Pero yo haré poco a poco  
Locuras de suerte y traza  
Que el Virrey, que sale a caza,  
Tenga allí al negro por loco;  
Y con aquesta ocasión,  
Con la gente noble y cuerda  
Haré que el perrengue pierda  
El crédito y opinión.*

[384b]

Pedrisco está empeñado en reescribir la vida de Rosambuco, arruinar su reputación con un solo acto negativo que confirme la naturaleza degradada del santo negro. Por más que los filósofos escolásticos afirmasen que el color era "accidente" y no "sustancia" en la naturaleza humana, el Cielo se ve precisado a intervenir, como si no se fiase de la cordura y buen juicio de la gente noble. Su plan queda al descubierto cuando milagrosamente su cara aparece enharinada, en vez de tiznada. Pedrisco se ha puesto blanco sobre blanco<sup>20</sup>. El Cielo no permite el trastocamiento de las categorías raciales, por más que éstas sean consideradas accidentes. De hecho Pedrisco se ha venido comportando como un "negro" lo haría en un entremés o en el típico papel de esclavo gracioso. Él es el transgresor, porque el santo cumple con su papel asignado en el teatro metafísico: acepta su esclavitud y luego su exaltación en la orden con humildad.

La apoteosis final de Rosambuco/Benito, y prueba final de su

<sup>20</sup> Es una inversión de la situación tragicómica de otra comedia de Lope, a la que nos referimos en el capítulo segundo, *La victoria de la honra*, en que la mulata Dorothea, que ayuda con sus tercerías a su ama, termina la comedia escondida en un barril de harina con su amante, un criado blanco.

santidad, es su muerte, que repite simbólicamente la Pasión de Jesucristo. El grado sumo de humildad de este santo negro y antiguo esclavo es permitir que su enemigo, Pedrisco, le cause heridas de muerte. Jacques Derrida (*Positions* 41-42) definió los binomios de categorías opuestas como relaciones presididas por la violencia. La relación amo/esclavo, blanco/negro está presidida por la violencia. Si la santidad de un negro tiene que ir significada por su humildad, Pedrisco va a representar el polo opuesto: la soberbia activa capaz de matar. En el supuesto de que Pedrisco no actuara con violencia, estaría negando la diferencia entre los blancos y los negros. El santo, por penitencia, le pide a Pedrisco que le pise la boca, a lo que el segundo se niega. A ello responde el santo:

*Yo le tengo de vengar  
De mí mismo; en obediencia  
Le mando tenga paciencia,  
Que suba luego a pisar  
La boca y el pecho mío.*

[387b]

Es función de un santo, según la definición de Edith Wyschogrod, atraer sobre su cuerpo el dolor físico y psíquico de los demás, para liberarlos. Rosambuco/Benito lo expresa claramente: su cuerpo tiene que vengar a Pedrisco. El santo negro renuncia voluntariamente a su posición de superioridad como Padre Guardián del convento sobre el fraile blanco. De forma voluntaria el hombre negro se pone físicamente bajo el poder del blanco, renunciando a su superioridad jerárquica, que en el fondo no es más que algo accesorio, si no falso enteramente. Este superior negro no castiga, sino que se deja castigar. Si el santo negro ejerciera la autoridad y castigara la desobediencia de su subordinado blanco se produciría una crisis: un negro castiga a un blanco. Por ello —y por enésima vez— es el Cielo el que ejercerá directamente la autoridad, en forma de milagros. De esa forma se repara la justicia poética sin subvertir el estatus social vigente. El milagro es el arma dramática de que se sirve Lope de Vega para resolver estas crisis. En vez de cumplir compungido su mandato, Pedrisco acepta su nueva posición de verdugo del santo con alegría (al contrario de lo que había hecho Rosambuco cuando era aún musulmán), y empieza a darle patadas:

*¡Oh, qué de coz y patada  
Le he de dar al insolente!*

.....  
*Ahora soy san Miguel,  
Y tú, fiero negro, el diablo.*

[387b]

Salen, sin embargo, dos demonios y empiezan a apalea a Pedrisco, como castigo a su heterodoxa interpretación de la tradición hagiográfica. Él no es san Miguel, como el santo tampoco es el diablo. Pedrisco intenta por todos los medios asegurarse de que la oposición blanco/negro se mantenga, que él, como blanco, tenga poder sobre Rosambuco/Benito, negro, y no al revés, como está ocurriendo. Para mantener el orden "natural" Pedrisco tiene que actuar con violencia, pero esta violencia es demasiado evidente y sincera. El Cielo del Barroco español, empeñado en explicar las realidades metafísicas de que está compuesto a través de la paradoja y la ironía, hará que un negro sea santo y que un blanco se comporte como un diablo. La inversión de términos que es esta comedia de santo negro es un espectáculo que de hecho reafirma las categorías opuestas y jerárquicas de blanco y negro. Los blancos arriba, y los negros abajo. Dios promete neutralizarlas en la otra vida.

Pero Pedrisco se reconcilia al final, no sin otra intervención divina, pidiendo perdón después de haber herido de muerte al santo:

SANTO. *Yo lo sé; remedio ha sido  
Este de su conversión:  
Llegue, deme aquesos brazos.*  
PEDRISCO. *Ya, de hoy más, con dulces lazos  
Cadenas de mi alma son.*

[391a]

La conversión de Pedrisco implica la idea de la esclavitud, justificada por el hecho de que el amo es Dios. La *metaforización* de la esclavitud deja las cosas como estaban en un principio. Los brazos del santo, que como parte de su cuerpo eran las cadenas que le ataban a la esclavitud real (el cuerpo es el esclavo, el alma es libre), en el caso de Pedrisco, hombre blanco, se convierten en cadenas espirituales. Hasta en el momento del triunfo del santo se recuerda que su color negro le condena a la esclavitud. Los brazos negros del santo, como

cadenas físicas para él y espirituales para los blancos, son una *sinécdoque* de la ideología de la esclavitud. El esclavo sólo puede obtener dignidad afianzándose en su esclavitud, aceptándola voluntariamente, lo que servirá de ejemplo para sus amos y los demás esclavos.

Y llega la muerte del santo, que repite escenas de la Pasión (tiene sed y pide agua, está acostado en un lecho de sarmientos que recuerdan la corona de espinas). Edith Wyschogrod interpreta el cuerpo del santo como un signo que se deshace a sí mismo (49). En una hagiografía no hay sorpresas, pues el final es conocido de antemano: el héroe va a morir en olor de santidad, pero para que se produzca la muerte, el cuerpo humano tiene que desaparecer, consumirse, pues es el domicilio de la duda, la posibilidad siempre presente del pecado. En el caso de Rosambuco/Benito la tensión entre su cuerpo negro —símbolo contradictorio de lo diabólico y la humanidad triunfante por la virtud— va a desaparecer como el propio cuerpo de Cristo, entregándose, sirviendo de instrumento de salvación. La ejemplaridad de la muerte de Rosambuco/Benito va a estar intrínsecamente unida al concepto de esclavitud. El paroxismo llega, y este antiguo esclavo acepta su muerte mientras obra el milagro de resucitar a su antiguo amo, Lesbio, que había muerto abrasado en su casa, quemada por los demonios que andaban sueltos tras apalea a Pedrisco en la escena en que éste se creyó san Miguel. Laura, su antigua dueña, que había tenido dudas de que su esclavo negro pudiera nunca convertirse sinceramente debido a su color, pide al santo que salve a Lesbio como pago de gratitud:

*Habéis, aunque sea con tasa,  
Santo, nuestro pan comido*  
.....  
*Si a todos socorréis tanto,  
Dad vida a vuestro señor.*

[391b]

La relación entre amo y esclavo es de orden natural, y es obligación del esclavo dar todo lo que tiene a su señor. La interpretación del derecho romano, según el cual todo lo que posee el esclavo es propiedad del amo, tiene en la relación Lesbio-Rosambuco/Benito una dimensión más allá del mundo terrenal. Lo único que le queda al antiguo esclavo es la vida y su poder milagroso. Decide ofrecer su

propia vida el antiguo esclavo a cambio de la resurrección de su antiguo amo:

*Sé que he sido su cautivo  
Y que le debo, por cierto,  
Todo mi ser; mas un muerto  
¿Cómo volverá a otro vivo?*

.....  
*Dame, Dios, mi dueño vivo,  
Que pues yo fui su cautivo,  
No he de serle agora ingrato.*

.....  
(Tocan campanas, muere el Santo, y levántase el Alguacil [Lesbio] vivo)  
[391b]

Este ejemplo dramático de la generosidad del esclavo, que da su vida por el antiguo amo, recuerda otro milagro popular en la época: el de la pierna negra, atribuido a los santos Cosme y Damián, y recogido en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Voragine. Estos santos sustituyeron la pierna gangrenada de un hombre blanco por la de un negro, y se produjo el milagro de su curación. En la leyenda y la iconografía medieval el hombre negro estaba ya muerto, pero en España, la iconografía en el siglo XVI tuvo una evolución *sui generis*: el hombre negro al que cortan la pierna pasa a ocupar el lugar central de la representación artística... y está vivo. Es decir, le cortan la pierna a un hombre sano, pero negro, para curar a un hombre enfermo, pero blanco<sup>21</sup>. Usar a un negro para salvar a un blanco es lo que se hace en el caso de la muerte de Rosambuco/Benito. Se tergiversa así el principio evangélico de dar la muerte por el amigo, que en este caso es el amo.

Rosambuco/Benito, el esclavo perpetuo, afirma su aceptación de la esclavitud como una institución de orden natural, ordenada por Dios. Al pedir la intervención divina implica al Cielo como fundamento del orden existente de amos y esclavos. No se trata de una santidad la de Rosambuco/Benito que devuelva bien (la vida de Les-

<sup>21</sup> De las varias representaciones pictóricas y escultóricas del milagro de la pierna negra la más impresionante es tal vez la conservada en el Museo Nacional de Esculturas de Valladolid, de mediados del siglo XVI: mientras los santos médicos miran al enfermo, el hombre negro yace en el suelo mirando la escena del milagro de "su" pierna, con expresión de vivo dolor en su cara (Devisse 2.2: 205-207).

bio) por el mal recibido, sino la del agradecimiento. Rosambuco/Benito agradece la oportunidad de ser cristiano, de dejar el Islam, y la esclavitud es pequeño precio. Rosambuco/Benito es santo porque, como esclavo, ha comprendido el misterio de su condición: su esclavitud ha sido un mal necesario para su salvación, y sus amos han sido un instrumento divino. Como epílogo, Lucrecia, la esclava negra, vuelve a aparecer, anunciando un segundo milagro: la casa de Lesbio, quemada, ha sido milagrosamente restituida. El alborozo del amo es incontenible: «¡Oh, grande siervo de Dios, / Ya sabemos que por vos / Son nuestros bienes sin rienda!» (392b). El santo esclavo ha devuelto vida y propiedad a sus antiguos amos. Ha cumplido con su deber de esclavo, llegando su devoción al amo a la categoría de lo sobrenatural, pero sin olvidar lo terrenal: velar por la vida y la propiedad de sus dueños. No hay mejor esclavo que este santo, o viceversa, no hay mejor santo que este esclavo. Es el sueño de sus amos, velando por su propiedad e intereses más allá de la realidad terrenal.

Ser esclavo de Dios es la aspiración de un cristiano desde que lo proclamó como ideal de conducta el propio san Pablo (Rom. 6. 20-23). En *Freedom and the Making of Western Culture*, el historiador y sociólogo Orlando Patterson estudia la analogía espiritual entre el ser humano y Dios a través de la metáfora de la relación esclavo/amo proclamada por san Pablo en su epístola a los Romanos. Orlando Patterson hace hincapié en el tono jurídico de la metáfora paulina, que tomaba sus referencias de la institución esclavista contemplada en el derecho romano: la libertad es otorgada como manumisión por el emperador, dueño de todos. Dios/emperador “regala” la libertad a sus elegidos, que pasan a formar parte de su familia. El cristiano se ha liberado de la esclavitud del pecado y en su nueva libertad es ahora esclavo contento de Dios (Patterson 341 y ss.). La aparente contradicción de ser libre y esclavo a un tiempo en la analogía de san Pablo queda aclarada por el concepto de “*postliminium*” del derecho romano. El hombre esclavizado por el enemigo, al ser rescatado por alguien de los suyos, una vez liberado, quedaba en deuda con su liberador, y de hecho pasaba a depender de él (Patterson 331). La otra cita paulina (Gál 3. 23-29) que proclama la abolición de diferencias entre hombre y mujer, gentil y judío, libre y esclavo hay que entenderla como supeditada a la condición de esclavo de Dios. Como observa Patterson en su ensayo, san Pablo no se planteaba la legitimidad de la esclavitud en una sociedad que la aceptaba como parte integrante del ordenamiento natural de las cosas.

Lope de Vega, en el siglo XVII español, adopta el concepto de esclavitud metafísica para una comedia de santo, pero con la diferencia de que desde el título mismo, *El negro del mejor amo*, *Antiobo de Cerdeña* el esclavo de Dios lo es por partida doble: es cristiano y es negro, es decir, su esclavitud es algo más que una figura retórica. Los cristianos a los que se refería san Pablo eran en muchos casos libertos o esclavos que esperaban conseguir la manumisión de parte de sus

amos. En la sociedad española del siglo XVII, la metáfora de “esclavo de Dios” aplicada a un negro operaba de forma harto diferente. El negro era parte de una minoría de esclavos que no tenía posibilidades de incorporarse en privilegios y libertades individuales al resto de la sociedad. Si bien existía la manumisión y se practicaba, existían leyes que impedían el acceso de los negros a los más diversos oficios civiles y eclesiásticos. El negro no podía aspirar a ser súbdito leal del Rey y servirle como los cristianos viejos, puesto que a los ojos de la sociedad un negro era un muerto civil.

Esto lo sabía el público que asistía a la representación de una comedia con tan sugestivo título como *El negro del mejor amo*<sup>1</sup>. Dos mensajes contradictorios se daban en este título para un público español de la época: que el héroe era negro y tenía amo —es decir, que era esclavo, lo normal— pero que la identidad del amo —el mejor, Dios— se escapaba del ámbito humano, del mundo terrestre del aquí y ahora, que era al fin y al cabo donde los negros eran esclavos.

El concepto del teatro como espectáculo total es aplicable al caso del siglo XVII español. En *La société du spectacle*, Guy Debord destaca el papel de los medios de comunicación de hoy en día, que convierten la historia cotidiana en un espectáculo en el que el poder se representa a sí mismo mediante un mecanismo psicológico, la sensación de *separación* entre el individuo y lo que pasa ante él. La enorme variedad de asuntos que las comedias de la época trataron refleja un deseo de llevar a la representación “todo”.

Para que haya espectáculo tiene que haber distancia entre lo representado y el grupo ante el que se representa. El escenario teatral es un buen ejemplo de ello. En escena están los actores, y el público ha de permanecer fuera de escena. Una invasión de la escena por el público sería *obscena*, en su sentido etimológico más antiguo: algo ajeno a la escena, fuera de lugar. En el espectáculo el orden establecido se lanza a un discurso ininterrumpido y autolaudatorio (Debord 24). Ese orden establecido *separa* no sólo a espectadores y actores, sino a hombres y mujeres, aristócratas y pueblo llano, libres y esclavos, blancos y negros, seglares y religiosos, practicantes de un tipo de sexualidad u otro. Y de esa separación se monta el espectáculo, en el que la sociedad española del siglo XVII, por ejemplo, contempla el he-

<sup>1</sup> Bajo este título existe otra comedia, atribuida a Mira de Amescua, cuyo protagonista es el de la comedia de Lope *El santo negro Rosambuco*.

cho de la esclavitud y la diferencia social establecida entre blancos y negros como algo maravilloso.

Desde el título mismo, los espectadores barrocos de esta comedia se encontraban separados social y metafísicamente del personaje principal de la escena, un santo negro llamado Antiobo, santo inventado por Lope de Vega, pero cuya peripecia vital recuerda lejamente a la de cierto personaje histórico de la época, el príncipe marroquí D. Felipe de África, al que el Fénix dedicó un soneto<sup>2</sup>.

*El negro del mejor amo* tiene como fondo el tema de las guerras mediterráneas de España contra los berberiscos del Norte de África<sup>3</sup>. El conflicto político entre España y Argel subyace todo a lo largo de esta comedia de santo negro. La realidad histórica era contradictoria, pues a las historias de piratería por ambas partes se unían las deserciones de gentes de ambos bandos<sup>4</sup>. El protagonista, un "moro negro", como lo denomina Lope en sus acotaciones, escoge el cristianismo en vez del islam, a pesar de las ventajas que le suponía el segundo, ya que era príncipe heredero del "rey" de Argel. En *El negro del mejor amo* se identifica el cristianismo con el concepto nacional español más que en ninguna otra comedia de santo negro, y eso a pesar de que la acción no transcurre en suelo ibérico, sino en el interior de África, en Argel y en Cerdeña. El cristianismo en esta come-

<sup>2</sup> Este príncipe abandona su tierra y religión para convertirse al cristianismo y establecerse en España, en donde recibió honores y grandeza de España (Soneto 169, nota de J. M.<sup>a</sup> Bleuca en su edición):

*Alta sangre real, claro Felipe,  
a cuyo heroico y generoso pecho  
el límite africano vino estrecho,  
aunque en grandeza a Europa se anticipe;*

<sup>3</sup> De esta comedia queda un manuscrito, en el volumen XXX de la Biblioteca de Parma y su primera edición moderna es la de las *Obras Completas* (nueva edición) del autor hecha por la Real Academia Española (XI: 66-98). La comedia fue escrita entre 1599 y 1603 (Morley y Bruerton), fecha en la que hay otra obra importante sobre negros en el teatro español, el entremés *Los negros* de Simón Aguado (1602). Utilizaremos la edición moderna de Fradejas Lebrero para nuestras citas.

<sup>4</sup> El problema de los cautivos españoles en Argel era arduo. Los corsarios argelinos representaban un factor de inestabilidad constante en las costas españolas del Mediterráneo. Además, los puestos militares españoles en el norte de África, sobre todo, Orán, costosos y mal atendidos, fueron testigos de casos de deserciones de soldados, que preferían someterse a la esclavitud en Argel antes de soportar las privaciones y retrasos en sus pagas. Friedman (46) cita el informe del gobernador de Orán, atestiguando 424 deserciones entre 1608 y 1619, fecha en que escribe.

dia no sólo es un orden moral, sino sobre todo un orden social y político, el de los blancos europeos, y al escoger el cambio de religión, lo que realmente cambia Antiobo es un orden social por otro, pasando de ser príncipe en su tierra a ermitaño, hombre marginal, en Cerdeña, la isla-cosmos que representa el orden cristiano amenazado por las tropas del Sultán de Turquía.

En un ambiente musulmán se abre la escena con la coronación de Almanzor a la muerte de su padre. El tema sucesorio da ya la pauta de un desorden moral esencial en el mundo musulmán. Almanzor es rey de Orán, Túnez, Biserta, Argel y Fez, como le indican sus cortesanos, es decir, de todo el norte de África conocido por los españoles de la época, que evocaba luchas y asedios, empresas victoriosas y desastres también<sup>5</sup>. Los cortesanos recomiendan a Almanzor que afiance su poder matando a su hermano, el futuro padre del santo. Lo que los consejeros proponen a Almanzor entra dentro de la doctrina política de la "razón de estado":

ALMANZOR. *¿Mi hermano he de matar?*

PIRRO.

*Sí; la codicia  
del reino, en un segundo, obliga a tanto,  
y de tus enemigos la malicia  
que le ayudan con armas. Si te mata  
¿cuál te parecerá más sin justicia?*

[5]

El tema del asesinato como práctica política de transmitir el poder se convirtió en una fórmula argumental para demostrar la ilegitimidad esencial del orden político, social, moral y religioso otomano. Autores como Luis de Mármol Carvajal en su *Descripción general de África* o el *Viaje de Turquía* mencionan esta práctica, al igual que

<sup>5</sup> La literatura sobre Argel en la época de Lope es abundante, empezando por las narraciones novelescas del propio Cervantes en la aventura del Cautivo (*Quijote* I, cap. 39-41) o en sus comedias *Los baños de Argel*, *La gran Sultana*, *El trato de Argel*, estudiadas recientemente por Ottmar Hegyi. La literatura de infortunios bajo el cautiverio argelino y turco empieza con el *Viaje de Turquía* y tiene significativos títulos como la *Topografía o descripción de Argel y diálogos de la captividad* (1612) de fray Diego de Haedo. Sigue siendo imprescindible la referencia al estudio general de Albert Mas sobre el tema turco en la literatura del Siglo de Oro. Sobre el tema del cautiverio argelino el estudio de Camamis ofrece abundantes referencias, aunque no específicamente sobre las obras que estudiamos aquí.

otros autores como Ceveiro de Vera o Vasco Díaz Tanco (Bunes Ibarra 314-315). Lope pone la discusión teórica de la razón de estado en un ambiente musulmán para lograr por un lado distanciamiento y por otro, y más importante, para señalar indirectamente la base ilegítima del poder en los reinos islámicos. *El negro del mejor amo* es una amplificación del topos literario del mundo al revés, o *adynaton*: es un espejo de la España del siglo XVII, una anti-España. Los estereotipos del siglo XVII sobre los berberiscos definían una forma de investigar su naturaleza partiendo de la base de una diferencia radical: el mundo de Argel era "inhumano" (y por tanto el español era "humano"), su orden social y político era "brutal", sus costumbres, depravadas, desde la comida al orden sexual.

La obra está dividida en dos partes, con dos protagonistas diferentes cada una: Dulimán, padre del santo, domina el acto primero, y el propio santo negro, Antiobo, los actos dos y tres. Se perfila desde un principio la lógica del drama. El padre del santo es un "raro" en el antimundo de Argel. Amado por las gentes, es incapaz de entender el principio cruel de la razón de estado que sustenta el sistema político que requiere su muerte a manos de su hermano y heredero al trono, Almanzor. Dulimán, haciendo honor a su papel de futuro generador de un santo, no participa de las ambiciones imperiales de su hermano, sino que tiene otras miras en la vida. Viéndose perseguido reflexiona estoicamente sobre su situación y entona un monólogo bajo el tema del "beatús ille":

*¡Ah, leyes del mundo vanas!  
¡Que con su sangre los reyes  
usen crueldades tiranas!  
Valiera más guardar bueyes  
entre cortezas villanas.  
Más valiera nunca ser  
de noble linaje y ser,  
que no ser de rey hechura,  
que ser tan cruel procura  
con el hijo a quien dio el ser.*

[9]

El padre del futuro santo será como el antídoto y ejemplo de un África que no se opone a los intereses españoles. El África representada por la corte de este Almanzor de Argel sí es anticristiana y an-

tiespañola: «Señor te veas del hispano suelo» (7), le dice Pérsida a su esposo Almanzor, representante del principio antiespañol, anticristiano y némesis de su hermano Dulimán<sup>6</sup>.

La huida de Dulimán está configurada en tonos simbólicos. Lo hace vestido de mujer, y se va a Libia, donde el rey Ursteo está en guerra con "el etíope Aufrido de Zánfara" (15). Antes de huir se tiene que esconder bajo las faldas de su hermana, que le ayuda a burlar a los sicarios enviados por su hermano Almanzor. Se convierte Dulimán en un barroco Moisés, salvado de la muerte por una mujer piadosa, pero con la diferencia de que es un adulto, y que la forma de su salvación conlleva, primero, aceptar el amparo físico de una mujer y luego vestirse de mujer. El viaje al exilio del padre del santo le obliga a cambiar de identidad. Las marcas exteriores del género, le hacen aparecer como mujer: se esconde bajo unas faldas, y luego se pone faldas. En la jornada segunda, su hijo, el príncipe Antiobo, sufrirá de forma aún más transcendental esta crisis de identidad antes de cambiar de religión. Las escenas siguientes de la jornada primera atestiguan ante la audiencia algo aparentemente innecesario, es decir, que Dulimán sigue poseyendo virtudes masculinas a pesar de su huida y disfraz femeninos: gana batallas y gana la mano de la princesa Sofonisba, "negra bizarra" (17), como dice la acotación<sup>7</sup>. Al igual que en

<sup>6</sup> Las palabras de Pérsida son el contrario exacto de lo que escribían los autores españoles de geografías y descripciones de Argel y el norte de África. España, como heredera histórica "legítima" de los visigodos, tiene derecho a ocupar la antigua provincia imperial romana de "África", siendo los árabes y berberiscos simplemente invasores del territorio, como lo habían sido del sur de España. En sus tratados, los escritores musulmanes usaron el mismo argumento legitimador a partir del Imperio romano (Bunes Ibarra 8).

<sup>7</sup> Sofonisba fue, según Tito Livio (XXX), una reina de Cartago durante las guerras púnicas (201 a. C.), que prefirió la muerte por lealtad a su marido y a su patria antes que convertirse en amante del general romano Escipión. El personaje de Sofonisba dio lugar a unas cuantas tragedias renacentistas, como la de Giangiorgio Trissino (1514), en la que Sofonisba se convierte en símbolo de la libertad de su pueblo, escogiendo la muerte antes que ver todo su mundo destruido. Boccaccio (*De claris mulieribus*) y Petrarca (en su poema épico *África* y en el *Trionfo d'Amore*) se hacen eco del personaje clásico. Según Corrigan (119), Trissino se inspiraría en la princesa cartaginesa para componer el paralelo de la tragedia contemporánea de ciertas princesas italianas. En Inglaterra la tragedia de Sofonisba fue llevada a escena por John Marston (*The Wonder of Women*, 1606), probablemente influido por la tragedia de Nicolas de Montreux (*Sophonisbe*, 1601) (Stone 67), que a su vez influyó en Pierre Corneille para su tragedia homónima de 1663. Lope se hace eco de esta tradición en su soneto 109, dedicado al acto final en que la reina acepta la copa de veneno ofrecida por su marido antes de

el caso de *El prodigio de Etiopia*, con sus referencias a Marco Antonio y Cleopatra, se usa un nombre sacado de la literatura clásica para legitimar la presencia de un África noble, no un África tierra de esclavos. El mundo africano al que llega Dulimán no es ni el África propiamente dicha (costa del norte), ni la Etiopía del Preste Juan de la imaginación medieval, ni la Guinea de los navegantes y traficantes de esclavos que tan atento tenía a Sancho Panza en el capítulo 29 de la primera parte de *El Quijote*. El mítico reino de Zanfara es una ensalada de las tres Áfricas que existían en la mente española de la época. Coinciden el africano-musulmán Dulimán, el africano-pagano (Sofonisba, su padre, los enemigos de su padre, su pretendiente Anfino, etcétera) y el África de los esclavos, la más cercana, representada por el gracioso, el “negrillo” Febo, que habla en lengua de negro y recita una de las parodias más descalabrantes de la *Égloga III* de Garcilaso que se hayan compuesto jamás, alabando la belleza de la princesa negra Sofonisba. La inclusión de una acción amorosa secundaria en la vida de este santo no tiene otra justificación formal que la de explicar quiénes fueron los padres de la santa criatura, lo que al tiempo sirve para explicar su identidad de “moro negro”.

Dulimán llega a Zanfara como un nuevo Eneas a Cartago. Su discurso del exilio lleva consigo un deseo de “volver” y renovar la sociedad dejada atrás y que lo expulsó tan injustamente. Lope usa el prestigio de la leyenda de Dido y Eneas para resaltar el destino que les espera a los futuros padres del santo: crear una nueva estirpe de negros cristianos:

*Huyendo salí de Argel  
en aquella noche mesma,  
que del fuego de esta Troya  
mi hermana fue el pío Eneas.*

[22-23]

Sofonisba será una nueva Dido, también africana como ella, pero con más suerte, pues no va a ser abandonada, sino que será partícipe de una estirpe renovada.

entregarse al romano Escipión. Acaba el soneto proclamando la esclavitud por amor de esta mujer africana:

*Pero ¿cuál hizo más: el rey, que amaba,  
en darle aquel veneno, o en tomalle  
la que era reina y vino a ser su esclava?*

La genealogía del futuro santo se enfrenta con un problema por el lado materno. Una madre negra y noble era una contradicción que el teatro de Lope de Rueda ya había explotado como motivo cómico con el desarrollo del tipo de la esclava negra fantasiosa, que presume de ascendencia real. Sofonisba, sin embargo, por su nombre y su circunstancia, sí es de estirpe noble. Resta, sin embargo, establecer el otro requisito indispensable de la nobleza en la mujer, que es la belleza. Una mujer negra es la negación del arquetipo de belleza ideal: la mujer rubia cantada desde Petrarca al propio Lope de Vega. Por ello va a recurrir a un procedimiento que tendría en el arte europeo y americano del futuro un gran éxito: ponderar una belleza exótica. Lope inventa un canon de belleza femenina negra pararelo al canon para la belleza blanca. Los parámetros siguen siendo petrarquistas, pero los términos están invertidos. Sofonisba es ébano, carbón helado a los avances de un amante rechazado, noche y estrellas, azabache, etc. La solución de Lope de embellecer el cuerpo negro en sus propios términos precisamente anuncia el gran problema. Sofonisba no es bella por ser negra, sino *a pesar* de ser negra. El color negro es esa diferencia que distorsiona cualquier intento de equiparar a la princesa Sofonisba con cualquier arquetipo de belleza de raza blanca. La escena del encuentro entre Dulimán y ella es un buen reflejo de esta contradicción entre ser bella y ser negra. Cuando es comparada por Dulimán a la noche y es proclamada “luz de las estrellas” (24), ella responde con humildad propia a su decoro de dama principal negando su propia naturaleza metafórica, avergonzada, como la esposa del *Cantar de los Cantares* de ser oscura:

*No alabéis la noche oscura,  
que hasta las fieras se esconden  
de su sombra, y no responden  
hasta que ven la luz pura.*

[25]

Sofonisba de hecho define su naturaleza “nocturna” como algo animal, frente a la luz pura representada por el blanco Dulimán. Las palabras de Sofonisba, además, contienen la clave de lo que va a ser la vida de su futuro hijo, el santo negro, ansioso de unirse y “responder” a la luz del cristianismo en una tierra de blancos, en donde vivirá hasta el fin de sus días. Los términos en que pone Sofonisba su auto-desprecio son espirituales. El uso de la metonimia, representar la to-

talidad de su persona mediante una referencia al color de su piel —un elemento de su aspecto físico que está en lugar del todo— tiene aquí la importancia de estar acompañado de la calificación de “noche” como caos, miedo, terror. Por contraste, Dulimán va a desarrollar galantemente su encomio de Sofonisba dotando a la noche de un significado positivo: la noche es «a los mortales descanso, a los animales y aves segura posada» (25), y Sofonisba será representante de ese sentimiento:

*Letras, armas, pincel fraguas  
paran, y aun los ríos vi  
ir mansos de noche, en ti  
pienso que duermen las aguas.*

[25]

Si Dulimán alaba la belleza de Sofonisba, lo hace reforzando la figura central: Sofonisba es la noche y él, blanco, es el día. Él es el principio activo, ella el pasivo. Él va a ser el conquistador, y ella la conquistada, como África en general. Como explica en un ensayo sobre la figura de América en la imaginación inglesa del siglo XVI, Louis Montrose analiza la feminización del territorio conquistable por parte de un conquistador europeo que se ve a sí mismo y lo que representa como un principio eternamente masculino (141 y ss.). Lope de Vega hace lo mismo que Sir Walter Raleigh, el explorador isabelino. Del Dulimán galán se va a pasar en seguida al Dulimán militar, que se merecerá lo mejor. La propia Sofonisba convence a su padre de que se la entregue: «merece que le des la mejor joya / que en tu casa tuvieres» (34). El tema de las riquezas fabulosas de África surge otra vez, como en las otras comedias. Dulimán será rey de Manicongo<sup>8</sup>. Aufrido, al pedir la mano de su hija para Dulimán, lo hace con humildad de hombre negro ante un personaje blanco, al que previamente había entregado ya el poder militar de su reino:

*que aquesta gente, Dulimán famoso,  
aunque negra, es de blancos pensamientos;*

<sup>8</sup> El imperio de Aufrido se extendía «hasta el reino de Biafra / por do el Angla entra en el mar» (21). Biafra, Angola, Manicongo: la geografía esclavista de la época. La elección de Manicongo no es casual. Fue Manicongo el primer reino en donde los portugueses impusieron a un rey cristiano. Lope establece, pues, una genealogía legendaria para la casa real de Manicongo, como reino vasallo de un rey blanco.

*no vive aquí la envidia o la lisonja  
como suele en el reino de tu padre.  
¿Qué respondes?*

[35]

El África de Sofonisba es una tierra virginal como su princesa, un paraíso pastoral fuera de la historia. La historia irrumpe al final del acto primero con la noticia de la muerte violenta del hermano de Dulimán, Almanzor. Así pues, Dulimán volverá a Argel, un sitio dentro de la historia —el enemigo de España— y el santo podrá nacer en una geografía “histórica” y no “fantástica”.

El santo negro, Antiobo, no aparece hasta la primera escena de la segunda jornada. Es presentado como un “moro negro”. Los padres de Antiobo, Dulimán y Sofonisba, habían desarrollado su idilio en un ambiente neutro y amorfo, el interior de África, un lugar fuera de la historia. Una vez en Argel, Sofonisba ha muerto, como corresponde hacer a las madres en la comedia española del Barroco. Antiobo ha sido criado por un ama de leche cristiana, léase blanca. Esta cautiva cristiana lo ha bautizado en secreto<sup>9</sup>. El sacramento del bautismo imprime carácter, y sus efectos se están dando a conocer. La eliminación de la madre natural de Antiobo es necesaria para la economía de signos religiosos, raciales e ideológicos del personaje en el futuro. Sofonisba-amante funcionó para el padre de Antiobo, pero Sofonisba-madre no tiene sentido para un personaje que va a dejar a su familia, su religión y su patria. Eliminando a Sofonisba-madre, se hace la transición hacia el cristianismo como una consecuencia de un afecto “natural”, hacia su madre de leche, pero sobrenatural también, porque Antiobo es cristiano aun sin saberlo.

En una escena Antiobo conversa con Armindo, un cortesano, y le refiere las diferencias que tiene con su padre, el rey Dulimán, provenientes de su afecto especial por los cristianos cautivos del reino. Antiobo es un ser híbrido, alguien especial que no se encuentra cómodo en un Argel de moros blancos. Él es diferente. Se murmura de él, y hasta se le acusa en la corte de ser “piadoso”:

ANTIOBO.                   *¿Qué es piadoso?*  
ARMINDO.                   *Afeminado.*

<sup>9</sup> Por la época en que se escribe esta comedia circulaban relaciones escritas como la *Carta venida de Pavía* (1575) en que se aseguraba que el sultán Murad III había sido bautizado en secreto por su madre veneciana (Hegyí 73-74).

ANTIOBO.

¿Afeminado? ¿Qué dices?  
 ¿No miras que contradices  
 este mi color robusto?

[42]

Este afeminamiento/piedad, como acusación, es la primera negación de la apariencia de su ser. El mundo en que vive Antiobo es en todo contrario al mundo cristiano-blanco. En ese mundo al revés el color de la masculinidad es el “color robusto”, es decir, el color negro. Por eso, cuando Antiobo da muestras de comportarse de una forma cristiana, es acusado de afeminamiento, de actitud “antinatural”. El espectador es invitado a reírse, sin embargo. Si en Sevilla y otras ciudades españolas las prácticas homosexuales se llevaban a cabo en el mayor secreto, era conocido que ello ocurría especialmente en ambientes mixtos de blancos y la minoría morisca y de esclavos musulmanes y negros (Perry 123-127). En el antimundo de Argel, por supuesto, la acusación de homosexualidad tenía que ser la de juntarse con cristianos cautivos<sup>10</sup>. Jonathan Goldberg, en *Sodometries*, su estudio sobre la teoría social de la sodomía en el Renacimiento a través de textos literarios, afirma que la sodomía no es tanto una serie de actos que hoy llamaríamos “homoeróticos” sino actos indefinidos y de cualquier índole que eran clasificados de “sodomíticos” si el acusado lo era de sodomía. La sodomía era una categoría como la de traidor o hereje. Los negros, como los indios de América, caen dentro de la categoría de sospechosos por su propia naturaleza, por ser de “los otros”. En este mundo musulmán, el “otro” es Antiobo, que resulta hereje, y por tanto sodomita. Lope transfiere la “categoría confusa” de la sodomía, como la llamó Michel Foucault, al antimundo musulmán, donde el futuro santo, por sus simpatías procristianas tenía que aparecer “sospechoso” de ser sodomita.

Hay en el concepto del afeminamiento de Antiobo un segundo significado, que reduce el color negro a ser marca de subhumanidad,

<sup>10</sup> En su *Descripción topográfica e histórica de Argel* (t. i, 176). Diego de Haedo explica el origen de las prácticas sodomíticas entre los musulmanes en el mismo Mahoma. Hay también una explicación geográfica: los africanos tuvieron esta inclinación, pero con la llegada de los árabes se exacerbó (Bunes Ibarra 237). La homosexualidad, por tanto, es una práctica en la que caen los que no tienen fe. La práctica de tener eunucos era así mismo conectada con la homosexualidad por diferentes autores españoles, o la curiosa explicación de ciertas costumbres militares: «en los ejércitos no van mujeres públicas, como en los cristianos, porque son todos bujarrones y se sirven de pajes[...]».

de color de bestias<sup>11</sup>. Antiobo es un negro, que a pesar de tener todas las marcas de barbarismo en su piel, tiene un comportamiento sensible, civilizado, anunciador de su futura conversión al cristianismo. Antiobo irá contra la “ley del padre” que marca su sociedad y se “afemina” aceptando una “ley de la madre” afectiva, el cristianismo de la cautiva. Para la audiencia, sin embargo, no hay nada raro o subversivo. Aceptar la religión cristiana —identificada por toda la comedia con los destinos de España— es incorporarse a un orden justo, en el que Antiobo será negro, no príncipe. Antiobo acepta la ley paterna de la audiencia, la ley de la monarquía cristiana española, hegemónica, esclavista, excluyente. El “afeminamiento” de Antiobo es, si embargo, algo más que un juego de palabras. Es la expresión de la ambivalencia que existía en la sociedad española del siglo XVII ante el enemigo berberisco argelino. Las noticias que se recibían de renegados que se convertían al islam y alcanzaban poder en el antimundo de la costa africana echaban por tierra la seguridad de estar en posesión de la verdad. Inventar a un héroe que hace lo contrario, sin embargo, resultaba problemático en una época en que España expulsaba a la población morisca. La elección de un héroe negro lo distingue de la minoría odiada dentro de España, pero presenta el problema de su asimilación. ¿Qué puesto puede ocupar un negro en el orden social blanco y esclavista de España y su imperio? El de la marginación. Por eso Antiobo es “afeminado”, y más tarde aceptará vivir sólo como ermitaño, rechazando a las mujeres, convertido en un “eunuco de Dios” o como un “esclavo de Dios”, ambos conceptos de san Pablo, como reza el título de la obra: el negro del mejor amo.

La acusación de desnaturalización sigue pendiendo en el ánimo de Antiobo. Lo natural, en su mundo bárbaro y bestial, es hacer guerra a los cristianos españoles, en una alusión a la leyenda de la piel de toro hispánica. La interpretación que hace Antiobo de la situación lo acerca más todavía a la visión española del conflicto con el mundo musulmán:

*Ponme tú con toros bravos  
 cuando doblemos los cabos  
 de España en otra ocasión,*

<sup>11</sup> El drama de Calderón *Fieras afemina amor* es un ejemplo de sentido de “civilización” en el término *afeminamiento*. *Afeminado*, como *adamado*, es decir, “refinado”, se opone a la naturaleza “fiera” o bárbara de un negro, representada en su “color robusto”.

*y allí verás el león,  
no aquí con toros esclavos.*  
[44]

Antiobo interpreta ser "león" en el sentido de ser valiente, no de ser fiero y cruel con "toros esclavos". Esta constante interpretación que tiene que hacer de sí mismo convierte a Antiobo en un personaje que duda constantemente de su identidad. Antiobo es humilde, pero de una humildad atada a una inverosímil conciencia negativa del color de su piel, como se hace patente en una escena con un vendedor de esclavos, Alí, que es su hermano de leche, hijo de la cristiana que le había bautizado en secreto:

ANTIOBO.            ¿Por qué me llamas señor?  
ALÍ.                    Pues, ¿a un príncipe de Argel  
                              heme de igualar con él?  
ANTIOBO.            No, que es mejor tu color.  
ALÍ.                    ¿Qué es mi color?  
ANTIOBO.            Blanco es.

[44]

En su búsqueda de identidad, Antiobo proclama la relación entre cristianismo y color blanco. Hasta tal punto está obsesionado por la apariencia exterior que un cautivo cristiano Constancio, le tiene que contar la verdad de su nacimiento. Antiobo es hijo de blanco y negra, y había sido bautizado en secreto. Constancio proporciona a este príncipe identidad, consistente en una característica invisible, pero que lleva consigo un cambio de lealtades:

*cristiano eres, Antiobo,  
que ese vestido es corteza  
sólo de inútiles troncos...  
¡Libra, señor, los cautivos  
que en ásperos calabozos,  
padeciendo mil trabajos  
tu favor aguardan sólo!  
Empieza a mostrar quién eres,  
pues el bautismo dichoso  
tienes ya.*

[55]

La solución de Lope, dramática y a la vez metafísica, es la del compromiso religioso como compromiso político, lo cual resultará, en el caso de Antiobo, traición a su gente. Antiobo, movido por las palabras del viejo, hace promesa a la Virgen de ser su siervo, usando el tópico de la época, la esclavitud de amor:

*Vuestro negro quiero ser,  
y que pongáis en mi rostro  
un clavo de la pasión  
de vuestro querido esposo*

.....  
*poned a un negro que sirva  
de alfombra a esos pies hermosos.*

[55]<sup>12</sup>

El cristianismo de Antiobo lo hace un hombre nuevo, pero por ser negro, su papel dentro de la nueva religión refleja la situación social de los negros en la España de Lope: la esclavitud. Antiobo, como muestra de virtud, se ofrece a ser esclavo de la Virgen, escogiendo como símbolo de su entrega un clavo, que como símbolo es polisémico y ambiguo: el clavo es símbolo de la Pasión de Cristo y es signo de los esclavos, a los que se marcaba en la cara a fuego con dos signos, la 's' y el "clavo". Este santo se "marca" a sí mismo con el signo metafórico de la esclavitud religiosa. Pero al ser Antiobo negro, este acto de sumisión deja una "traza", el recuerdo de la esclavitud real, muy diferente de la esclavitud de amor cantada por Garcilaso en su

<sup>12</sup> Estos versos son una glosa de una popular canción del siglo XVI: «esclavo soy pero cuyo / eso no diré yo...» (Dámaso Alonso y J. M.<sup>a</sup> Blecua, n. 411). El topos del "esclavo de Dios" lo repite Lope en otras composiciones sacras. El tema del "clavo" (marca que se ponía a fuego en la cara de los esclavos en España) era metáfora de amor profano y divino:

*Hoy por esclavo me escribo  
dulce Pan, en tu prisión,  
porque me dice la fe  
que eres Dios y Pan de amor.  
Ya no podrá, dulces clavos,  
todo mi pasado error  
borrarme aquellas señales  
que dicen que soy de Dios.*

«Rimas sacras» [416].

«Oda a la Flor de Gnido», o santa Teresa en su glosa «Vuestra soy, para vos nací / ¿qué mandáis hacer de mí?» en que la mística se pone a disposición de Dios-amante: «¿cuál oficio le habéis dado / a este esclavo pecador?» (714).

Por más que Antiobo sea de sangre real, su piel negra lo degrada, y sólo el cristianismo le puede devolver la dignidad. Una vez que sabe que es cristiano, ya no pertenece al orden social musulmán, sino al español-cristiano-blanco, en donde sólo podrá ocupar una posición humilde. Antiobo no es el Preste Juan que viene a salvar a los cristianos, sino un cristiano negro nuevo, que “quiere huir” de África, la tierra del desorden infernal.

Así pues, la humildad con que Antiobo se había portado hasta entonces es prueba también del natural desorden que gobierna el mundo musulmán. En él un negro es príncipe, un rey quiere matar a su hermano, y se hace prisioneros a los cristianos. En este antimundo, el futuro santo Antiobo, beneficiario de la gracia del bautismo dado a él en secreto, se comporta con “antinaturalidad”: protege a los enemigos cristianos —“afeminamiento”— y se muestra humilde, cuando su rango real le llamaba a ser orgulloso. Su humildad “natural” le viene de ser *negro-cristiano*, una nueva categoría contradictoria de desorden y orden personificada en Antiobo. Por eso tiene que huir, para encontrar su auténtica naturaleza, la de cristiano, que sólo puede desarrollar en un mundo cristiano, que también es un mundo de blancos. Como su padre había huido disfrazado de mujer, Antiobo, acusado de afeminamiento, huye de un Argel confuso, en donde el orden de los géneros sexuales está siempre cuestionado. En Argel no se sabe distinguir a un hombre de una mujer, que confunde piedad con afeminamiento/feminidad.

El cuerpo de Antiobo es el suelo de una guerra entre el principio cristiano/español y el musulmán/argelino. Este enfrentamiento histórico está presente de una forma indirecta en la obra y en las acciones del protagonista. La confrontación está aderezada con una simbología animal de amplia tradición: los cristianos son el rebaño de ovejas amenazados por los lobos mahometanos. La armada musulmana que se dirige a Cerdeña para conquistarla se va a portar “como hacen en redil hambrientos lobos” (56)<sup>13</sup>. Ante el temor, las mujeres hacen dis-

<sup>13</sup> Impey (298) estudia el tema del duelo de España en la *Primera Crónica General* de Alfonso X. En ella los moros, en su conquista de la España goda, son descritos como «el más fremoso dellos era negro como una olla» (312b.1-3) y su acción destruc-

curso heroicos de morir antes que dejarse cautivar. Como en *Fuenteovejuna*, la toma de palabra de las mujeres como grupo es un signo de crisis cósmica: el orden natural presidido por el poder masculino está amenazado y la amenaza tiene una manifestación concreta: el honor sexual de los hombres sardos va a ser violado. Ante el altar de los Reyes Magos el pueblo escucha el oráculo que les promete un salvador de la misma raza que el Rey Mago negro:

*Del linaje y del color  
del que, en fe de su valor  
y de que ayudaros piensa,  
levanta el brazo y el dedo.*

[66]

Como en la comedia de *El santo negro Rosambuco* una imagen milagrosa interviene ante los blancos para anunciarles que Dios se va a servir de un negro para obrar el milagro. En el caso del retablo de la Adoración de los Reyes se produce un efecto de reflexión poético-plástica interesante. En la mente de todos los presentes estaba que tarde o temprano habría una referencia a los Reyes Magos. Lope se aprovecha de ello para hacer de lo esperado por el público algo más que una referencia de pasada. Convierte la referencia en motivo estructuralmente central a la obra. El santo negro Antiobo va a ser la confirmación de que hay negros buenos, como cuenta la tradición en la figura del rey mago negro que visitó a Cristo al nacer. El “linaje y el color” que Antiobo y el rey mago comparten suponen la carta de naturalización del primero. La utilización del retablo que se hace vivo tiene además otros valores. Por un lado es la incorporación a la comedia de santos de otra forma dramática anterior, la del paso y el misterio medieval. La representación viviente de la Adoración era — y aún es— espectáculo frecuente en España durante las Navidades. El retablo que cobra vida legítima la existencia de este santo inventado por Lope. Es un pre-texto pictórico a la acción “milagrosa” del capitán negro-cristiano Antiobo, cuya acción de traicionar a los musulmanes y favorecer a los cristianos pasándose de bando, se ve como una epifanía de la acción salvadora de Dios en tierras y gentes extra-

tora como «el lobo en la grey de las ouellas en la noche» (312b.5-7). El tema de los negros como diablos enemigos de la España blanca y cristiana se repite —en verso y en imagen— en las *Cantigas de Santa María* (DeCosta 193).

ñas. Si Dios se sirvió de un rey negro para mostrarse al mundo en el misterio de la Epifanía, ahora Dios repite el milagro ante los sardos en una nueva epifanía cristiana y antimusulmana, también con un negro<sup>14</sup>:

LEONARDO. *Sardos, acabóse el miedo:  
que un hombre deste color  
nos promete por defensa.*

LUCINDA. *¡Grandeza de Dios inmensa,  
en tal color tal valor!*

[67]

La duda de uno de los sardos, Antolín, marca las diferencias entre lo que se puede esperar de los “negros de aquí” y los exóticos: «¿Qué negros la isla tiene / de tal valor?» (67). Como el Rey Mago negro, Antiobo viene del exterior, de un “oriente” más ideológico e imaginado que geográfico. En la sociedad sarda, los negros no tienen “tal valor”, no están en disposición alguna de salvar a nadie, ni nadie los tiene en cuenta. La inferioridad de los negros es un dogma social en el que cree Antolín y el resto de la población. Esto es lo que permite que el milagro sea tal: la sorpresa, la admiración de la contradicción negro/valor moral, negro/cristiano y negro/santo. La respuesta a la pregunta de Antolín la dan las palabras de arenga de Antiobo, un discurso de cruzada antimusulmana intransigente:

<sup>14</sup> La tradición iconográfica que representa a uno de los reyes magos como un negro o un etíope es antigua, y sin embargo en el siglo XV y el XVI sufrió ciertos cambios importantes. La estilización de algunos de estos reyes negros, sobre todo en la pintura flamenca, los hizo prácticamente “blancos pintados”, hasta llegar a un siglo XVI italiano en que desaparece el color oscuro casi por completo, quedando como único vestigio el ropaje más o menos exótico y orientalizante. Las Adoraciones de los Magos de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael o Boticelli hacen desaparecer al rey negro, lo que es interpretado por Devisse (2.2: 134 y ss.) como reflejo de una visión de África desfavorable, provocada por los nuevos testimonios de los descubrimientos portugueses y el fracaso de las empresas cristianizadoras. Al mismo tiempo, en España, se da el caso contrario: los negros de las Adoraciones se van haciendo cada vez más realistas, desde el de la Puerta de la Virgen de los Reyes de la catedral sevillana (mediados del XV), pasando por la Adoración de Covarrubias (Burgos) de 1490, hasta llegar a la de un Velázquez joven (1619), en donde el realista rey negro aparece de pie, observando la escena de los otros dos reyes inclinados ante el Niño y mirando al público exterior al cuadro.

*¡No quede moro con vida!  
que yo con este rosario  
lo pienso alcanzar con ruegos,  
y con ésta [la espada] peleando.*  
[73]<sup>15</sup>

Del no-valor de un negro en la sociedad blanca de Cerdeña parece estar convencido Antiobo de antemano. Tras la llegada apoteósica del héroe negro ante las gentes, su humildad va a ser el lema constante que sale de su boca. Cuando el pueblo lo aclama como rey, este príncipe negro toma conciencia de su nuevo estado social y metafísico y se proclama esclavo de María, entonando una glosa autoesclavizadora en cuarteta popular de la época

*Esclavo soy, pero cuyo  
eso no lo diré yo,  
que cuyo soy me mandó  
que no diga que soy suyo.*  
[83-84]

Una vez salvada Cerdeña, Antiobo, que llora “tinta en vez de sangre” por la muerte del viejo Constancio, se ha reducido voluntariamente a la vida de ermitaño, empezando la serie de milagros. El tema del “*beatus ille*” invocado por su padre Dulimán en el primer acto con ocasión de los peligros políticos por los que pasaba se transforma, ahora, en una práctica ascética al gusto contrarreformista.

Los santos negros del teatro barroco no sólo luchan contra el demonio y la incredulidad de la sociedad blanca, sino contra su antiimagen dramática, los negros cómicos del entremés. No deja de aparecer una nota erótico-sentimental en la persona de la pastora Dorida, enamorada de Antiobo. Es una concesión más a las figuras de los negros graciosos y entretenidos de los entremeses y las acciones secun-

<sup>15</sup> La intransigencia de Antiobo en esta escena contrasta con la realidad, probablemente conocida por Lope, de la relativa tolerancia religiosa de los gobernantes de Argel con las prácticas religiosas de sus cautivos cristianos. Diversos frailes trinitarios españoles atestiguan el hecho en sus informes. Los trinitarios, además de su función de intermediarios en el pago de rescates, tenían funciones de atención religiosa a los cautivos, a los que se les permitía celebrar misa, procesiones como la del Corpus y otros ritos, todo ello con el beneplácito del bajá de Argel (Friedman 80 y ss.).

darias de otras comedias, frecuentemente envueltos en aventuras regocijadas de contenido sexual. Esta pastora acude al ya milagroso santo negro y le pide que le cure de sus dolores poniéndole las manos en su pecho. Antiobo obedece pero con toda castidad: «en nombre de Dios / de quien soy negro fiel» (89). Como la pastora tenía intenciones no tan santas, cae fulminada. Igual que en *El prodigio de Etiopia*, de una forma o de otra, el Cielo castiga toda relación y sentimiento amoroso entre mujeres blancas y hombres negros. Lidonio, otro pastor, enamorado de Dorida, es traído a rastras, víctima de su locura. Poseído de demonios, Lidonio tiene miedo de comparecer ante el santo negro:

*Que no me llevéis os pido  
donde ese negro me espanta.  
¡Mirad que me mataré!*

.....  
*¿pues no queréis que me espante  
viendo una cara tan fea?  
¡Ay, no me pongáis delante!  
¿Queréis que mi muerte sea?*

[91]

Los otros pastores quieren que el santo cure a Lidonio, pero las protestas de éste por la fealdad del santo no sufren ningún tipo de contradicción o respuesta. Lidonio está endemoniado, y es el Diablo el que, como en *El santo negro Rosambuco*, ha tomado el cuerpo del pastor. El tópico literario del pastor loco de amor, de tan larga tradición —Garcilaso en la *Égloga II* lo representa intentando suicidarse— adopta en este caso un giro inusitado. La posesión demoníaca es narcisista en el sentido clásico: el castigado no se reconoce a sí mismo en el espejo. Lidonio, que tiene al demonio dentro, no quiere ver delante de sí a un negro, por miedo a reconocer en él el color del que lleva en su alma. Si Lidonio —como Narciso en la fábula mitológica contada por Ovidio— se reconoce en Antiobo, está reconociendo al demonio en su interior:

LIDONIO. *Las estampas de sus pies  
me asombran en su ausencia:  
¡mirad qué haré viendo aquí  
aquella tan negra cara!*

ANTIOBO. *¿Y eres tú más blanco?*  
LIDONIO. Sí,

*que si no me igualara  
con el sol, cuando caí.  
¡Dejadme, negro! ¿Qué quieres,  
africano? ¿Qué te hago  
que me atormentas?*

.....  
*Ya como tú, negro estoy;  
pero no puedo morir.*

ANTIOBO. *Como yo, no puede ser:  
porque el que a mí me lavó,  
blanco me pudiera hacer.*

[92]

Antiobo ha adivinado que está hablando con el Diablo, y de ahí que le pregunte si acaso es más blanco que él. La pregunta da por aceptada la relación negro-infierno y blanco-cielo, es decir, la connotación moral del color de la piel. Dios, dice Antiobo, le ha lavado (con el bautismo) su negrura espiritual. El problema del emblema 59 de Alciato —el imposible de lavar el cuerpo del etíope para volverlo blanco— queda metafísicamente resuelto. Sigue siendo negro, pero no negro como el Diablo, la negrura esencial. Antiobo convertirá su cuerpo negro en “accidente”, siendo su sustancia la del resto de los seres humanos, la “blancura”. El diablo insulta a Antiobo recordándole el lugar ínfimo que ocupa en la sociedad como negro, y contraponiendo su origen divino/blanco anterior a su rebelión:

*Perro, idólatra gentil,  
hijo de una negra vil,  
¿tú me afrentas, siendo yo  
más blanco que el sol?*

[93]

A través del cuerpo de Lidonio, el Diablo revela su secreto: ha aparecido por allí para poner malos pensamientos en la pastora enamorada de Antiobo. Ante la castidad de Antiobo, el Diablo tuvo que salir del pecho de Dorida: «mi fuego helaba / una mano de carbón[...]» (94). Las palabras del Diablo convierten el juego conceptualista de lo blanco y lo negro en una actividad en la que cambian mo-

mentáneamente hacia su sentido contrario, sustituyendo la metáfora a la realidad física. El Diablo, que representa el fuego infernal, es aplacado, helado, por una mano de carbón, la mano de Antiobo sobre el pecho de Dorida. Este carbón que hiela es la metáfora de la contradicción celestial de este santo negro, lo que constituye el mensaje milagroso: Dios se sirve de alguien negro para derrotar al más negro de todos, el Diablo.

Al igual que había ocurrido en el caso de *El prodigio de Etiopia* y *El santo negro Rosambuco*, Antiobo, como santo negro, tiene una personal lucha mental contra su naturaleza degradada, representada y personificada en el Diablo mismo. La psicomaquia o lucha espiritual es en este caso exterior al héroe. No se produce en el interior de su alma. Es una lucha a la vista de todos entre dos principios presentados de forma típicamente barroca: el Diablo se ha metido en el cuerpo de un pastor blanco —dominado por la pasión amorosa— y Dios se ha metido en el alma de un negro —dominado por el deseo de ser cristiano y humilde.

El mundo metafísico del Cielo y el Infierno, versión conceptista, está habitado por negros con el alma blanca y blancos con el alma negra, respectivamente. O si se quiere, negros que se comportan como se espera de los blancos, y blancos que se comportan como se espera de los negros. Antiobo, negro, restaura el orden roto de la salud mental y la pasión amorosa de los pastores, mientras que el Diablo, a pesar de sus protestas de ser de raza blanca, trae el desorden y el caos, como si fuera un turco o un moro negro.

Llega la escena de la muerte del santo, elemento que no falta en una hagiografía y parte de la historia ejemplar. Retirado Antiobo, se prepara para la muerte haciendo uso de la metáfora que ha servido de *leitmotiv* durante la obra, es ser “negro-esclavo”: pide a Dios que le quite “esta argolla de la vida” (95), cerrando con sus palabras el círculo conceptual. La metáfora de la vida como una esclavitud general se intensifica en la persona de Antiobo, negro, que se ha hecho voluntario esclavo de Dios. La vida de servicio de este santo/esclavo no se cierra ni con su muerte, porque aún le toca hacer un milagro más: castigar el deseo sexual de una mujer blanca hacia él.

El tema de las relaciones sexuales entre la mujer blanca y el hombre negro, que tan trágicamente llevó los destinos de los protagonistas de *El prodigio de Etiopia*, vuelve a aparecer. La mujer que tienta al ermitaño tiene en el caso de Antiobo un giro bastante macabro. Doña Juana, que en Nápoles fue “otra Tays” (105), se acerca a la montaña

donde vive Antiobo movida por su fama milagrosa, pero sobre todo porque está empeñada en seducir a un negro:

*Pues vivo no le gocé  
—que a fe que le regalara  
aficionada a su cara  
en quien tal beldad se ve—  
pues muerto le tengo aquí  
quiero ponerle, pues puedo,  
este diamante en el dedo.*

[107]

Como afirma Edith Wyschogrod en *Saints and Postmodernism*, la mano del santo (que cura, bendice, redime...) es una sinécdoque del santo mismo: una condensación del poder carismático que ejerce precisamente por haber renunciado al poder (82). La mano alzada de Antiobo va a obrar el milagro de rechazar el deseo de Doña Juana, que cuenta de antemano con el rechazo del público. El deseo de una mujer blanca por un hombre negro es —en el orden moral y social de la España del siglo XVII— una señal de desorden. Este desorden va acompañado en este caso por la condición social de la dama, rica pero cortesana, su circunstancia espacial —española que vive en Nápoles, una nueva Lozana— y su “antojo” de desear a un hombre muerto. La necrofilia de Doña Juana es la justificación exterior de su desorden y la necesidad de que sufra un castigo. El castigo viene de la mano del santo, que aun muerto sigue hierático y con el dedo apuntando al Cielo. Tras ponerle el anillo en el dedo, parte de su concupiscencia, la mujer cae empujada por la mano santa, y la conversión es inmediata: «aquel anillo soy yo» (108). Corolario: el dedo es Antiobo. La relación blanca-negro es contraria a los deseos del Cielo. Lo ha entendido así esta mujer, que afirma inmediatamente: «la negra soy yo, que vos / ya sois blanco» (108). El orden metafísico ha sido restablecido. Si ella es negra —como la mujer del *Cantar de los Cantares*— y Antiobo blanco, se podrán celebrar los esponsorios espirituales, y es así como acaba la comedia.

Aun después de muerto Antiobo es instrumento de salvación. La mujer blanca pecadora se encuentra a sí misma tras ser rechazada por la mano del santo negro. La esclavitud espiritual de Antiobo tiene un carácter materialista para la sociedad de Cerdeña, que lo utiliza como taumaturgo extraordinario. Antiobo es —en términos espirituales—

un "esclavo del concejo" de los habitantes de Cerdeña. Los esclavos del concejo eran propiedad del ayuntamiento, que los usaba para labores de interés público, entre las que se incluía el trabajo de verdugo. Como todos los esclavos, la muerte de Antiobo es una pérdida material para sus amos. Cuanto más bueno el esclavo, más es la pérdida. La muerte del esclavo suprime de raíz el derecho de propiedad reconocido a sus amos sobre él. Pero al proclamarse "esclavo de Dios", este santo negro queda vinculado a la sociedad terrestre de cristianos sardos a través del recuerdo y la acción milagrosa de la oración. La liberación de la muerte no eximirá a este esclavo negro metafísico de una relación de clientelismo hacia los habitantes de Cerdeña. Ser "esclavo de Dios", en la paradoja de san Pablo, libera al cristiano del pecado, pero no a Antiobo de su condición natural degradada de ser negro. El mensaje final de esta comedia es que sólo con la aceptación de la esclavitud civil un negro puede aspirar a ser cristiano ejemplar, es decir, a ser esclavo de Dios.

## 6. "JUAN LATINO" O EL EJERCICIO HEROICO DE LAS LETRAS

En los sueños, la plancha donde se escribe significa la mujer, ya que recibe inscripciones de toda clase de letras.

(ARTEMIDORO)

Juan Latino es el único escritor negro conocido hasta hoy de la España renacentista. El histórico Juan Latino, el autor del poema heroico *Austriadis Carmen* en hexámetros latinos renacentistas, era consciente de su posición social e intelectual. Pocos versos dedicó a su propia persona, pero van dirigidos a explicar la "anomalía" de ser un negro humanista:

*...hic scriptor nec fuit orbe satus  
Aethiopum terris venit qui gesta Latinus  
Austriadae mira carminis arte canat.*

[Este escritor no nació en estas partes del mundo, aunque se llame Latino, sino que vino de tierras etíopes para recitar las admirables gestas del Austríada con el arte de su canto<sup>1</sup>.]

El Juan Latino histórico dejó constancia de la decepción de quien hizo todo lo que era posible para integrarse en la sociedad de los blancos, y que sin embargo nunca lograba ser aceptado del todo. Sus versos latinos son un intento de mostrarse igual e incluso superior a sus detractores, y una defensa de la integridad humana de los negros como nación:

*Quod si nostra tuis facies Rex nigra ministris  
Displicet, Aethiopum non placet alba viris.*

.....  
*Suntque duces nigri Rex quoque fuscus adest.  
Illic Auroram sordet qui viseret albus.*

<sup>1</sup> El texto corresponde a una elegía suya con motivo del natalicio del Rey Felipe II, que figura en su libro de *Epigrammata*. El pasaje es comentado en la edición bilingüe de *Juan Latino* (V. B. Spratlin 41).

[Que si nuestra faz negra a tus ministros desagrada, tampoco la blanca gusta entre los etiopes. Los nobles de allá, oh Rey, son negros y oscuro el color que predomina. El que visite aquellas tierras del Este, si es blanco, no es tenido en gran estima<sup>2</sup>.]

Juan Latino se vio impotente ante la discriminación y por ello ataca sesgadamente a los representantes del Rey en Granada, el mundo del poder, responsable del trato vejatorio del que él seguramente fue objeto. Compara el mundo en donde él es una víctima a otro mundo, el de Etiopía, que se imagina como inverso al de España. En tierras de negros ser blanco no puede servir de nada. Juan Latino fue el primer intelectual negro español y fue el primero también que señaló con el dedo a los responsables de la discriminación racial. Cantó a un príncipe, don Juan de Austria, pero no aceptó su papel de rareza, de maravilla de la naturaleza, un negro latinista, un monstruo.

Juan Latino es una metáfora de la escritura. Juan Latino es el negro que sabe latín, el ladino por excelencia, que se pasa de la raya y que entusiasma a la España barroca por su carácter "peregrino". En las palabras de Henry Louis Gates, Jr. (138), el poeta negro español del Renacimiento escribe un "libro que habla", su *Austriadis Carmen*, un elegante ejercicio humanístico en un tiempo en que las humanidades latinas empiezan a periclitar<sup>3</sup>. El genio de Cervantes no sabe mucho latín, por ejemplo. Frente a la tiranía "fonocéntrica" de la "lengua de negro" Juan Latino opone sus hexámetros virgilianos, bellos sí, aunque ininteligibles para la mayoría, que sigue prefiriendo a un negro que hable como debe hacerlo un negro. Esta tensión entre la escritura y la palabra hablada la resuelve el Juan Latino histórico negándose a hablar en castellano y estableciendo sus derechos intelectuales en la lengua del prestigio y la cultura. Pero el Juan Latino del teatro barroco, el personaje de Diego Ximénez de Enciso, necesita pasar por las horcas caudinas del hazmerreír. Juan Latino hablará

<sup>2</sup> En "De natali serenissimi ad Catholicum et invictissimum Regem Philipum Elegia". También en Spratlin, p. 42.

<sup>3</sup> En su ensayo *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Henry Louis Gates, Jr. comenta las palabras del poeta granadino como una forma de "significar" o responder a los críticos con sus propios argumentos vueltos del revés: si hay blancos que desprecian a los negros en España, habrá negros que desprecian a los blancos en Etiopía. El principio de superioridad racial blanca queda no sólo en entredicho, sino que se niega el principio mismo de cualquier superioridad racial.

en "lengua de negro", forzado por las circunstancias y en la ceremonia de su investidura como Maestro en Artes tendrá que presenciar cómo se macarroniza el latín que "luego" usará para sus panegíricos a don Juan de Austria.

El Juan Latino de la *translatio studii* renacentista permanece en un silencio digno, sus versos quedan escritos, pero no se oyen en un mundo que se aleja de la latinidad. En cambio, el Juan Latino de la comedia, para dar gusto al público, usa su propio cuerpo como tinta en el papel de una mujer blanca. Es su escritura lo que la enamora de su persona, y para ser aceptado, dada su condición de negro y esclavo, tiene que metaforizarse y metamorfosearse: él es tinta.

Juan Latino pronto pasó a ser parte del folklore literario de la época en que escribía Ximénez de Enciso. Un esclavo negro había llegado a aprender latín y enseñarlo. Era un caso no sólo admirable como raro y excepcional, sino que confirmaba de alguna forma a aquellos que veían, en situaciones como ésta, la excelencia y justicia de un sistema social que parecía ser capaz de reconocer el mérito individual de cualquiera. La comedia se situaba, como las comedias de santos negros, dentro del esquema retórico de la *admiratio*, o ejercicio encomiástico de algo o alguien (Williamsen 199). Sólo algunos, como Cervantes, quisieron ver la ironía de la situación. En una de las composiciones poéticas ficticiamente dedicadas a Don Quijote, la "compuesta" por Urganda la Desconocida, cita a nuestro personaje:

*Pues al cielo no le plu-  
que saliese tan ladi-  
como el negro Juan Lati-  
hablar latines rehu-<sup>4</sup>*

Así pues, la comedia *Juan Latino* de Ximénez de Enciso desarrolla el "pretexto" del poema heroico latino del histórico Juan Latino. La "historia" de la comedia nos presenta al personaje en sus momen-

<sup>4</sup> Los versos venían a cuento de la moda de adornar los prólogos de los libros con sobreabundancia de citas clásicas, en latín sobre todo. La latinidad de que se burla Cervantes es un ejercicio intelectual vacío. Expresiones populares como "ladi(no)" aplicadas al "negro Juan Lati(no)" que sabía hablar "latines" dan muestra de la tensión entre una cultura oficial que se asía a la lengua clásica y otra, en lengua castellana, que en fondo y forma difería notablemente. Cervantes se está riendo de sí mismo, llamándose "bozal", negro que no habla bien, en comparación al "ladino" Juan Latino, el negro que "hablaba bien" por hablar latín.

tos anteriores a la escritura del poema que le hace famoso como latinista. Es, en el sentido literal de la palabra, un pre-texto. Su autor, en palabras de Emilio Cotarelo, que dedicó un estudio biográfico a Ximénez de Enciso, dedicó más atención a esta obra que a ninguna otra. Después de todo, se trataba de escribir sobre otro escritor.

*Juan Latino* es una comedia de dos personajes, un héroe, el intelectual negro, y un antihéroe trágico, don Fernando de Válór, basado en el personaje histórico homónimo, joven noble de ascendencia morisca que acaudilló el levantamiento de su pueblo contra Felipe II en 1568, durante la guerra de las Alpujarras<sup>5</sup>. La historia cuenta que los moriscos alpujarreños proclamaron emir a don Fernando de Válór, con el nombre de Aben-Humeya<sup>6</sup>. El enfrentamiento entre la población cristiana y la morisca llegó a un punto tal que Felipe II terminó por enviar a su hermanastro, don Juan de Austria, al frente de tropas de refuerzo. La campaña militar contra los moriscos levantados duró aproximadamente dos años, durante los cuales las tropas cristianas se emplearon con singular ferocidad<sup>7</sup>.

En la comedia de Ximénez de Enciso, Juan Latino y Fernando de Válór representan dos formas de reaccionar contra las condiciones sociales adversas. Ambos singularizan a dos grupos sociales marginados en la España de los siglos XVI y XVII: los negros y los moriscos, a los que se une más adelante la figura del descendiente de judíos, en la persona del Doctor Villanueva. Ximénez del Enciso, que escribe en la primera parte del siglo XVII, prefiere afrontar el tema dentro de los parámetros de una comedia histórica situada en un tiempo, si no distante, sí anterior, del que se guarda memoria, aunque difusa. Uno de los personajes, Juan Latino, negro y esclavo, acepta el orden estable-

<sup>5</sup> *Juan Latino* fue impresa en la *Segunda parte de comedias escogidas de las mejores de España*. Madrid, Imprenta Real, 1652. Seguimos la edición moderna de Juliá Martínez (1951).

<sup>6</sup> El personaje histórico de Fernando de Válór fue objeto de otra obra dramática, el *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa, de inspiración romántica. También aparece, pero sin tanto protagonismo en la comedia de Calderón *Amar después de la muerte*.

<sup>7</sup> Los autores modernos (Caro Baroja, Domínguez Ortiz y Bernard Vincent) coinciden, basándose en los testimonios de la época —Hurtado de Mendoza, Mármol Carvajal, Pérez de Hita— en la violencia de la campaña militar y la represión posterior, en la que la población morisca fue esclavizada en gran parte y dispersada por toda España. Los cálculos varían, desde ochenta mil expulsados (Domínguez Ortiz y Vincent 56) a casi cuatrocientos mil en el total de expulsados, muertos y esclavos, según los cálculos de Blanco-González en su introducción a *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza (61).

cido y, dentro de él, asciende hasta una posición de honra personal. El otro, don Fernando de Válór, morisco y noble, decide encabezar la rebelión de su gente, rechazando el espacio que le había sido concedido por el sistema social de la España de la época. Juan, que acepta encauzarse dentro de las normas dadas, triunfa. Don Fernando, el rebelde, morirá al final de la obra<sup>8</sup>.

Para los hechos históricos, Ximénez de Enciso tenía a su disposición varias fuentes escritas: las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, la historia de Mármol Carvajal y sobre todo la obra del granadino Bermúdez de Pedraza *Antigüedad y excelencias de Granada*, de 1608<sup>9</sup>. El Juan Latino histórico nació en la segunda década del siglo XVI, no en Baena, como se dice en un momento de la obra, sino en África, como afirma, en latín, él mismo<sup>10</sup>. Marín Ocete, que sigue a Bermúdez de Pedraza, aclara bastantes puntos en lo referente a la biografía de Juan Latino<sup>11</sup>. No llegó a ser catedrático de latín, como le hace Enciso en la comedia, sino que tenía un estudio en un colegio anexo, el de San Miguel, donde enseñaba de forma particular a un grupo de estudiantes, entre los que figurarían jóvenes moriscos (Masó 23)<sup>12</sup>.

Si los dos protagonistas masculinos pertenecen a dos grupos inferiores, la mujer que ambos aman está igualmente estigmatizada por

<sup>8</sup> La vida de Fernando de Válór fue abundantemente tratada por los historiadores de la época. Miembro de la nobleza morisca granadina, llegó a ser veinticuatro de la ciudad. Había participado también en las campañas militares de Italia. Su incorporación a la rebelión no lo fue desde un principio, sino forzado por el clima cada vez más adverso hacia la minoría morisca en los meses que vieron el inicio de la rebelión alpujarreña de 1568. Obligaciones familiares le hicieron tomar partido y terminó siendo elegido emir y cabeza de la rebelión.

<sup>9</sup> Ximénez de Enciso no tuvo a su disposición, a no ser que fuera en copia manuscrita, un ejemplar de la narración histórica más conocida hoy, la *Guerra de Granada* de don Diego Hurtado de Mendoza, que no fue publicada hasta 1627, en Lisboa. La obra de Pedraza apareció en Madrid en 1608, y contiene la historia de Juan Latino (l. III, cap. 33).

<sup>10</sup> En un escrito autobiográfico en latín, Juan Latino afirma ser «cristiano etíope, traído desde Etiopía cuando era niño» (Masó 39).

<sup>11</sup> A. Marín Ocete da noticias modernas sobre Juan Latino, autor de un poema heroico dedicado a don Juan de Austria, el *Austriadis Carmen libri duo*, en hexámetros latinos, otra colección, *Epigrammatum liber*. Su fama traspasó las fronteras peninsulares, llegando a darse noticia suya en la *Hispaniae Bibliotheca* de Andreas Schottus (Green III, 136-137).

<sup>12</sup> En su escrito autobiográfico, Juan Latino afirma sin embargo haber recibido del Arzobispo de Granada, Pedro Guerrero, la cátedra de latín de la Iglesia Catedral de la ciudad, que rigió durante veinte años (Masó 39, 76-texto latino).

un “defecto” social. Además de ser no muy bella, Doña Ana responde a un tipo de mujer muy interesante en la comedia española clásica. Se trata de la “bachillera”, la mujer que, interesada en las letras y el saber, se sale de su puesto subordinado y sumiso, estudiado por Melveena McKendrick como una variante del tipo de “mujer varonil”. Estas mujeres sacan a sus familiares de quicio con sus ocurrencias y planes. Su saber es peligroso, pues da ocasión a la deshonra, a la aparición del seductor-maestro. Ellas siempre caminan por un alambre muy fino, como se lo declara a doña Ana su hermano, el clérigo doctor: «yo haré que amanséis en un convento» (150). Son fieras de atar.

Doña Ana es, como todas las bachilleras de comedia barroca, caprichosa. Rechaza continuamente a sus más rendidos admiradores, entre los que está el antihéroe, don Fernando de Valor, que sufre como un amante de novela sentimental:

JUANA. *El triste, el abatido, el desdenado  
de don Fernando vive enfermo y preso.*  
DOÑA ANA. *Y entre memorias tristes pierde el seso.*  
[152]<sup>13</sup>

De todos se burla Doña Ana, menos de una categoría de hombres, los aficionados a las letras: «Sólo el que sabe, para mí, es hermoso» (153). Uno de sus admiradores es, por supuesto, el protagonista de la comedia, un esclavo del duque de Sesa<sup>14</sup>. Parece reunir las condicio-

<sup>13</sup> Las palabras de Juana hacen referencia a la enfermedad de amor de don Fernando y a su prisión, que es a un tiempo metafórica (preso de amor) y real, pues tras un incidente en el salón del Concejo, a donde había entrado armado en contra de lo dispuesto por las leyes, había sido puesto bajo arresto domiciliario. La respuesta de doña Ana parodia el soneto X de Garcilaso («Oh dulces prendas por mi mal halladas») que acaba con el verso “verme morir entre memorias tristes”.

<sup>14</sup> La familia de los duques de Sesa, descendientes de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, estuvo envuelta en la guerra de Granada. Como informa Cotarelo, la familia ducal protegió la carrera de Ximénez de Enciso. Es conocida la relación de Lope de Vega con dicha casa, ya que sirvió de secretario y poco menos que alcahuete de uno de sus descendientes. En *La dama boba* se hace eco de cómo empezó la relación entre Juan y su futura esposa:

*No era tan blanco en Granada  
Juan Latino, que la hija  
de un veinticuatro enseñaba;*

nes que señalaba doña Ana, pero la realidad social lo descalifica: «El fuera un negro marido / ¿No ves que no viene bien / un negro para mi esposo?» (161).

Al ser la mujer deseada aficionada a las letras, la presentación de los dos personajes masculinos principales entra dentro de un curioso juego conceptista por parte del autor. Serán las letras y su interpretación correcta las que al final darán el triunfo a uno de los pretendientes y al otro le causarán también las letras su ruina y desgracia. No se trata tanto de ser “latino”, sino de ser “ladino”, es decir, saber “interpretar”. De la correcta interpretación de los signos del poder y del amor dependerá la felicidad de unos y la desgracia de otros.

Hay ironía en la creación del personaje de don Fernando de Valor, el caballero morisco enamorado de Doña Ana. Se trata de un hombre que “lee” mal los signos escritos que se le presentan. Él mismo, como personaje, es producto de las lecturas históricas del autor<sup>15</sup>. Don Fernando de Valor aparece por primera vez en escena leyendo una carta que incita a la rebelión de los moriscos:

*“Sobrino, en toda la Sierra,  
y Alpuxarra se murmura  
que en la Corte se procura  
estrechar más esta tierra.  
Y haciendo nuevas leyes,  
nos mandan mudar el traje,  
y la costumbre, y lenguaje  
que han permitido otros Reyes,  
por lo cual un Cañerí  
negro, moro y salteador[...].”*  
[166-167]

*y siendo negro y esclavo  
porque su madre fue esclava  
del claro duque de Sesa  
honor de España e Italia.*

[II: 1916-1922]

<sup>15</sup> Sobre todo de la relación histórica de Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, que sigue con bastante fidelidad: «Éste [don Fernando de Valor] era mozo liviano, aparejado con cualquier venganza, y sobre todo, pródigo» (187).

A Don Fernando le asedian dudas y visiones de las que forma parte fundamental el misterioso personaje Cañerí del que ha tenido noticia por escrito, y que le viene a anunciar su futuro reinado sobre los sublevados moriscos<sup>16</sup>. Su primera reacción es querer matar a este hombre, al que describe en términos absolutamente negativos, producto de un profundo odio racial: «un salvaje, un negro, un gigante, un monstruo» (167)<sup>17</sup>. Como en muchos episodios de vaticinios, el antihéroe va a “leer” mal los signos que le envía la providencia o la casualidad:

*Sin duda, aquesta figura  
tan negra y tan desigual,  
dice en lo grande mi mal,  
y en lo negro mi ventura.*

[167-168]

Las propias palabras de don Fernando serán proféticas, pero en un sentido diferente al que él les confiere. Don Fernando da crédito a los vaticinios, contrariando las enseñanzas de la doctrina católica, concnientes al libre albedrío:

<sup>16</sup> Cañerí es una creación de Ximénez de Enciso a partir de los datos dados por Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* sobre uno de los levantados al inicio de la rebelión, llamado el Cañerí y por Mármol Carvajal en su *Historia* Farax Abén Farax, que fue uno de los artífices iniciales. Mármol Carvajal imputa a Abén Farax un gran número de crueldades contra sus prisioneros cristianos. Ginés Pérez de Hita (606b-607a) es quien declara que era un “capitán negro” de salteadores o “monfies”.

<sup>17</sup> La descripción que hace Don Fernando de Cañerí es la del “hombre salvaje” re-nacentista:

*con una piel de león  
un pino en vez de bastón  
barba larga y fiero el rostro*

[167]

descripción que recuerda al otro “hombre salvaje” que es Polifemo en el poema de Góngora:

*cíclope, a quien el pino más valiente,  
bastón, le obedecía, tan ligero,  
y al grave peso junco tan delgado,  
que un día era bastón y otro cayado*

[53-56]

*Con mil palabras preñadas  
me dijo un morisco un día,  
que un negro me mataría  
en el campo a puñaladas.*

[169]

Ximénez de Enciso juega aquí, en su caracterización negativa del antihéroe, con la ambigüedad de esas “palabras preñadas” puestas en boca de “un morisco”. No es importante que la predicción sea cierta o falsa. Lo que importa, y en ello está el “error”, es que don Fernando de Válor actuará violentamente para resolver el peligro que cree le amenaza. La profecía del morisco sirve de caracterización indirecta de la personalidad del antihéroe, recalando su impetuosidad, su miedo y su espíritu vengativo. El error de Don Fernando consiste en interpretar la visión de Cañerí, el “salvaje, negro, gigante, monstruo” como la plenitud de la profecía que le había sido hecha. Interpreta arbitrariamente a Cañerí. Lo convierte en un signo, al dotarle de un significado que él ya tiene preconcebido.

Pero hay otro lado en la personalidad de don Fernando de Válor que hace su equivocación comprensible. Como descendiente de los antiguos moros de Granada, siente en su propia alma los agravios a la dignidad de su gente por parte de los representantes del nuevo orden cristiano, que ha renegado de las iniciales promesas de respeto a la población autóctona morisca. Don Fernando es víctima de los prejuicios hasta en el caso de Doña Ana, que lo rechaza por su origen musulmán:

DOÑA ANA. *¿Celos me han de pedir de un escudero?  
¿De un hombre que aún apenas es cristiano?  
¡De don Fernando celos! ¡De un morisco,  
de abuelo moro y padre berberisco!*

CARLOB. *¿No es de sangre de Reyes?*

DOÑA ANA. *Aunque fuera  
el mismo Rey de Córdoba y Granada.*

[147-148]

De esta mujer tan consciente de su posición social va a estar enamorado el esclavo negro Juan, con lo que se anuncia el conflicto.

Juan es un personaje negro dado del revés. En vez de hablar en “lengua de negro” habla latín, aunque de poco le sirve, porque sus

compañeros de estudios, todos ellos de posición social superior a la suya, se burlan de él. Juan se mueve siempre en un ámbito de carnaval, de fiesta, desde el momento en que ve a su futura esposa, durante la noche de san Juan. Juan, el hombre de letras, está expuesto siempre a situaciones en donde las letras aparecen en sus aspectos sociales más ridículos:

DON GONZALO. *Y duerme en la librería  
de mi padre, sin que haya  
quien le eche della.*

DON DIEGO. *Castillo,  
dale matraca a Juanillo.*

CASTILLO. *Vaya de susurro.*

TODOS. *¡Vaya!*

LATINO. *“Habilis, utilis, & inutilis,  
& inutilis.”  
(Cecean)*

....

DON MARTÍN. *¿Latín  
sabe hablar el mastín?*

DON DIEGO. *Habla.*

DON MARTÍN. *Calla.*

LATINO. *Hablo y callo.  
Duo Domina.*

CASTILLO. *¡Vive Dios!,  
que el negro está estudiando  
la Sintaxis.*

[183]

Como el esclavo negro Juan, Doña Ana aprecia las letras, lo que se ha de considerar otra rareza más. Su discurso en defensa de su afición al saber está conectado a una “marca” en su cara: la fealdad. Como en el caso de Juan, negro, existe un impedimento en ella que la convierte en un ser especial:

*en fin, soy fea  
y tengo este privilegio  
de libertad en la cara  
y, a ser lícito, cursara  
cada día en el Colegio.*

[189]

Doña Ana, al declarar que es fea, propone esa circunstancia como una libertad, una “libertad en la cara”. Su lejanía del canon de belleza ideal, según ella, la libera, en vez de esclavizarla<sup>18</sup>. Para los dos será el saber el que les abra la puerta de su liberación y del amor. Ambos tienen vedado el camino al saber oficial, una por ser mujer y el otro por ser esclavo. Su triunfo será el sobreponerse, con ingenio, a las limitaciones impuestas por el mundo de hombres blancos. Fealdad y color negro van a ser los instrumentos con que estos dos personajes “escribirán” su historia.

El primer triunfo social de Juan Latino se produce en una academia literaria, donde se han dado cita los literatos de la ciudad, y a la que asiste Doña Ana, como buena aficionada a las letras<sup>19</sup>. En la tertulia Juan es sometido a examen general. Se juzga no su conocimiento sólo, sino su capacidad para conocer. Se elogia por un lado el grado heroico con que Juan, esclavo, que no puede ser admitido a estudiar con los demás, ha vencido esa dificultad: «no entra en la clase, y en la puerta / se baja, y oye, y mira por debaxo, / y saca la lición entera y cierta» (197).

No todos los presentes se dejan llevar de la admiración del caso de un esclavo estudiante. Al elogio le sigue el cuestionamiento de la humanidad de Juan por parte del representante de la ideología dominante en la época, el doctor Villanueva, uno de los contertulios:

VILLAN. *A mí me espanta  
que Vuexcelencia dese negro crea,  
que alcance de la sciencia parte tanta.*

LATINO. *¿No soy hombre, y un hombre que desea  
saber?*

<sup>18</sup> Una referencia metafórica más a las marcas de la esclavitud en la cara, la S y la I, como hemos visto en capítulos anteriores. La palabra “yerro” servía igualmente como concepto para expresar el error y la marca indeleble puesta a fuego en la cara del esclavo.

<sup>19</sup> Muchas tertulias literarias tenían como centro de atracción a mujeres de las clases altas. “Hacer academia” era recurso escénico obligado cuando se trataba de ridiculizar a algún personaje femenino aficionado a las letras, caso de *La dama boba* de Lope de Vega. La tradición era larga, sin embargo, y provenía de Italia, según el modelo de la academia platónica de Marsilio Ficino, con ejemplos famosos en la literatura como el de Isabel Gonzaga, en la corte ducal de Urbino, donde tienen lugar los discursos de *El cortesano* de Castiglione, o el ejemplo de Julia Gonzaga en Nápoles, tan alabada por Juan de Valdés.

VILLAN. *Fáltale el alma a ese deseo.*  
LATINO. *No será el alma como el cuerpo sea.*

[198]

Villanueva niega la capacidad de Juan para aprender porque Juan, jurídicamente, no es más que un animal, y los animales no tienen alma reconocida. Aunque Juan tenga "deseo" de aprender, le falta la capacidad humana, ese "alma". Al sofisma de Villanueva, Juan responde con la verdad: no le falta alma, sino que, por ser negro, es el cuerpo el que padece el defecto social. La reacción que provocan las palabras de Juan es diversa: admiración y envidia, lo que convierte a Juan en el foco de las pasiones de su sociedad. Doña Ana se admira, y lo quiere comprar para su servicio, mientras que Don Fernando quiere matarlo. Juan hace un discurso sobre el origen de la escritura que deja a todos admirados, por lo que le preguntan sobre su persona. Se ha convertido en un instante en el juguete social de moda, lo que tiene que aprovechar cuanto antes<sup>20</sup>. Al narrar su vida y su contacto con las letras declara la razón de su decidida vocación:

*quise saber,  
viendo que para aprender  
no ha de estorbar el color*

.....  
*Y así, aunque soy hombre baxo,  
puse, con mi diligencia,  
mi esperanza en Vuexcelencia  
y mi fama en el trabajo.*

[206-208]

El estilo retórico de Juan contrasta con el de Don Fernando, un individuo ostentoso y alocado en el amor y en la política. Ximénez de Enciso lo hace particularmente elocuente a la hora de exponer las razones de una rebelión como la de las Alpujarras, en contraposición a la elocuencia académica del Juan Latino. Don Fernando viene a protestar de firme las nuevas disposiciones contra los moriscos de Granada. Su discurso es un patético acto de declaración de dignidad étnica:

<sup>20</sup> Menéndez Pelayo, en su *Horacio en España* (1885: I, 332-333), sitúa a Juan Latino como miembro de una academia de literatos, entre los que figuraban personajes como Diego Hurtado de Mendoza y el poeta Hernando de Acuña (Masó 28).

*¡Mandarnos que la lengua en que nacimos  
mudemos en tres años, y dexemos  
los vestidos y trajes que vestimos,  
cosa inhumana es! ¿Cómo podemos  
aprender en tres años diferente  
lengua, si en tanto tiempo aún no sabemos  
la propia nuestra bien? La pobre gente  
¿cómo puede comprar vestidos nuevos?  
o ¿por qué de los suyos mal se siente?  
Los egipcios, armenios y suevios  
Cristianos son, y visten este traje,  
y en arábigo hablan los mancebos.*

[213]

El largo parlamento de don Fernando de Valor da un repaso en vivo al tipo de política practicada por Felipe II en Granada para someter a la minoría morisca al orden central: se prohíbe la lengua, el vestido tradicional, que las mujeres se tapen la cara, que cierren las puertas de sus casas, que lean libros en árabe. Se trataba de un programa dirigido a suprimir los rasgos más sobresalientes de la identidad colectiva de los moriscos<sup>21</sup>.

Hay un detalle de interés en el contencioso que los moriscos granadinos tenían con la Corona: la propiedad de esclavos negros. Ximénez de Enciso pasa como por sobre ascuas sobre el asunto: se prohibía a los moriscos la trata de esclavos con el norte de África<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> El discurso de don Fernando de Valor sigue casi al pie de la letra el parlamento que aparece en la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* de Luis de Mármol Carvajal: «Nuestro hábito cuanto a las mujeres no es de moros; es traje de provincia como en Castilla y en otras partes se usa diferenciarse las gentes en tocados, en sayas y en calzados[...]. Vemos venir los cristianos, clérigos y legos de Siria y Egipto vestidos a la turquesca, con tocas y tafetanes hasta los pies; hablan arábigo y turquesco, no saben latín ni romance, y con todo eso son cristianos» (163b).

El discurso que reproduce Mármol Carvajal lo atribuye a Núñez Muley, un morisco cristiano que intentaba abogar por su gente ante las autoridades de la Audiencia, y nunca fue pronunciado por Fernando de Valor. Circuló por la época escrito en forma de memorial de su autor (Blanco-González 119, n. 62). Hurtado de Mendoza había recogido el discurso en su historia, atribuyéndolo al tío de don Fernando de Valor, de igual nombre y sobrenombre "el Zaguer".

<sup>22</sup> La excusa, en palabras de un jesuita granadino de la época era el miedo a que los moriscos convirtieran a sus esclavos al Islam. Ello se basaba en la creencia generalizada de que eran "más simples los negros y más fáciles de ser engañados". Los jesuitas estaban envueltos en la evangelización de la población morisca de Granada, y curiosa

Es más que significativo que sea don Fernando, el antihéroe, el que defiende el derecho a ganarse la vida con el comercio de seres humanos, práctica que fue restringida por la época a los cristianos viejos, excluyendo a moriscos y judíos de la posibilidad de tener esclavos:

*Ultra desto*

*decir, que tener negros de Guinea  
es gran inconveniente, porque el amo  
fuerza al esclavo a que en Mahoma crea,  
es pasión conocida, ni la llamo  
declarada, malicia en nuestra ofensa,  
porque la compostura estimo y amo;  
mas nunca tal se ha visto, y el que piensa  
los esclavos quitar con este achaque,  
nos da una esclavitud que es más inmensa,  
pues da ocasión que la justicia saque  
nuestra sangre, que sangre es el dinero  
del pobre, y que su sed en ella aplaque.*

[215]<sup>23</sup>

Las palabras de Don Fernando, sus quejas como representante de una minoría étnica, son el contraste dramático de la situación de Juan Latino. Los moriscos, colectivamente, son objeto de una política discriminatoria, y se rebelan. Juan Latino está aún peor que los moriscos, pues está solo, sin comunidad a la que acogerse, y socialmente hasta los moriscos lo consideran posible propiedad suya. El camino de Juan no puede ser la rebelión abierta, como la de Don Fernando, sino la cooperación con los más poderosos. Escoge de acuerdo a sus

mente, ellos sí tenían esclavos (Griffin 142). El cristianismo era uno de los pocos signos de aceptación social con que contaba un esclavo negro en la sociedad española, como el propio Juan Latino dejó escrito al margen de su poema dedicado a Felipe II: "*nigris parentibus catholicus floruit Dei misericordiae*", o sea, «hijo de padres negros, católico por la misericordia divina».

<sup>23</sup> Felipe II prohibió el comercio de esclavos africanos entre los moriscos en 1560 (tras la protesta de las Cortes de Toledo del año anterior) y volvió a renovar la prohibición en 1566 (Caro Baroja, 1976: 153 y ss.). Aquí sí parece bien claro que Ximénez de Enciso sigue las palabras de Mármol Carvajal: «También hay inconveniente que los naturales tengan negros. ¿Estas gentes no han de tener servicios? ¿han de ser todos iguales? Decir que crece la nación morisca con ellos, *es pasión de quien lo dice*» (165a) (la cursiva es nuestra). Cómparese con la frase "es pasión conocida" de la cita anterior.

posibilidades. Pero su esfuerzo intelectual no sólo es puesto en duda, sino que no es tomado en serio. Su no-persona jurídica parece invalidar ante la sociedad sus actos y palabras. A Juan lo rechazan y discriminan por ser negro: «Si entro en escuelas, gritan los gorriones, / hay, ¡guarda el perro! silbos y ceceos, / y susurro mejor que de abejas» (223).

Las burlas y otros gestos de mal gusto son sólo un aspecto de la discriminación que sufre Juan. También en lo intelectual se le discrimina: «fisgan mis razones / que nunca tuvo el pobre coronistas» (223). Los pensamientos de un negro serán siempre sospechosos, cuando no invalidados públicamente por una figura académica de cierta autoridad. Como además de ocupar el lugar que socialmente no le corresponde, Juan intenta escalar en la jerarquía universitaria, la reacción en contra será unánime: «Desde la misma hora en que me opuse / contra el Maestro a la cátedra de Prima / todas mis amistades descomparse» (223).

Al revés que Don Fernando, el rebelde, Juan nunca va a cuestionar el orden social y jurídico que le mantiene en perpetua situación de marginado. Antes bien, su plan es ser un marginado ilustre, un caso excepcional e individual. Juan acepta el orden, pero hasta esa aceptación, al hacerla pública, resulta sospechosa y hasta osada. Siendo esclavo, se ha atrevido a competir por un puesto para el que jurídicamente le estaba vedado el camino<sup>24</sup>. Juan no tiene un origen ilustre, pero él resuelve la situación con una justificación a un tiempo ingeniosa y definidora de su esclavitud: él afirma que ha recibido la honra social que le falta a través de la honra de su amo:

*Y aunque el Maestro, señor, es gran letrado  
y yo un negro que apenas ha leído,  
por ser de Vuexcelencia, soy honrado.  
Dicen que soy comprado y soy vendido,  
y que un esclavo y negro no es justicia  
que a ningún acto noble sea admitido.*

<sup>24</sup> Las cátedras universitarias, incluso la admisión como simple estudiante a un colegio, requerían pruebas de limpieza de sangre. Los negros estaban excluidos teóricamente por no ser de sangre limpia. Sin embargo, el caso granadino era especial, ya que en dicha ciudad la universidad fue fundada tras la conquista por los Reyes Católicos con el ánimo de proveer grados académicos a la población recién cristianizada, y como se dijo al principio del capítulo, lo más seguro es que Juan Latino enseñara sobre todo en el Colegio de San Miguel a alumnos moriscos.

.....  
*Alegar que soy negro es gran malicia,  
 que los negros son nobles: ser esclavo  
 es lo que ha de impedir a mi justicia.*

[223-224]

El alegato contra las pretensiones de Juan es el clásico del concepto del derecho romano: Juan es cosa, comprable y vendible.

La exposición del caso que hace Juan encierra una contradicción. Se queja de la injusticia que se le hace por no dejarle optar a la cátedra. Él se cree con méritos suficientes: ha estudiado y además "los negros son nobles". Pero la nobleza de los negros está, según Juan, en aceptar de buen grado su esclavitud:

(Pónese de rodillas)  
*¡Señor, señor, la vida y honra acabo  
 si no me favorece Vuexcelencia  
 hasta ponerle a mi fortuna el clavo!  
 Bien sé que es mi hidalguía y preeminencia  
 ser esclavo de esclavos desta casa;*

[224]

Su esclavitud la convierte en la virtud de la humildad, que subraya poniéndose de rodillas. Juan quiere hacer valer su aceptación del orden social, que le pone a él en lo más bajo por ser un esclavo negro, como mérito y virtud cívica. Ahí está la contradicción. Si a Juan lo hacen catedrático, el orden social se va a ver alterado: un negro, y para más esclavo, en medio de doctores y letrados blancos, cristianos viejos y libres. Su apelación va dirigida a su amo, el duque de Sesa y Soma. Éste, como noble de los más importantes del reino, puede intervenir en dicho orden sin subvertirlo. Juan le pide la libertad a su amo, una libertad ansiada por todo esclavo, pero definida por este intelectual en términos de contradicción alma-cuerpo:

*Déme la libertad dulce y amada  
 ponga un esclavo humilde en alto puesto,  
 que no es de mano noble y celebrada  
 dexar sin perfección esta hechura  
 que desde que nació tiene empezada.*

*Y aunque mi cuerpo libertad procura  
 el dulce captiverio el alma quiere,  
 que, con un dueño tal, no hay prisión dura.*  
 [223]

Pero el Duque tiene otros planes para Juan. En el diálogo que sigue se expresa dramáticamente la ansiedad del esclavo por ser libre y la actitud del amo, paternalista y nunca liberadora:

LATINO. *¿Soy libre, gran señor?*DUQUE. *La competencia  
 no es muy grande, animaos.*LATINO. [Aparte] *Mal lo ha tomado.*DUQUE. *Todo se ha de allanar con mi presencia.*LATINO. *¿Soy libre?*DUQUE. *Juan, andad acompañado.  
 Cuatro pajes trairéis, por que ninguno  
 se atreva a vos. Alzaos, licenciado.*LATINO. *No responde; en el coro no hay alguno  
 que me reciba, porque soy captivo;  
 soy pobre, al fin, y así, soy importuno.  
 Líbreme Vuexcelencia, y, pues recibo  
 tantas mercedes, hónreme este día.*DUQUE. *No tenéis que temer mientras yo vivo;  
 yo os doy...*LATINO. *¿La libertad?*DUQUESA. [Aparte] *Bien lo porfía.*DUQUE. *...para estos gastos, cuatro mil ducados y gastaré por vos la  
 [hacienda mía.*

*Con mis caballos, coches y criados,  
 licenciado, os honrad.*

LATINO. *En mucho estimo  
 tantas mercedes. ¡Ah, infelices hados!*

(Aparte)

DUQUE. *Mirad qué hacéis. Cátedra y mi ánimo  
 perdéis juntos.*LATINO. *¿Soy libre?*DUQUE. *Bien, veráse;  
 veníos a oponer.*

[226-228]

Juan se ha arrodillado ante su amo y con ese gesto ha manifestado que acatará su voluntad. Su petición de libertad, que con tanta insistencia hace, se va a encontrar con el obstáculo que él mismo construyó retóricamente: «que aunque mi cuerpo libertad procura / el dulce cautiverio el alma quiere» (223). Juan, como esclavo, vive la escisión alma-cuerpo de una forma angustiosa. El alma le pertenece, pero el cuerpo no. Juan está dispuesto a pagar su libertad (del cuerpo) con el agradecimiento eterno al Duque (“el dulce cautiverio del alma”), mientras que el Duque, su amo, no sólo no está dispuesto a dar libertad a Juan (su cuerpo), sino que pretende ganar también su alma. El Duque, como amo, lo quiere todo: alma y cuerpo. Juan, al querer ser libre a medias, corre el riesgo de tener que ser esclavo y agradecido encima. Le ha fallado la retórica.

La situación constituye un callejón sin salida. Si este esclavo estudiaba para obtener la libertad, ahora se encuentra en la tesitura de tener que estudiar para mantener la insuficiente franquicia de los favores de su amo. Juan no es más que un artículo de lujo en la casa del Duque. A través de Juan el Duque triunfará en sociedad. Cuanto más sobresalga Juan, menos dispuesto estará su amo a dejarlo ir libre.

El mundo del orden y las letras está tan soliviantado por la presencia de Juan en medio como lo está el paisaje de desorden que reina entre los sublevados de la sierra. La segunda jornada tiene un cambio abrupto de escena: de la ciudad que debate la libertad del más ínfimo de los suyos, a la sierra donde los moriscos se han rebelado. Estos intentan establecer un nuevo orden que sustituya al perdido tras su derrota histórica y al tiempo justifique sus acciones. Pero al contrario que Juan, luchador dentro de las normas dadas, los moriscos rechazan el orden cristiano impuesto por los Reyes Católicos y sus sucesores. Buscan rey, y lo encuentran en Don Fernando, guiados por profecías y horóscopos, en cuyo texto justifican la inevitabilidad de su triunfo:

*Los árabes clarísimos profetas  
previstos cursos de constelaciones  
fuerzas de estrellas, puntas de planetas,  
que acá en el mundo hacen impresiones,  
hallamos que oprimidas y sujetas  
de cristianos serán nuestras naciones  
allá en España; mas después, con guerra,  
serán señores libres de la tierra.*

*Sujetos estarán ochenta años  
hasta que todos ya, por sí volviendo  
cansados de sufrir penas y daños,  
se levanten matando y destruyendo.*

[230]<sup>25</sup>

El mundo morisco es un mundo al revés, pero sin efectos cómicos. Las profecías que anuncian el triunfo de los moriscos se demostrarán falsas, producto del engaño del Demonio. Su efecto aterrador para un público cristiano viejo tenía evidente fuerza dramática. Estructuralmente, las palabras proféticas operan como un contradiscurso del tema del “llanto de España” medieval y renacentista. No son los godos los que han perdido la tierra hispana, sino los moros y como en la leyenda de don Rodrigo, en la que se anuncia la redención y la reconquista, en este caso se anuncia una antirreconquista: la vuelta de España al Islam. Don Fernando será un don Pelayo vuelto del revés. El discurso profético de Cañerí, el enigmático hombre negro que viene a ofrecer el trono a don Fernando, es la antítesis de la leyenda que profetizaba la caída de los reinos cristianos ante los musulmanes. Cañerí viene a anunciar, como un falso Juan Bautista, la plenitud de los tiempos:

*Ya perdistes la guerra,  
ya sufristes las penas y los daños,  
ya a España hacéis guerra,  
y ya se cumplen los ochenta años  
que el pronóstico cuenta,  
pues ya se acerca el año de setenta.*

[231]

El público sabe que las profecías árabes no se van a cumplir, porque en la mente de todos está la derrota histórica de los moriscos granadinos. Ximénez de Enciso juega con ese conocimiento para enfatizar la tragedia de Don Fernando, cuyo destino fatal, provocado por su decisión de creer en profecías falsas (por árabes) resalta con el de Juan Latino, que confía en sus buenas obras para lograr su éxito dentro del orden blanco-cristiano.

<sup>25</sup> Mármol Carvajal dedica amplio espacio (169-174) a la traducción del contenido de las profecías que habían servido como elemento propagandístico para la rebelión. Hurtado de Mendoza las recoge también en su historia (119 y ss.).

## MUJER BLANCA Y HOMBRE NEGRO: EL PAPEL Y LA TINTA

Doña Ana lucha por su derecho a saber, pero saber y honestidad en una mujer parecen estar encontrados en el mundo de la comedia barroca. No sólo la honra está en juego, sino el control de la mujer por parte de la autoridad masculina, que en este caso está representada por un hermano, el débil doctor Carlobal:

CARLOBAL. *¿No basta leer y escribir  
a una mujer principal?*

DOÑA ANA. *He de cantar  
y contar y ser honrada.  
Aspiro a más altos fines  
y a más soberbios renombres  
.....  
Dadme maestro y haré,  
señor doctor, vuestro gusto.*  
[240-241]

El amor de Doña Ana por el esclavo negro va a tener un origen irónico, ya que el doctor ve en Juan Latino al menor de los males posibles, la presencia en su casa del clásico seductor que se introduce como un maestro ante la dama de turno:

CARLOBAL. *el negro del duque es  
en música portugués,  
y muy gracioso y ladino,  
y os enseñará mejor  
que ninguno.*

DOÑA ANA. *¿El negro?*  
CARLOBAL. *Sí.*

*¿Pues qué importa?*

DOÑA ANA. *¿Un negro a mí?*  
CARLOBAL. *No enseña con el color  
Es músico de vigüela  
y harpa, y poeta excelente,  
y el ingenio más valiente  
que milita en nuestra escuela.*  
[241]

El doctor Carlobal quiere dar una lección magistral ante su hermana, reconociendo la capacidad de Juan para aprender, mediante el uso ortodoxo de la doctrina escolástica basada en el hilemorfismo aristotélico:

DOÑA ANA. *¿Tan letrado  
es un negro?*  
CARLOBAL. *¿Por qué no?  
¿No es hombre? El alma que tiene,  
por ser negro ¿ha de perder,  
siendo pura, algo del ser  
que a lo racional conviene?*  
[242]

Toda sustancia está compuesta de materia y forma: «quien a los hombres informa / es el alma solamente» (243). La "sustancia" humana no es excepción. Juan Latino es de la misma "materia" que los demás hombres, aunque su "forma" sea distinta: «el color es accidente / y este no muda la forma» (243). Doña Ana ha puesto en duda la capacidad de Juan Latino, demostrando que no conoce la "verdad" escolástica. Para ella no se trata de negar que un hombre negro pueda ser "letrado", sino "tan letrado". La respuesta de su hermano, en forma de discurso doctrinal, defiende la capacidad de un individuo de raza negra para pensar.

Carlobal piensa por su autor, Ximénez de Enciso. No es Juan el que defiende su propio caso, como lo hará más adelante. Juan cuenta con un abogado de su causa, pero un abogado que, como casi todos los abogados de la clase dominante, hace una defensa viciada por la contradicción:

*El negro es discreto y sabio,  
buen cristiano y virtuoso;  
a un hombre blanco y vicioso  
comparallo, será agravio.  
Lo que va de ser mejor,  
todo lo que es racional,  
que no lo que es corporal,  
y es cosa de aire el color.*  
[243]

La defensa individual de Juan se torna en una descalificación colectiva de los negros. Al comparar a Juan con otros individuos sale victorioso por ser «buen cristiano y virtuoso». Pero a quien compara el doctor con Juan es a un «hombre blanco y vicioso». La pregunta que queda en el aire es, ¿y comparado Juan con un hombre blanco y también virtuoso? La frase de que “es cosa de aire el color” queda sin sentido. Juan tiene que probar su humanidad, su raciocinio. Con él se utiliza un criterio distinto al del resto de la sociedad blanca, que no tiene que probar nada sobre la capacidad de sus individuos, aun los más torpes y deficientes. La duda de Doña Ana así se hace más realista que la docta y contradictoria respuesta de su hermano. Doña Ana relativiza no tanto la inteligencia como el saber aprendido de Juan, que por ser negro no se espera que haya estudiado, como tampoco se espera de ella, Doña Ana, que aprenda a contar: «¿para qué ha de servir?» (241).

Doña Ana se ve como una mujer distinta. Parfraseando a Garcilaso otra vez —la primera fue cuando se reía de los excesos de Don Fernando— se cree, por fea y aficionada a las letras, libre del fuego del amor:

*Valiente amor, yo soy quien no ha querido  
ociosa sujetarme a tu cuidado;  
pues de cuantas saetas me has tirado,  
ninguna me ha pasado del vestido.*

[244]<sup>26</sup>

Pero como mujer de comedia barroca, Doña Ana está equivocada: no se conoce a sí misma. No ha terminado de decir su soneto contra el amor cuando aparece Juan Latino, que le empieza a leer las poesías a ella dedicadas. Juan lanza el ataque amoroso a la fortaleza de su amada con artillería poética de metáforas de unión amorosa:

LATINO. *«De la blanca paloma se te acuerde,  
que tal vez con la azul está casada;  
la tórtola es amada,*

<sup>26</sup> Garcilaso en su soneto XXII: “*non esservi passato oltra la gona*” repite otro verso de Petrarca (Canción I, v. 34). El amor no ha atravesado con sus golpes ni la bata de la amada. Lo interesante de esta variación es que es la mujer la que habla de estar libre de las flechas de Amor. Petrarca y Garcilaso hacen hablar a un hombre.

*siendo negra también, del ave verde;  
y tú, señora mía...»*

DOÑA ANA. *¡No cantes más!*

[256]

Tras el ataque, Juan establece una retirada ordenada, en forma de una buena defensa, echándole la culpa a Ovidio, del que recita un adagio «*Si mihi difficilis formam natura negavit, ingenio formae damna rependo meae*»<sup>27</sup>.

Los destinos de los amantes quedarán sellados por su mutuo amor a las letras y los juegos que éstas permiten. Doña Ana, con el alma dividida entre el deber (el honor) y su gusto por oír a tan inteligente maestro, hace que Juan siga con sus lecciones, ahora de cuentas:

LATINO. (Aparte) *¡Quién le tocara la mano!  
(Tómale Juan la mano, y escribe en ella)  
¡Ay mano bella y cruel!*

DOÑA ANA. *¿Qué hicistes?*

LATINO. *Escrebí.*

DOÑA ANA. *¿Pues en mi mano?*

LATINO. *Entendí  
que era mano de papel.*

[260]

La relación de Juan con la escritura es fundamental en el desarrollo conceptual de su carácter. Juan es el símbolo del triunfo de las letras, de la sabiduría como aprendizaje de verdades fijas y eternas, en resumen, de la cultura latina. Como hombre negro, el concepto barroco que él representa es el de la tinta que se imprime en el papel en blanco de la mujer/blanca. El amor que siente Juan por Doña Ana sólo lo puede hacer presente mediante el ejercicio de la única actividad digna que le es permitida a este esclavo excepcional: la escritura. El amor para Juan y Doña Ana es escritura. Ellos representan, simbólicamente, los instrumentos de la escritura: tinta y papel, en dicho orden. Uno y otro se complementan, y en un sentido metatextual, sin Juan (tinta) y Doña Ana (papel) no existe la escritura, al menos la escritura de esta comedia *Juan Latino*. Juan, como hombre, destilará el conoci-

<sup>27</sup> Texto sacado de las burlas *Heroides*, XV: 31, de Safo a Faón: “si la naturaleza, caprichosa, me negó belleza, suplirá el ingenio los defectos de mi cuerpo”.

miento en forma de letras, y Doña Ana, como mujer, será un papel en blanco en espera de ser escrito, de conocer. Mediante este concepto se da solución a la tensión montada en la relación entre el esclavo negro y la mujer blanca.

La confusión que sufre Doña Ana al darse cuenta de que está enamorada del esclavo negro le hace ofrecer más resistencia. Esta resistencia, como la del papel a la tinta, la vuelve a atacar Juan utilizando su erudición. Antes usó la retórica poética y ahora es el turno de la filosofía griega, usando el tema de los cuatro elementos de la naturaleza:

*No eres mármol, no; que a haberlo sido,  
el yerro de mi vida te labrara;  
ni eres de hierro, porque te ablandara  
el fuego que en mi pecho has encendido.*

*Ni eres de fuego, pues que no han podido  
apagarte las fuentes de mi cara;  
ni eres de agua, porque te alterara  
el viento de las quejas que despido.*

*Viento eres, menos, porque tal dureza  
muy mal puede tener tan firme asiento  
en cosa tan contraria a la firmeza.*

*Según esto verná a ser mi tormento  
un monstruo que crió naturaleza:  
que monstruo es ser mujer, y no ser viento.*

[264]

Juan es consecuente con su filosofía libresca. Doña Ana no es ninguno de los cuatro elementos que él ha estudiado en sus tratados filosóficos. Para Juan, Doña Ana, como mujer, es el ser extraño por excelencia, el monstruo de la naturaleza al que él se ve fatalmente atraído. Como mujer, la amada de Juan es definida en negatividad: su esencia es la negación de la esencia de otras cosas. Si antes Doña Ana fue papel (en el que Juan pensaba ejercitar su amor, escribirse como negro sabio), las metáforas en que se convierte en el soneto de Juan son otros tantos ejemplos de negatividad: ni mármol, ni hierro, ni fuego, ni agua, ni viento. Él, Juan, sí se define como parte de los ele-

mentos naturales, también metafóricamente, pero de forma positiva: él es hierro (y yerro), debido a su esclavitud. También tiene fuego en su pecho y sus lágrimas pudieran apagar cualquier fuego, como el viento que exhala en sus suspiros podría conmovier a una ninfa salida del agua. La firmeza de Doña Ana, que es la salvaguarda de su honor, es monstruosa, no es natural, no es humana.

Doña Ana se debate entre su posición social y los dictados de su corazón. Culpa a su hermano de la situación emocional en que se encuentra:

*pues quitando la ocasión  
él mismo trajo el carbón  
con que se encendió mi fuego.*

.....  
*Pero ¿quién ha de creer  
de mi aspereza y rigor  
que le tengo a un negro amor?  
¡Quién sabe lo que es mujer!*

[277]

Doña Ana y Juan están, sin saberlo, unidos por el mismo deseo de saber una cosa: la naturaleza femenina. Juan expresa su desconocimiento de la forma más académica: si no está hecha de uno de los elementos naturales (metafóricos), será un monstruo, no sabemos si metafórico o real. Sin embargo, Doña Ana se hace la misma pregunta, pero por causas distintas. Su ¡quién sabe lo que es mujer! no es tanto una pregunta como la expresión de su desconcierto, pues sabe que no se conoce a sí misma entre otras cosas: ésa es su tragedia. Por otro lado sus actos son constantemente mal interpretados por los hombres, ya que su "aspereza y rigor", provocados por la necesidad de mantener su honor y reputación, serán ahora signos de locura si se sabe que ella ama a un negro. Doña Ana está perpleja. No puede dar crédito a sus sentimientos, exclamando en un aparte: «¿Hay mujer de tan mal gusto?» (288).

#### EL ARGUMENTO ANTIJUDÍO

Hacia el final del acto segundo se produce la escena universitaria de la oposición entre el maestro Villanueva y Juan Latino. Villanueva de-

fiende una posición sobre la esclavitud basada en el derecho romano. Su estrategia consiste en cuestionar la legalidad del derecho de Juan a opositar: «Yo no alcanzo la razón / porque haya sido admitido / un perro a esta oposición» (268). Villanueva utiliza el argumento “*ad hominem*” contra Juan Latino, por un lado insultándole, y por otro alegando la legitimidad de su uso por la condición social de su oponente:

*Los esclavos no son hombres;  
son nada, son cuerpos muertos*

.....  
*Ninguno puede tener  
cargo público, ni hacer  
acto honroso; esta lección  
lo es todo; luego, en razón,  
éste no puede leer.*

[270]

Villanueva reduce a Juan a la condición de inesencia, de “nada”. Los esclavos son “cuerpos muertos”, muertos legales cuyas almas e inteligencia no cuentan. Pero la “nada” de Juan es una negatividad legal, no real. Su frase “éste no puede leer” es ambigua: significa a la vez “no tiene autoridad para leer” y “no se le debe dejar leer”. No se hace agravio a nadie, discriminando a Juan, que es un ente jurídico nulo: «[...] en quitalle a este esclavo / la elección, no se agravia» (270). Si la víctima de este trato, Juan, protesta, su protesta tampoco ha de ser tenida en cuenta más que como el ruido salvaje de un ser subhumano: «[...] porque me alabo / de envidia se vuelve bravo / como es tocado de rabia» (270). Juan, pues, queda reducido a un callejón sin salida: si calla, otorga y si protesta, su voz será interpretada como “un ladrido”, como el acto de un perro rabioso que a toda costa habrá de ser reprimido. La propuesta de Villanueva es, en suma, reducir a Juan al silencio, convencer a su auditorio de que Juan debe ser silenciado por las buenas o por las malas.

La estrategia de Juan es aceptar su condición social con humildad, congraciándose con el público poderoso que le escucha, compuesto por su amo el Duque, el Arzobispo de Granada y el resto de la comunidad universitaria.:

*Villanueva es libre, y yo  
esclavo, y de serlo gusto;*

*pero excluirme no es justo,  
porque el cielo me tiznó  
con este color adusto.*

*Si fue permisión del cielo  
que fuese esclavo, no rabio,  
que el cielo no hace agravio  
al que con cristiano celo  
tiene envidia del que es sabio.*

[273]

La respuesta de Juan tiene como táctica cambiar los términos de significado del discurso de su oponente. Villanueva apeló al derecho romano para negar la legitimidad de Juan. Éste apela a la escritura otra vez y en este caso a la historiografía romana que aparentemente coloca a los esclavos en una posición más ventajosa:

*¡Cuántos esclavos romanos  
fueron maestros de señores  
y médicos, y lectores  
públicos, y ciudadanos,  
jueces y emperadores!*

[275]

Juan, como buen latinista, no sólo demuestra su caso apelando a las “autoridades” clásicas, sino que aboga también por un orden social más “latino”, dentro de un espíritu renacentista puro. Ximénez de Enciso está hablando a un público contemporáneo que tiene un concepto de la esclavitud muy diferente del que refieren los libros antiguos.

Si Villanueva denunció la falta de “decoro” que supondría aceptar a Juan en el cabildo de la catedral (pues la cátedra estaba dotada por la Iglesia), Juan opone el derecho canónico:

*y hay ley que, en nuestro favor  
dice que podemos ser  
obispos, y así yo espero,  
en el señor Arzobispo  
que hará, como justiciero,*

*que, quien puede ser obispo,  
bien puede ser racionero.*

[275]<sup>28</sup>

Villanueva había utilizado un argumento "*ad hominem*" contra Juan, llamándole "perro" de diferentes maneras. La habilidad dialéctica de Juan se demuestra (y con ello su superioridad intelectual) cuando éste acaba su discurso con promesas de humildad, llamándose a sí mismo perro otra vez, pero con el significado de 'fiel', haciendo positivo el término. Su arma más contundente está en este dar la vuelta al término 'perro', usado contra negros y judíos a la vez. Juan devuelve el argumento "*ad hominem*" introduciendo un elemento nuevo —el antisemitismo— que va a provocar el silencio definitivo de su contrincante:

*Cuando libre se me echara,  
en fin, como real perro,  
tras de la liebre aguijara,  
más que a vos se os enseñara  
adorarais al becerro.*

[275]

Villanueva había defendido su origen noble frente al origen indigno de su oponente, un negro esclavo. Juan, de una forma ambigua, va soltando referencias al posible origen judío del maestro Villanueva, cuyo apellido lo podría marcar como a descendiente de conversos, y en cuya composición —Villa/nueva— el autor connota su origen "no limpio", lo cual lo excluiría automáticamente de la cátedra. La mención del becerro que Villanueva parece adorar es bastante clara, como el hecho de que Villanueva quiso pagar treinta escudos de multa por llamar a Juan "perro" otras tantas veces durante su ataque público:

LATINO.

*que la pena de un escudo  
puesta en el hablar sin cuenta,  
vos la comprastes por treinta;  
olvidárseos nunca pudo  
el número de otra venta.*

[274]

<sup>28</sup> La ley canónica más antigua admitía la ordenación de esclavos en el sacerdocio (Cánones apostólicos 81), aunque en el Concilio de Elvira, junto a la actual Granada, se prohibía la ordenación de todo aquél sujeto a servidumbre (Corcoran 89).

Como "perro" que acepta ser, Juan se define a sí mismo como "perro racionero", perro fiel de sus amos y de su Dios, frente a la actitud de su público enemigo, al que acusa de ser descendiente de los judíos y de comportarse como Judas, que vendió a Cristo por treinta monedas de plata. Tertuliano, y luego san Agustín consideraron que los judíos, por no haber aceptado el cristianismo, deberían ser siervos de los cristianos, o como dice san Agustín: «el judío es esclavo del cristiano» (*La ciudad de Dios*, 2277-2279; 18.46 [Langmuir 294]).

Si la sumisión al orden de Juan Latino lo destaca por encima del rebelde Don Fernando, el antisemitismo como defensa retórica hace de Juan el esclavo perfecto. Su identificación con la cultura dominante le lleva a usar el ataque "*ad hominem*" contra su enemigo en la forma más demoledora. Juan prueba que es digno del puesto que quiere ocupar no sólo por su saber, sino porque hace suya la práctica antisemita de la sociedad en que vive. Su antisemitismo es un elemento más en su *curriculum vitae*, su cédula de buen español. Frente a esto, el racismo antinegro de Villanueva palidece.

El triunfo y la gloria final de Juan Latino no llegarán hasta que lo salve quien tiene autoridad para dictar un nuevo orden. A Granada, y para sofocar la rebelión morisca, llega Don Juan de Austria. Don Juan es un príncipe renacentista, aficionado a las letras tanto como a las armas. Inmediatamente pone bajo su patronazgo a Juan Latino, al que compara con el rebelde Cañerí:

*Basta que en un mismo tiempo  
hay dos negros en España,  
uno insigne por las letras  
y otro insigne por las armas.*

[300]

La fama de Juan Latino ha llegado a oídos del rey Felipe II, que encarga que le hagan un retrato. La gloria de Juan va acompañada por su humildad en todo momento ante los representantes de la autoridad, usando de su humor conceptista consigo mismo, desempeñando un papel acorde con su posición social ínfima, la de bufón de corte: «[...] Si el alma / del pintor está en la sombra / harta sombra tiene»

(305). Ante Don Juan de Austria, Juan Latino se ha convertido en un bufón de corte renacentista, diciendo ingeniosidades finas<sup>29</sup>.

El esclavo y el príncipe tienen entre sí otra competición, pero en base a demostrar quién es de espíritu más fino, quién es capaz de mayores "finezas". Don Juan compone poemas en honor del esclavo, y entre ellos un soneto:

LATINO.           ¿Quién lo escribió?  
DON JUAN.       Yo lo escribí en su alabanza.  
LATINO.           ¿Vuestra Alteza, gran señor?  
                      ¿Por qué libros? ¿Por qué causa  
                      merece este humilde esclavo  
                      pluma tan famosa y alta?

[306]

Ambos personajes cumplen admirablemente su papel. El esclavo ilustrado amablemente cuestiona el esfuerzo artístico del príncipe, que ha escogido un "sujeto humilde" para un estilo elevado como el del elogio, contraviniendo las normas retóricas clásicas. Además, pregunta cuáles son las autoridades que ha usado —«¿por qué libros?»— en su composición, que obviamente no pueden existir. La discusión se convierte en una cuestión de retórica típica del Renacimiento y en este caso, la estética barroca de Ximénez de Enciso hace que los dos cumplan un papel contrario al asignado por la sociedad, siquiera por unos instantes. Don Juan, el príncipe, contraviene las normas para alabar al humilde, mientras que Juan, el esclavo negro, reconviene amablemente al príncipe. Todo ello redundará en beneficio de ambos, porque mientras el príncipe crea una nueva "auctoritas", basada en su propio prestigio y su experiencia en la vida misma, no en los libros antiguos, Juan promete su poema futuro *La Austríada* a don Juan de Austria, rompiendo igualmente con el concepto renacentista de la "auctoritas". La síntesis literaria de príncipe y esclavo está en el soneto que ha compuesto Don Juan en honor de Juan Latino:

<sup>29</sup> Enil Welsford define al bufón renacentista de corte como una personalidad que estaba de moda: "even the despised men in motley became more sharply differentiated, and when really successful in the practice of their art, could acquire something of the notoriety of a modern music hall artist or film-star" (128).

*Hijo de esclavo soy, nací en Baena,  
donde las letras aprendí primero;  
crecí siguiendo el centro verdadero,  
premio que a la virtud el cielo ordena.*

*No me ha estorbado mi amorosa pena,  
que sea de Granada racionero,  
Orfeo, Marte, Cicerón, Homero,  
en voz, en armas, en Latín, en vena.*

*Catedrático fui, Griego excelente,  
y en fin varón insigne, pues que llego  
a ser deste lugar Colector digno.*

*Y como le llamó por eminente  
la antigua Roma a su Adriano, el Griego,  
la noble España, me llamó el Latino.*

[307]

La alabanza de don Juan de Austria es, por decirlo de algún modo, la expresión de la doctrina oficial sobre el caso de Juan Latino. Ximénez de Enciso coloca en este soneto la justificación misma de su comedia: la biografía de Juan Latino es un pretexto para la apología de España y su gloria. Juan ha triunfado por seguir "el centro verdadero", las verdades de la ortodoxia intelectual y social. Juan representa el concepto horaciano de la "aurea mediocritas" en una España ideal que quiere verse a sí misma como entrando en una nueva "era augusta". El cielo premia la virtud, y don Juan de Austria, como su representante, hace ese premio visible. Premiar a Juan es demostrar la nobleza de España, que supera a la antigua Roma en excelencia, ya que impone un nuevo orden en el que los príncipes saben reconocer la dignidad de un negro. El "estorbo" de la esclavitud no le ha impedido a Juan desarrollar las diferentes facetas humanas consideradas en el tiempo como las propias del cortesano perfecto: música, armas, elocuencia, poesía. Don Juan de Austria quiere ver en Juan Latino a un esclavo clásico, como los esclavos griegos del mundo romano; lo compara con uno de los emperadores hispanos y andaluces de la antigua Roma, Adriano, con lo que adquiere derecho de ciudadanía. El topos medieval de la *translatio studii* (Curtius 29) se renueva otra vez, con toda su significación política. España es la nueva Roma, in-

cluso mejorada, porque no sólo continúa los estudios humanísticos, sino que les da nuevo aliento y vida en personajes tan dispares como este esclavo negro.

Acabado el elogio, la realidad se impone. Juan necesita la libertad para ocupar la cátedra ganada y para poder casarse: «sólo me falta / la libertad, más que el oro, / dulce, preciosa y amada» (309). Sin embargo, ni el propio príncipe puede forzar al dueño de Juan a darle la libertad. La excusa que pone Don Juan es la del “valor” de Juan como esclavo. Si él “fuera tan dichoso” de tenerlo por esclavo, «y el Rey mi señor, y el Papa / pidieran su libertad / [...] no se la diera» (312). El intelecto queda reducido a mercancía, a joya. El amo se beneficia del valor del esclavo. El duque de Sesa vuelve a negar la libertad a Juan:

*¿Qué falta  
os hace la libertad?  
¿Vos no llevasteis la Cátedra?  
¿No sois honrado de todos?  
¿Vos no mandáis vuestra casa,  
y vuestra hacienda y criados?  
.....  
No me digáis nada;  
no estimo en tanto el ser Duque  
de Sesa y Conde de Cabra,  
como el teneros por mío.  
¿Qué príncipe, qué monarca  
podrá decir lo que yo?  
En vos vivirá mi fama  
más verde que en las antiguas  
y prodigiosas hazañas  
de mis ilustres abuelos!*

[313-314]

Las palabras del Duque no son las propias de un noble feudal, sino más bien las de un individuo perteneciente a una sociedad esclavista. Tener un esclavo, para el Duque, es más que toda su nobleza heredada, porque el esclavo le va a rendir un servicio muy poco usual: la fama, la gloria de tenerlo. Cada hazaña de Juan le dará fama nueva al Duque, que de esa manera no tendrá que derivar su nobleza de sus antepasados. El Duque se apropia de todo lo que el esclavo haga y

diga, con lo que su nombre aparecerá unido al del esclavo. La propuesta del Duque es la de un mecenazgo por la fuerza<sup>30</sup>.

Ximénez de Enciso compara a Juan Latino con Garcilaso en diversos momentos. Como Garcilaso había sido protegido por la casa de Alba, Juan Latino, latinista, esclavo y poeta del duque de Sesa —como lo fuera secretario de su hijo Lope de Vega— se convierte en personaje-denuncia de todo poeta que necesitaba la protección del mecenas aristocrático, para el que no era sino un adorno más, un instrumento de su prestigio, un esclavo cultural. Juan Latino, pues, es la escritura misma y su circunstancia social. El “uso” que pretende dar a su esclavo el Duque es práctico, por más que pretenda “honrar” al esclavo poniéndolo en condiciones materiales superiores a las normales. El Duque es coherente en su papel de amo: quiere todo de su esclavo, tanto del cuerpo como del espíritu. La libertad de Juan haría que éste fuera entero dueño de su propia fama y dejase al Duque sin ninguna.

Sin la libertad jurídica, no parece haber solución para el problema amoroso de Juan Latino y Doña Ana. A Juan no le ha valido el saber para ser libre, y a ella el querer saber no le ha traído sino disgustos: su elegido no es socialmente aceptable como marido. El intelecto de Juan ya no puede argüir más. Será Doña Ana la que zanje la crisis abandonando la escolástica y lanzándose por la vía neoplatónica para intentar salvar algo del desastre:

*como el amor asienta  
en las almas, y éstas son  
de un mismo ser, de un amor  
de una igualdad, de una cuenta  
no es mucho dexe al señor  
y dé al esclavo la palma;  
pues ambos, en cuanto al alma,  
tienen un mismo valor.*

[329]

Juana, la criada, advierte a su ama de las consecuencias de enamorarse de un esclavo negro, a lo que responde Doña Ana que «ya está tiz-

<sup>30</sup> Era práctica de los grandes señores tener poetas bajo su protección, como el duque de Alba con Garcilaso de la Vega, que cantó repetidamente las glorias de la Casa de Alba en sus églogas (Maltby 16-18 y 25-27).

nada mi fama / con estos negros abrazos» (330). Doña Ana defiende su amor contra las reglas de la sociedad. Entre la razón de la imposición social y el corazón, Doña Ana se decide por el segundo, como enamorada que está. Para ello apela a una ley que nadie le ha indicado: la ley de sí misma. Doña Ana decide ser fiel a su propia conciencia, y contraataca: el mundo no debe juzgar sus razones sentimentales:

*Aquí pide la razón,  
que el mundo no haga juicio,  
si fue amor, o si fue vicio  
de mi propia inclinación.  
Para mí todo fue amor,  
sus efectos comencé,  
sus fines pide mi fe,  
y enmendados el honor.  
Fuérame amor con sus brazos  
a darle a este hombre la mano,  
que es hombre, aunque negro, y gano  
cuanto perdí en sus abrazos.*

[330]

El impedimento social no es una razón del alma, y el alma es lo que importa siempre. Doña Ana ha dado la vuelta a la verdad establecida. Si es inclinación del cuerpo (un vicio) o inclinación del alma (amor), es ella la única que puede decidirlo. Ella es juez único en esta causa.

¿Qué tipo de amor va a ser el que unirá a estos dos amantes? La relación entre Juan y Doña Ana está en un momento crítico: el suyo es un matrimonio secreto, cuya publicidad puede ser fatal. Se podrán amar siempre en el alma, pero sus cuerpos no podrán unirse con libertad: «Mi cuerpo es bienes ajenos, / mas del alma gozarás» (338).

No hay lugar para el amor platónico *in aeternum* en la comedia española del Barroco<sup>31</sup>. Los dos amantes han decidido finalmente desafiar el orden de las cosas sociales y se han casado, de lo que han sido testigos los criados. El final se precipita con la intervención de la

<sup>31</sup> Everette W. Hesse (*New Perspectives in Comedia Criticism* 6) observa que las escenas de felicidad matrimonial tampoco abundan en la comedia española. No hay madres en la comedia barroca. La relación entre los sexos es siempre hacia el orden o hacia el desorden, como en *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*, donde los esposos son víctimas de la intrusión de un segundo hombre, un noble.

Duquesa, que intercede en favor de los amantes, con lo que la comedia acaba de una forma anticlimática. La intervención de la Duquesa es por motivos de celos: su esposo se estaba aficionando a Doña Ana. Con un matrimonio, pues, aleja el peligro de que su marido se aficionara a otra mujer. Doña Ana tendrá dueño, con lo que una de las fuerzas de desorden de la comedia, la mujer libre, queda neutralizada.

Con la acción amorosa felizmente resuelta, la comedia se alarga de una forma sorprendente. No se vuelve a mencionar más que al final el resultado de la guerra de las Alpujarras, segundo foco de desorden en la comedia, e igualmente anulado. Buena parte del tercer acto, sin embargo, se dedica a una escena atípica: la graduación de Juan como licenciado. Se trata de una escena universitaria que estructuralmente parece una especie de paso o entremés incorporado a la obra principal. La escena de la graduación es también una escena en que el tercer elemento de posible desorden es reducido a la nada: Juan vuelve a ser un negro de comedia típico.

Era costumbre tener ceremonias burlescas en la universidad en las que se ridiculizaba a personajes e instituciones por parte de los estudiantes, parte de un espíritu y tradición carnavalescos consistentes en hacer desaparecer las jerarquías sociales en ciertas ocasiones. En un momento dado, y con asistencia de autoridades, se celebra un "vejamen", ceremonia en que se ridiculiza al nuevo licenciado. En esta ocasión el autor carga toda la fuerza de la tradición y el estereotipo literario sobre el personaje, reduciéndolo al carácter de bufón grotesco de los anteriores negros del teatro. Juan Latino pasa de héroe de comedia a objeto de burla, en la que él mismo participa, como desvistándose en público de su "gravitas" de personaje principal. El personaje gracioso de la comedia, Castillo, un estudiante gorrón, convertido por los azares en criado del propio Juan, dirige la serie de chascarrillos y bromas cuyo tema general es la fisonomía del nuevo licenciado:

*Atendite, & non interea  
que oratio mea se entablat,  
bestialitas, vestra moneat,  
risa, chacota, ni trápala.  
Hodie se alaba, señores,  
un hombre, mal digo, alaba  
la gran sombra de Aristóteles,  
y de Platón la fantasma;  
el capuz de Cicerón,*

*de Demóstenes la estatua,  
que la quemaron en Grecia,  
y la truxeron a España.*

[III: 345]

El discurso de Castillo reduce las dimensiones magníficas de la personalidad de Juan Latino a base de una serie de metáforas despersonalizadoras, todas relacionadas con el color de su piel: sombra, fantasma, capuz, estatua quemada. El tema de la *translatio studii* que alabó Don Juan de Austria en su soneto se convierte en boca de Castillo en una parodia.

La carnavalización como fin de fiesta en esta comedia no opera con fines liberadores, al modo rabelesiano, sino como una fórmula más de control. Castillo no ridiculiza a los poderosos, sino al protegido de los poderosos, convirtiendo en burla todo el esfuerzo del protagonista por ser tomado en serio. Juan Latino vuelve a ser negro de farsa. El "habla de negro" figura en la disertación de Castillo, mezclada con el latín que ha hecho del protagonista un individuo sobresaliente:

*por donde el duque de Sesa  
dio estudio al señor patata,  
que, aunque negro, saben Diosa,  
que tiene el animam branca.*

[348]

Castillo, como bufón, contradice la verdad oficial por un segundo. El "animam branca" de Juan niega la ortodoxa palinodia de que todos tienen las almas iguales, es decir, "blancas". Juan, para Castillo, no la tiene exactamente "blanca" sino más bien "branca", en portugués, como era típico del habla de los esclavos que llegaban desde Lisboa. Castillo imita la forma de hablar de los negros, mezclada con el latín que sabe Juan, el "protonegro" de los de su "casta". Juan será todo lo latino que se quiera, pero seguirá siendo negro. Castillo hace algo más que macarronizar el latín académico de las universidades renacentistas, como señala Bakhtin (*The Dialogic Imagination*) en su capítulo sobre los usos de la parodia con fines ideológicos. Siendo el objeto de su burla no un profesor a la usanza, como podría serlo el doctor Villanueva o Carlobal, sino un esclavo negro, la función de la parodia latina se hace reaccionaria, en vez de liberar. La risa que pro-

voca Castillo con su mezcla de latín y "habla de negro" tiene como función relegar al negro al estado literario de donde viene: el estereotipo ridiculizante. Juan Latino, como personaje, se ha salido del marco tradicional de personaje negro del teatro español, para al final ser devuelto al baúl del estereotipo.

Juan Latino es un intelectual de su tiempo. Ximénez de Enciso pone en él la contradicción que supone sólo poder pensar en términos de una ortodoxia filosófica determinada, siempre a los pies de una teología que se ha convertido en el arma ideológica del poder. La discusión de las ideas en la España de Ximénez de Enciso era apta sólo para espíritus fuertes: se pasaba de la cátedra a las prisiones inquisitoriales con relativa facilidad. Juan Latino, en la obra, intenta explicarse a sí mismo. Dar razón de sí, justificarse. Sólo dispone de un arma: las letras y la filosofía. Pero Juan vive en una contradicción: la filosofía que él estudia le excluye del centro de las cosas, de la vida. El discurso de la igualdad metafísica de los hombres dentro de las diferencias externas de forma es la base de su autodefensa como ser humano. Pero la interpretación práctica que se da en su tiempo a ese discurso es que las diferencias de forma justifican las diferencias de trato y de condiciones de vida. Juan justifica su deseo de libertad en el principio de igualdad metafísica. No le dan la libertad, porque sus amos interpretan la diferencia física como base de la desigualdad social.

En la "lengua de negro", o "hablar guineo" los escritores españoles del Renacimiento y Barroco descubren un lenguaje nuevo, el habla de los esclavos negros, producto cultural de una realidad social nueva y profundamente cambiante. La imaginación de estos escritores se dirige inmediatamente a domeñar este fenómeno, a reducirlo a unos usos concretos, los cómico-escénicos. La "lengua de negro" se la apropiaron los escritores blancos hasta tal punto que se llegó a convertir en instrumento contra los propios hablantes: los negros de España. En el uso de la "lengua de negro" el primer excluido es el negro mismo. La lengua de los negros, signo de identidad humana fundamental de la población esclava de origen africano, fue identificada por la población mayoritaria como signo de confusión y risa, como instrumento inválido para la comunicación humana. La "lengua de negro" no era para la España de los siglos XVI y XVII un vehículo de comunicación humana, sino un signo de diferencia y una marca de inferioridad. La "lengua de negro" sólo pretendía comunicar una cosa: el que hablaba era negro, y lo que hablaba no tenía sentido o no importaba. Algo de esto debía pasar por la cabeza de Juan Latino, ne-

gro, antiguo esclavo y humanista, que decidió escribir poesía heroica en latín, rehusando incluso la lengua castellana para su expresión literaria. El intelectual ecuatoguineano Donato Ndongo-Bidyogo (1984) se hace eco de esta "soledad" cultural en que vivió Juan Latino, que lo sitúa en una extraña posición en el concierto cultural afrohispanico, reducido a un apellido, "Latino," que evoca su relación con la palabra escrita.

## 7. EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES O EL TRIUNFO POR LAS ARMAS

La comedia de Andrés de Claramonte *El valiente negro en Flandes* presenta a un negro en el mundo militar<sup>1</sup>. Los otros héroes negros habían destacado por su santidad y su vida eclesiástica, o por su ciencia y letras. Juan de Mérida, el esclavo negro protagonista de *El valiente negro en Flandes* es, como Filipo en *El prodigio de Etiopia*, un hombre de acción. Claramonte frecuentó el tema de los héroes negros en otras dos comedias, *El gran rey de los desiertos, san Onofre* y *El mayor rey de los reyes*. Ambas son de tema religioso-novelesco<sup>2</sup>.

Los episodios militares de *El valiente negro en Flandes* no figuran en ninguna narración histórica o leyenda más o menos popular, sino que son producto de la imaginación de Claramonte en su mayor parte. Usa el esqueleto de ciertos hechos históricos bien conocidos por sus contemporáneos: la presencia de don Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba en Flandes, las dificultades del terreno holandés para la infantería española, el favor que el Duque tenía con el rey en la corte. Claramonte probablemente no usó ninguna fuente histórica escrita contemporánea, dados los dislates históricos de la obra<sup>3</sup>.

En la época en que escribe Andrés de Claramonte esta obra de

<sup>1</sup> Usamos la edición de Ramón de Mesonero Romanos (1888). La edición "princeps" está en la *Parte 31 de las mejores comedias que hasta hoy han salido...*, Barcelona, 1638. Esta comedia es la única con protagonista negro de la que tengo noticia se haya representado en tiempos modernos. Ocurrió en La Habana en 1938 (Marquina 556).

<sup>2</sup> De la primera hay un estudio de Charles Ganelin. Ninguna de las dos comedias trata de la esclavitud de los negros, pero sí del tema del poder, ya que ambas tienen en común reyes que han perdido su trono a manos de usurpadores.

<sup>3</sup> Bernardino de Mendoza fue testigo presencial de las campañas flamencas del duque de Alba, que publicó en su *Comentario de las cosas sucedidas en las guerras de los Países Bajos*. Las tropas embarcaron para Flandes, por ejemplo, desde Cartagena, no desde Lisboa, que es a donde repetidamente se dirigen los personajes de la comedia para ir a Holanda.

ambiente militar flamenco, las derrotas militares son más frecuentes que las victorias de un pasado histórico que ya pertenece a la mitología colectiva. La España del Conde-Duque está empeñada en una guerra de desgaste con sus enemigos europeos y se oyen voces que piden cambios y renovación. Claramonte, como el propio Lope de Vega, se hace eco de la preocupación general y su obra *El valiente negro en Flandes* presenta una protesta contra los privilegios de la casta aristocrática a la que se culpaba de los reveses militares y políticos de España y su imperio europeo. La tesis de Claramonte es populista, en la medida del populismo de un dramaturgo del siglo XVII: hasta el ser más ínfimo, un esclavo negro, puede dar gloria a España si se identifica *personalmente* con sus destinos, incluidos en el discurso de hegemonía imperial del concepto de Monarquía hispánica<sup>4</sup>. Juan de Mérida es ese individuo, frente al capitán Don Agustín, un donjuán únicamente preocupado por sus aventuras galantes, sus privilegios de casta, y despreciar abiertamente a quien no es como él.

En esta comedia militar se da lo típico: acción continua, intrigas amorosas, mujer vestida de hombre e intervención de un "*deus ex machina*" de la familia real que al final restaura el orden social y personal de los protagonistas<sup>5</sup>. Es, sin embargo, atípica en que el personaje central sea un hombre negro. Esta singularidad hace que este esclavo excepcional empiece y acabe la comedia en una posición marginal. En una comedia típica, los protagonistas masculinos protagonizan *todas* las hazañas, incluidas las sentimentales. No en *El valiente negro en Flandes*. Juan de Mérida va a carecer de complemento femenino a sus acciones militares. Es más, tampoco lo pide. Como típico negro de comedia, Juan va a ser un portento excepcional del espíritu español, pero sin descendencia. Hay que recordar que en el siglo XVII estaban vigentes las ideas "generativas" de la nobleza de sangre. Si bien había un continuo debate entre los conceptos de nobleza heredada y nobleza ganada por las obras, no se discutía abiertamente el derecho de la aristocracia señorial a ocupar los altos cargos

<sup>4</sup> Barceló Jiménez (51-53) establece una relación entre la personalidad de Claramonte, de extracción social humilde, y su personaje Juan de Mérida.

<sup>5</sup> La comedia de Lope *El asalto de Mástrique*, datada por Morley y Bruerton entre 1600 y 1606, ya tiene una escena hispanoflamenca con dama española, Marcela, vestida de hombre en Flandes, siguiendo los pasos de un capitán español, Don Alonso García, que, como es costumbre en estos casos, prefiere los favores de una dama flamenca a la dama española, que sería lo más patriótico.

de la casta militar<sup>6</sup>. El Rey pedía constantemente a los nobles que reclutaran entre su gente compañías de soldados que los propios nobles tenían que financiar, pero frente a esta práctica feudal existía, ya establecido, el reclutamiento voluntario directo de los tercios, hecho por el rey mismo a través de sus oficiales. El enfrentamiento constante en esta comedia entre Juan de Mérida y Don Agustín es, pues, a varios niveles: hombre común frente a aristócrata, negro frente a blanco, e incluso masculinidad frente a feminidad y su punto crítico, el afeminamiento, como veremos más adelante.

La comedia se desarrolla en torno a un curioso triángulo. Por un lado está Juan, un hombre negro de Mérida, hijo de una esclava, que tiene grandes, pero aparentemente disparatadas, aspiraciones militares. Por otro está una pareja de amantes de clase alta: el capitán Don Agustín y Doña Leonor, engañada por el primero con promesas de casamiento. A lo largo de la pieza los destinos de los tres van paralelos, llegando a cruzarse en los momentos culminantes de la obra. Don Agustín y Doña Leonor protagonizarán una acción de amor, engaños y celos, mientras que para Juan quedan las hazañas militares, entre las que se cuenta la puesta en ridículo del capitán Don Agustín, su enemigo personal.

Juan de Mérida parte, como es de esperar, con la desventaja social de ser un esclavo negro. Sus primeras palabras son de queja amarga. No es la queja de los esclavos de los entremeses, que hablan mal de sus amos, sino el descontento de un hombre dispuesto a cambiar su suerte. Juan de Mérida va a dejar de ser un desheredado aunque le cueste la vida y para ello se enfrenta con todo y con todos. Para él sólo hay una salida: la gloria militar, que le es vedada por un representante del estamento nobiliario, Don Agustín, su enemigo desde el primer verso de la comedia:

DON AGUSTÍN.

*Vaya el perro*

JUAN.

*No está el yerro*

*En la sangre ni el valor.*

<sup>6</sup> Tomaso Campanella, unos años después, en su *Monarchia hispanica* (1640) discute precisamente la necesidad de un gobierno dominado por la prudencia y la "ciencia", en el que el mérito intelectual y la virtud sean la razón del gobierno, no el linaje y la descendencia. Hace incluso la sugerencia de que el rey de España copie la práctica del Imperio turco de crear una tropa escogida, los jenízaros, cuyo éxito atribuye a su "pureza" genética más que a su técnica militar (Pagden 60).

DON AGUSTÍN. *Estarálo en la color*  
 JUAN. *Ser moreno no es ser perro*  
*Que ese nombre se da*  
*a un alarbe, a un moro.*

[491a]

Don Agustín está haciendo levas para los tercios de Flandes. Juan, un esclavo negro, quiere ir allá a defender los intereses de la España imperial. El enfrentamiento no puede ser más ideológico. Al insulto recibido, el esclavo negro, rápido, responde con un alegato antinobiliar: no hay por qué avergonzarse del origen de uno ("el yerro de la sangre"), por humilde que este sea, como tampoco hay que enorgullecerse de un origen linajudo, pues eso en sí no es valor adquirido.

¿Y el color? La defensa de Juan ante el segundo ataque de Don Agustín es una afirmación de su deseo de inclusión en el grupo social dominante. Perros son los infieles, los musulmanes, los "alarbes" o árabes. La indignidad viene de no ser cristiano, de no aceptar voluntariamente la inclusión en la sociedad española, católica. Juan quiere establecer desde los primeros versos de la comedia su derecho a ser considerado aparte de las minorías no deseables en la España de la época. Si consustancial a ser un "buen español" era la intolerancia étnica, este héroe es intolerante con los otros grupos minoritarios, definidos no por el color, sino por la religión. El antiislamismo de Juan de Mérida es paralelo al antijudaísmo mostrado por el protagonista de *Juan Latino*, como vimos en el capítulo anterior.

El ejemplo escogido por Claramonte es un ser sin ninguna ventaja social, por debajo incluso de héroes plebeyos del tipo del labrador-soldado; antes, con todas las desventajas imaginables. Claramonte presenta a un auténtico héroe de las clases bajas, a un "*homo faber*" en el sentido de ser autor de su propia vida social. A Juan de Mérida no le dan ni armas para combatir, una vez que se presenta como "espontáneo" en Flandes.

Sin embargo, Claramonte presenta a un hombre negro que quiere labrarse un nombre, alcanzar una identidad social independiente. Juan nunca le va a deber ningún favor a nadie, ni al propio Duque de Alba, al que está agradecido por el hecho simple de haberle dado la oportunidad de demostrar su valor. No es como Juan Latino, que siempre dependerá del favor de los poderosos y su influencia para hacer excepciones a las reglas discriminatorias. Juan de Mérida, como militar, depende de sus obras, mientras que Juan Latino necesita,

como intelectual, que se le escuche, necesita constantemente la benevolencia de su sociedad.

La pretensión de Juan de Mérida, del que se rumorea que es hijo de un grande de España, se estrella con el ridículo que de él hace el personaje noble, y futuro enemigo, Don Agustín: «Si ser soldado desea / ¿Por qué a Guinea no pasa?» (491c-492a), a lo que responde el valiente negro:

*Un negro de bien*  
*soy, y mientes si imaginas*  
*otra cosa; que hay gallinas*  
*con plumas blancas también.*

[492a]

Juan de Mérida es un esclavo negro, pero se siente español hasta el punto de querer participar en las guerras de Flandes. Es la personificación del tópico de la "cólera del español". Juan no tiene dudas ni pide disculpas a nadie, como buen soldado que quiere ser. La cuestión del color la tiene resuelta desde el principio:

*Y aunque negro, mi valor*  
*y mi inclinación marcial*  
*sangre me da principal,*  
*que acredita este color.*

[491b]

Tiene hasta orgullo de ser negro, y compara el color de su piel con imágenes que él convierte en las propias de la gloria de un imperio —letras, naves y artillería:

*Negra es la tinta, y con ella*  
*el mundo se comunica.*  
*La pez da a los vituperios*  
*del mar fugitivos pies;*  
*negra es la pólvora, y es,*  
*el alma de los imperios.*

[491c]

Juan quiere hacer buena esa metonimia de la pólvora como "alma de los imperios" en su persona. Que la pólvora sea el alma de los imperios va más allá del simple juego conceptista que concilia conceptos

como alma (blanca) y pólvora (negra): lo malo es fuente de lo bueno. Es un giro novedoso a la figura del alma blanca en cuerpo negro. Ahora es un alma negra en un cuerpo blanco, como para significar poéticamente el reconocimiento a los cambios producidos en el juego de la guerra, que tienen como personificación en esta comedia a Juan y Don Agustín. La caballería —instrumento militar y privilegio de clase— deja ya de ser lo importante que fue, para dar paso a la artillería y la infantería, con protagonistas como Juan de Mérida.

La aventura imperial española es en esta obra un sentimiento generalizado, del que participan hasta los esclavos negros. Juan es pólvora a punto de estallar. Su posición social inferior, dada por su color, debería estar integrada en el proyecto de la Monarquía hispánica y, sin embargo, no lo está. Claramonte presenta en Juan la rabia de todos los que se consideran postergados y creen tener méritos. La excepcionalidad de este negro no sólo es su valentía, sino también el que sea un vehículo para gritar a voces la frustración social del público. El esclavo negro Juan, que quiere ser soldado imperial, es una hipótesis del quiero y no puedo de los estamentos populares:

*A cólera y rabia me provoco  
cuando contemplo en la bajeza mía  
pensamientos que van a eterna fama,  
a pesar del color que así me infama.  
¿Que ser negro en el mundo infame sea!  
¿Por ventura los negros no son hombres?  
¿Tienen alma más vil, más torpe y fea?  
¿Qué tiene más España que Guinea?*

[493c]

Juan de Mérida no se lamenta de ser negro, como hacía Juan Latino, el intelectual, sino de que utilicen su color como excusa para negarle su dignidad. Lo que saca de quicio a Juan de Mérida es que el mundo asocie ser negro con la degradación humana: “el color que así me infama”. Llega, al comparar a España con Guinea en términos de igualdad, a negar el principio que regía la aventura esclavista de españoles y portugueses. En los parlamentos de Juan de Mérida nunca se hace la más mínima referencia a una justificación metafísica de la servidumbre de los negros a un superior cristiano/blanco, como había ocurrido con los santos de los capítulos anteriores. Al negar la desigualdad metafísica de “Guinea”, metonimia cuyo significado es el conjunto de sus

habitantes como esclavos en potencia, Juan se sitúa fuera del discurso implícito de la sociedad esclavista. Como individuo, Juan no pertenece a España, y tendrá que exiliarse. El que un esclavo se exilie parece una contradicción. La huida estaba castigada por la ley con extrema dureza: azotes, pringado y herrado en la cara. La propuesta de Juan a su ama es que como esclavo no sirve, porque tiene demasiado corazón, demasiada pasión por ascender socialmente. Juan es español, no es un esclavo venido de tierras lejanas. Guinea es una referencia racial y no geográfica. El discurso de Juan de Mérida contrapone la categoría esencial de ser “español” a la de ser “esclavo”. Como es una paradoja el título de “valiente negro”. Juan nos viene a decir que es igualmente paradójico hablar de “español esclavo”. Juan es de Mérida, no de Guinea. Al pedirle permiso a su ama, Doña Juana, para irse tras el ejército, Juan de Mérida se expresa como marginado social, sin sitio:

*dejar luego esta tierra me conviene  
donde vivo comido de ignorantes;  
dame licencia porque trueque en brasa  
este carbón echado de tu casa.*

[493c]

Estas palabras inician la segunda parte del discurso de protesta en la obra: España rechaza a sus mejores hijos. La conexión extremeña de la ciudad de Mérida sitúa a Juan en compañía histórica con los grandes conquistadores que igualmente salieron a buscar fortuna porque en Extremadura vivían “comidos de ignorantes”. Juan no sólo quiere triunfar. Quiere además cambiar la percepción que el mundo tiene de él. No va a dejar de ser negro —«si no el color, mudar quiero ventura» (493c)—, pero él se va a encargar de deshacer la ecuación negro=innoble y poner otra en su lugar, la de negro=ilustre:

*si espanto soy, si noche soy agora,  
el color que hoy me afrenta ha de ilustrame;  
que la virtud triunfante y vencedora  
es licor celestial, que no hace caso  
del oro y del cristal en cualquier vaso.*

[493c]<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Como indica Frederick de Armas en su estudio del tema del “veneno en copa de oro” en Andrés de Claramonte, Juan de Mérida quiere probar el adagio senequista del

La propuesta dramática de Claramonte en *El valiente negro en Flandes* consiste en ofrecer un héroe popular frente a un antihéroe de la clase noble. El color de la piel de Juan de Mérida se hace una metáfora de la condición social no sólo suya, sino de todos los individuos de clase baja que aspiran a elevarse y encuentran el obstáculo enorme del sistema de privilegios aristocráticos. Juan es un negro por partida doble: negro de raza y negro de fortuna; es un ejemplo de lo que pasa a una clase social de desheredados en la España de la época. Su caso se puede considerar como un extremo. En esta comedia se juntan en el personaje principal otros dos temas adicionales: por un lado, la aventura imperial fuera del "territorio" peninsular como huida hacia adelante para una situación social conflictiva, y por otro la definición de quién "es" español para la sociedad de la época.

La acción de las tres jornadas se desarrolla en lugares y tiempos que adquieren tonos simbólicos desde la perspectiva de las aventuras de Juan de Mérida, el valiente negro. La acción de la primera jornada transcurre en Mérida, durante una tarde y una noche, para acabar al alba. La segunda jornada tiene lugar en Flandes y la tercera de nuevo en España: Madrid y Mérida otra vez, cerrando el círculo, aparentemente.

Los dos mundos de la comedia, el militar y el amoroso, se mueven desde una posición inicial de desorden hacia una posición final de orden restablecido. Como señala Rodríguez López-Vázquez (44-45), la noche de la primera jornada es perfectamente simbólica de una transgresión, la del honor burlado de Doña Leonor por Don Agustín, que huye aprovechándose de la oscuridad. Esta noche es también simbólica de la "noche" en que vive el protagonista, Juan de Mérida. La irrupción en escena del Duque de Alba, en la segunda jornada, fuera de España, representa el cambio de fortuna y el inicio del orden justo, subrayado con abundantes juegos metafóricos conceptistas.

En esta comedia Flandes se propone como una tierra de promisión para Juan y como refugio para el burlador Don Agustín. Es la oportunidad de participar en el sueño imperial de unidad católica con base en España. Pero Flandes será en la comedia también un lugar de huida, una España fuera de España, utópica, donde los españoles podrán triunfar sobre las desgracias sociales en que están inmersos. En Flandes se establecerán las bases de un nuevo orden social y personal

"*venenum in auro bibitur*" por el procedimiento contrario: la virtud y el valor también pueden estar en recipientes humildes, como un hombre negro.

para los personajes de esta comedia. A Flandes va Juan buscando gloria militar. A Flandes va Don Agustín huyendo de sus desmanes amorosos. A Flandes va Doña Leonor a recuperar su honor perdido, disfrazada de paje. Flandes es un lugar de encuentro y una selva bárbara en el Norte, en donde los personajes no se encuentran a gusto:

*mo tuin, botir, esticot,  
cerveza, flin flan, porque es  
lengua peor que la mía,  
donde negro bozal soy:  
para mí en Guinea estoy,  
que por yerro blancos cría.*

[498b]<sup>8</sup>

Flandes es más que un lugar de acción. Si a Flandes va cada personaje para intentar resolver sus problemas personales, Flandes es la prueba concreta de que las cosas en España, el lugar real, no andan bien. Flandes es un destino. El destino de los personajes y el destino del Imperio español. La situación histórica es un pasado visto como glorioso desde el presente de Felipe IV. El duque de Alba es el modelo de general, en el que Spínola y sus contemporáneos del siglo XVII se deben de ver. Pero en este Flandes las cosas están del revés. La mujer se viste de hombre, el aristócrata es un cobarde afeminado y el negro va para general del ejército. Al final todo volverá a su ser, como piden las normas, pero el "juego" dramático es lo que atrae al público. El presente histórico de Claramonte está descentrado, por usar un término de Jacques Derrida. Claramonte, como dramaturgo con conciencia de su época, busca el centro en un pasado imaginado y a él traslada imaginariamente el desorden de su presente. De esa forma va a manipular a sus personajes: Doña Leonor, Juan, Don Agustín. A Flandes van todos en demanda, y en Flandes van a encontrar lo que buscan: honor, gloria y amor.

Pero Flandes es también un lugar lleno de dificultades. Juan encuentra que allí también se le rechaza, como en España: los soldados no lo admiten en su compañía, pero allí, al menos, su rabia y su re-

<sup>8</sup> La visión negativa y estereotípica del flamenco —o alemán, como también se les llamaba—, bebedor de cerveza, es típica de las comedias barrocas. Los trabajos de Van Damm, Gossart y Gillet abundan en ejemplos de la visión negativa que se ofrecía de Flandes ante el público teatral español (Canónica: 447 y ss.).

curso forzoso a la violencia tienen utilidad. Claramonte pinta diversos aspectos de la vida de campaña en los tercios: el clima, el lodo, la falta de medios y pertrechos que padecían los soldados, los asedios. A Juan le niegan todo: le es concedido el "favor" de poder salir solo a quitar al enemigo las armas con que combatirle:

*y yo quiero  
por mi persona ganarlo,  
sin que me lo den a cuenta  
del Rey, a quien le consagro  
con obras, y sin lisonjas,  
esta negregura...*

[495c]

En Flandes, sin embargo, las dificultades son objetivas, como reflexiona Juan tras su acción de capturar al príncipe de Orange. Hielo, agua y lodo son parte del oficio, mientras el color de la piel es una dificultad de otra índole:

*Más de tres cargas de leña  
he gastado en enjuagarme;  
Ya vengo limpio y caliente,  
mas no he podido limpiarme  
el rostro; pero ¿qué mucho,  
si la mancha está en la carne?*

[503c]<sup>9</sup>

Juan es el soldado de verdad, siendo de origen humilde, mientras que Don Agustín se revelará durante la obra como el arquetípico "miles gloriosus", el soldado que inventa sus propias hazañas de guerra ("me escapé gloriosamente" [504b]), cuenta al Duque de Alba tras su malhadado encuentro en los pantanos de Flandes con no otro que el propio Juan de Mérida). Claramonte hace de un personaje de la clase noble un soldado cobarde y mentiroso, un hombre "alindado".

Juan va a encontrar en el Duque de Alba a su valedor máximo. El

<sup>9</sup> Juan, como otros negros del teatro español, escenifica aquí el emblema popularizado por Alciato en el Renacimiento (edición española de 1549) del negro al que lavan para quitar su negrura, pero sin resultado, a partir del adagio de Erasmo "abluis Aethiopem frustra..." (Van Norden 81, 117).

Duque, como representante máximo de la autoridad real, está adornado de la capacidad casi mística de apreciar el valor en potencia del nuevo soldado. Juan y el Duque son los contrarios más opuestos en la sociedad, pero que se complementan, lo que subraya el autor con técnica conceptista:

JUAN. *Mas no es mucho si me hallo  
siendo noche, en la presencia  
del alba, a quien venerando  
están las pálidas sombras.*

DUQUE. *Buscad en qué señalaros  
vos, si es que ver pretendéis  
el color acreditado;  
que entonces, pues Alba soy,  
yo os sacaré de este ocaso.*

[495b-c]

La metáfora noche/día, extendida a las personas de Juan y el Duque de Alba, alcanza el simbolismo necesario para una obra dramática barroca. El virtuosismo lingüístico de equiparar al protagonista, negro, con la noche (ocaso) tiene un segundo nivel de significación. La noche de Juan, su color, es una noche eterna de oscuridad social:

DUQUE. *Pues hoy, Juan, en la milicia  
nacéis, vuestro nombre sea  
Juan de Alba*

JUAN. *¿Queréis, señor,  
que en esta noche amanezca  
vuestra Alba?*

DUQUE. *Alba os llamad.*  
[497b-c]

El Duque de Alba se propone como futuro, jugando con la polisemia de su nombre, equiparándose a la salida del sol, símbolo de la realeza, de la que participa por ser un grande de España y por su privanza con el Rey. El Duque es la fuente del honor real, y cada acción de Juan está cuidadosamente rubricada por un encuentro con él. En cada entrevista continúan este juego de alabanzas de sus personas respectivas, hasta llegar al momento cumbre, el de la práctica adopción de

Juan en el mundo privilegiado del Duque, mediante su cambio de nombre.

Juan busca, y encuentra, una segunda oportunidad social, lo que él llama "segunda naturaleza" (497c), al cambiar de nombre y hacerse "el perro de Alba". La alianza entre la alta nobleza y el pueblo llano, que es la tesis avanzada por el teatro barroco en múltiples oportunidades, tiene una variante extrema en el caso de la relación entre Juan y el Duque de Alba. El Duque hace un favor a Juan admitiéndole en su círculo, lo que le han negado los otros personajes nobles de menor alcurnia, como Don Agustín. Juan cambia de nombre. Ahora es Juan de Alba. Un negro blanco, el ideal barroco de los extremos superados, aunque sea sólo verbalmente<sup>10</sup>.

¿Pero es Juan un español como los demás? ¿Sus obras le darán carta de ciudadanía en la imaginación del público y el autor de la comedia? La elevación social de Juan esconde un importante problema. Juan cambia de nombre, y al cambiar de nombre se puede decir que cambia de persona. Ha aceptado esa "segunda naturaleza" que iba buscando. Ha abandonado su lugar de origen, Mérida, para aceptar un nuevo lugar, Alba, que no es geográfico, sino social, que indica su dependencia absoluta de la alta aristocracia. "Perro de Alba" se llama a sí mismo con orgullo. Cambiando de nombre, Juan quiere dejar de ser negro. Pasa a ser blanco de nombre. Es ahora un Alba adoptivo. El problema es que no puede ser un Juan de Mérida ennoblecido. Un negro no puede ser engrandecido, ha de pasar por el ritual del emblanquecimiento. Antonillo, el negro gracioso de la comedia, no lo puede poner más claro y más ambiguo:

DOÑA LEONOR. *Y ¿es Juan de Mérida?*  
ANTÓN. *Juan,*  
*este zala flor de merda.*  
[497a]

<sup>10</sup> Hay testimonios de que el duque de Alba histórico tenía esclavos negros, por lo menos un muchacho para los recados (Maltby 22). Por otro lado, aparte de sus empresas africanas, el duque de Alba no tuvo que ver militarmente con negros excepto en una ocasión, durante la campaña portuguesa de 1580, cuando se tuvo que enfrentar a una tropa de esclavos negros a los que había prometido la libertad si luchaban contra las tropas españolas, superiores en número. El Duque se sintió bastante ofendido por la situación: la cobardía de los portugueses y el poco partido que supondría la victoria, y después de rendir la plaza los dejó ir libres (Maltby 293, comentando una carta del Duque a Felipe II sobre el caso).

Juan es la flor de Mérida, y la flor del excremento social. El gracioso habla a Doña Leonor y también habla al público. La dama entenderá el significado "correcto" (interpretando la lengua de negro) y el público el "incorrecto", el expresado con lengua de negro pero entendido como si fuera dicho en lengua castellana estándar. El doble mensaje tiene doble destinatario. Un destinatario ficticio, Doña Leonor, y un destinatario real, el público, cuya interpretación será a la hora de la verdad la que cuente: Juan es el excremento de la sociedad española. Por eso tiene que "limpiar" su naturaleza, cambiar de nombre, que no se recuerde su pasado. El Duque de Alba, que tanto quiere ayudar a soldado tan valeroso, "regala" el nombre a Juan, pero este regalo de un nuevo nombre es al tiempo una concesión de derrota: nada cambia en la sociedad española. El valiente negro, como tal, seguirá siendo un negro. Para ser valiente reconocido tendrá que ser Alba, blanco de nombre.

Los intercambios entre el duque de Alba y Juan de Mérida/de Alba están siempre circunscritos al *leitmotiv* del color. Cada vez que se encuentran, su conversación es una variación de la metáfora blanco/negro aplicada a ambos:

DUQUE. *Yo por su noche Alba soy  
y sol del polo flamenco  
su Majestad; tal gloria  
a este color le debemos  
.....*  
JUAN. *Yo soy el que a vuecelencia  
debo todo el ser que tengo,  
pues siendo noche tan vil,  
Alba de su luz parezco;*  
[506b]

El conceptismo barroco es aplicado con toda su intensidad en la relación entre estos dos personajes. Alba/blanco es la fuente del poder, de la legitimidad de todas las acciones militares y civiles, mientras que Juan/negro necesita apoyarse en esa legitimidad para que sus acciones individuales tengan algún valor. La dignificación de Juan es una batalla no sólo militar sino lingüística. Juan da gloria a la España blanca (personificada en el duque de Alba) y adquiere el reflejo de esa gloria en forma de ascensos militares y reconocimientos, todos ellos subrayados con la mención del nuevo significado

que adquiere su color negro al recibir un nuevo nombre de guerra, Juan de Alba:

DUQUE.

*Alba,  
vuestro color se acredite  
con ser Alba.*

JUAN.

*Si Alba soy,  
el alba en vos se eternice  
y nazca en el alba el sol  
del soberano Felipe.*

[501c]

Como había ocurrido con los santos negros, la palabra autorizada tiene el poder de transformar el color metafísico del personaje. Ahora, el duque de Alba, con su palabra, apellida al héroe negro y lo hace blanco oficialmente, como los ángeles habían declarado a Filipo, Antiobo y Rosambuco blancos celestiales. Al llamar a Juan Alba, el Duque parece estar llamándose a sí mismo. El Duque ha transformado nominalmente a Juan y, en efecto, su interés por Juan es un interés personal. Juan es el reflejo de su poder, el poder del Imperio. La metáfora sol/sombra resume la estrategia que reconcilia los opuestos de un negro que da gloria a la España blanca. Juan de Mérida es un "ejemplo peregrino" y paradójico de la grandeza del espíritu imperial de la Monarquía hispánica, capaz de incorporar en su seno, por la virtud de sus líderes, a todos. Todos sirven a esta monarquía luminosa como el sol, incluidos los negros. Al final de la comedia, al hablar al rey Felipe, Juan expone humildemente su contribución a la empresa imperial, que ha sido convertida en una metáfora de la blancura:

*Yo a Flandes, señor, le di  
negro día y Pascua negra;  
El Duque en su luz me honra;  
que fuera, sin luz tan pura,  
negra como mi ventura,  
Señor, la Pascua en España;  
sombra de sus rayos fui.*

[506c]

La acción militar de Juan fue a un tiempo negra y blanca. Fue "negra" para Flandes y "blanca" para los españoles, a los que dio la vic-

toria con la captura del príncipe de Orange. Pero hay ironía en los términos de esta negrura/blancura. No ha sido el Duque el que ha honrado a Juan, sino que él ha dado luz a la gloria del Duque. Pero el elogio del protector se impone, y Juan se declara "sombra de sus rayos". El discurso del soldado negro es la expresión de una filosofía política contribucionista: se es parte de un cuerpo social en virtud de una utilidad, no por derecho propio<sup>11</sup>.

Como héroe de comedia, a Juan de Mérida le falta el componente sentimental. Juan es un personaje de una sola faceta, la militar. Por ello su emparejamiento con la dama de la obra, Doña Leonor, es bastante curioso. El conflicto de Juan con la sociedad es paralelo al de Doña Leonor, burlada por Don Agustín. Ambos están solos en el mundo. No tienen familia ni sociedad. Uno nunca la tuvo (el esclavo, o hijo de esclava, no tiene el derecho a permanecer con los suyos) y la otra, al perder su honor, está también huérfana de alguna forma (en la comedia no hay nadie presente de su familia). Como Juan, Doña Leonor se encuentra infamada ahora y como Juan tiene que hacer lo impensable, y cambiar de identidad:

*Flandes, a tus hielos voy  
que quiero que me socorran  
en tanto fuego, si agravios  
en tus hielos se reportan.*

[494c]

Disfrazada Doña Leonor de paje y con un nombre falso, Esteban, va en busca de Don Agustín, su engañador. Al llegar a Flandes intenta ponerse bajo la protección de Juan, que sorprende al "paje" y a Don Agustín en tiernos abrazos, con lo que su furia homófoba se desata mezclada con su odio de clase contra Don Agustín. Para colmo, Doña Leonor decide hacer una burla de Juan, haciéndole objeto de una seducción homoerótica:

<sup>11</sup> El contribucionismo ha sido una forma de explicar y justificar la inclusión y tolerancia de grupos marginados en diferentes épocas y situaciones: los negros "contribuyen" con su arte y su música a la grandeza de los Estados Unidos, los homosexuales son más "sensibles" y dan un sentido estético a la sociedad, los gitanos de los años sesenta son "necesarios" porque su flamenco "da" divisas para el turismo español...

DOÑA LEONOR. *Los dos dormiremos juntos*  
 JUAN. *Yo huelo, amigo, a grajea*  
*y por eso duermo solo.*  
 .....  
 DOÑA LEONOR. *Tomad mi mano.*  
 JUAN. *Es muy tierna*  
*y muy blanca; tiznaráse.*  
 .....  
 DOÑA LEONOR. *Yo os haré con mis ternezas*  
*y mis cariños y halagos*  
*amoroso.*  
 JUAN. *Mas, ¿qué queman*  
*a este maricón?*

[498a-b]

Claramonte, mediante la estética del travestismo detiene la acción dramática obligando al público a contemplar una escena en que nada es lo que parece<sup>12</sup>. Melveena McKendrick, en su ya clásico ensayo sobre la mujer vestida de hombre en la comedia barroca, apunta hacia el factor de atractivo erótico que tenía la presencia de una actriz vestida en traje masculino. Sin embargo, hay que llamar la atención sobre lo que ha afirmado recientemente Marjorie Garber en su obra *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, que nos da la clave de la reacción airada del valiente negro Juan de Mérida. Dando ejemplos del mundo teatral de Shakespeare y de la época actual, Garber advierte contra la práctica de interpretar el travestismo como “algo” siempre diferente al travestismo mismo. La deliciosa incongruencia de Doña Leonor, que enseguida se olvida de su tragedia de dama deshonrada para jugar el papel de “paje” sodomita, hace que el personaje nos haga ver lo que realmente es: un ser humano vestido de algo. El traje define el género sexual y no al revés. La mujer vestida de hombre ponía en cuestión la estructura “natural” de los dos géneros (Garber 11 y ss.). Esto crea ansiedad, que en el caso del teatro se transfiere a ciertos personajes en escena, mientras el público observa, se ríe o se indigna —sobre todo si es un censor.

<sup>12</sup> El equívoco homosexual que crea la mujer vestida de hombre es patente en comedias como *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina dentro de la variante del hermafroditismo. La dualidad sexual de una mujer vestida de hombre sorprende a unos, atrae a otros y horroriza a los representantes de la “visión realista”, los graciosos, como el criado Caramanchel que llama a su ama/amo: “mi amo hermafrodita”.

La escena de equívocos eróticos tiene el efecto, sin embargo, de resaltar la inestabilidad de las posiciones tanto de Juan como de la dama en sus circunstancias presentes, al poner de manifiesto un mundo que está al revés, en desorden, algo que viene significado por el travestismo y la escena de burlas homoeróticas. Juan reacciona con miedo y violencia verbal ante los avances del paje, y pide castigo público contra este sodomita aparente<sup>13</sup>. El miedo que tiene Juan de Mérida está relacionado con el hecho de ser negro y no tener poder para parar los avances de un hombre blanco. De hecho, Juan de Mérida es tratado como una mujer por un hombre: como alguien sin poder de reacción. Su apelación a la homofobia es su única defensa, ridícula ya que el público sabe la verdad.

La burla que sufre Juan pone de manifiesto un aspecto del desorden esencial que reina en este Flandes de comedia barroca. No sólo la estructura social está en entredicho, sino, sobre todo, su estamento militar. El capitán Don Agustín es acusado de afeminamiento, el soldado que debería recibir órdenes —posición típicamente femenina— es el que va a ridiculizar el principio de jerarquía militar aristocrática. Por ello, para poner en su sitio a este ejemplo de masculinidad que es el soldado negro Juan de Mérida, la escena de la seducción sodomítica lo vuelve a poner en el sitio simbólico que le corresponde: va a sufrir un intento de conquista amorosa —posición femenina otra vez— y el juego ya no puede continuar. La única forma que tiene Juan de seguir “acreditando su color” es el discurso antisodomita más violento. Su “hombría”, que le da acceso a la dignidad social, la tiene que recuperar como se ha hecho siempre en los ejércitos: a través de un acto de violencia contra el homosexual<sup>14</sup>.

Ya vimos en *El negro del mejor amo* otra situación en que el hé-

<sup>13</sup> Que no era otro que la hoguera, tanto si eran acusados ante la Inquisición como si lo eran ante la justicia civil. Quevedo refiere en la escena de la cárcel sevillana de *El buscón* el caso de un condenado a la hoguera por el “pecado nefando”. En los años anteriores a la escenificación de esta comedia se dieron varios casos de hombres negros quemados por el delito de sodomía (Perry 81).

<sup>14</sup> Durante la controversia levantada en enero de 1993 acerca de la libre presencia homosexual en el ejército estadounidense, el jefe de Estado Mayor, general Colin Powell, de raza negra, se negó rotundamente a aceptar cambios en la prohibición aduciendo razones de ofensa a la masculinidad y la moral de los soldados —hay mujeres en el ejército también. Preguntado sobre si las razones aducidas para continuar discriminando a los homosexuales son las mismas que las usadas en el pasado contra los negros, contestó que “no es lo mismo ser negro que homosexual”. Le parecen categorías mutuamente excluyentes.

roe negro se enfrenta con el "pecado nefando", al ser acusado Antiobo de ser "afeminado". Al igual que Antiobo, Juan de Mérida tiene que montar una defensa ante la acusación, porque la acusación lo es todo en la categoría de la sodomía. Doña Leonor no puede ser sodomita porque el público sabe que es una mujer y que su disfraz masculino es una estrategia para reafirmarse como mujer, casándose con Don Agustín. Sin embargo, la posibilidad existe de que Juan de Mérida sea sodomita por desear a una mujer... vestida de hombre. Es decir, se puede ser sodomita por desear una apariencia. La comicidad de la escena no excluye lo que Jonathan Goldberg llama la "sodometría" del Otro. Don Agustín, al que Juan ha acusado varias veces de afeminado, podría haber sido el objeto de la burla y, sin embargo, no lo es. Es el viril y valiente negro quien tiene que enfrentarse por una lógica cultural que llega a nuestros días a la acusación de practicar una sexualidad prohibida y punible<sup>15</sup>.

La escena plantea ciertas cuestiones de género, ya que parece más una interposición de un entremés que otra cosa<sup>16</sup>. El equívoco homosexual adquiere un significado relevante, dada la naturaleza de los dos personajes participantes. Tanto Juan como Doña Leonor están "desnaturalizados". Juan busca una "segunda naturaleza" que le sirva socialmente. Ser negro, su "primera naturaleza" no le vale. Doña Leonor, la fuente del equívoco por su cambio de traje, ejemplifica también un abandono forzoso de su papel "natural" de mujer. Doña Leonor, en la escena, intenta comportarse como un hombre, dormir con otros hombres en un acto de camaradería masculina, brindar por la salud de Juan, que responde seco: «yo tengo la salud buena» (498a). Pero su traje no puede esconder del todo su "naturaleza". Su figura, a los ojos de Juan, es un compendio de marcas confusas, a la vez masculinas y femeninas. Sus palabras suenan femeninas, cuando

<sup>15</sup> Goldberg (2) llama la atención de la permanente sospecha de sodomía que afecta a todo el "Oriente". La figura de Saddam Hussein, durante el conflicto del Golfo Pérsico, reunió en la imaginación popular estadounidense el carácter de sodomizador/sodomizable —*slongans* humorísticos como "we will not be saddam-ized", no seremos saddamizados, y la imagen de un camello con el rostro de Saddam Hussein en el lugar del ano. Otros chistes ofrecían la imagen de Saddam Hussein rezando de rodillas en uniforme militar y un misil con la bandera norteamericana dirigido a su trasero.

<sup>16</sup> Como ejemplo, en la colección de entremeses de Cotarelo figuran piezas sobre la homosexualidad masculina: "Entremés de los mariones" (*sic*) y "Entremés del marión" (595 y 722).

el hábito es masculino. La inferencia de Juan pasa por lógica ante el público que lo observa, pero que sabe la verdad.

La escena de equívocos homoeróticos en el caso de *El valiente negro en Flandes* se puede interpretar como una castración simbólica de Juan. Juan ha perdido su nombre, adoptando otro, Juan de Alba. También ha dejado simbólicamente de ser negro, y ahora teme perder su masculinidad. Su miedo a Esteban/Doña Leonor está basado objetivamente en que vio al paje hablar con Don Agustín, abrazarse con él y besarse. Juan interpreta lo que ve, que no es más que una apariencia, influido por sus propios pensamientos negativos sobre Don Agustín, un "alindado" (500a) y "afeminado" (496a). A la antipatía que siente por el que cree un paje homosexual se le une su miedo a perder lo único que le queda de su anterior "naturaleza": su heterosexualidad. La burla de Doña Leonor, al estar vestida de hombre, consiste en actuar con resolución, asediar activamente al hombre, no al que le corresponde, Don Agustín, sino a alguien que considera inofensivo. La "masculinidad" de Juan de Mérida es la garantía de Doña Leonor para que la burla no se convierta en tragedia contra ella misma. Su disfraz de hombre "castra" a Juan, lo empequeñece. La masculinidad (Juan) es puesta en crisis por la apariencia de masculinidad (Esteban/Doña Leonor)<sup>17</sup>.

El hombre negro es una vez más castrado simbólicamente en la literatura española. En esto Juan de Mérida, el valiente negro, corre una suerte paralela a la de Filipo, el militar rebelde y enamorado de la blanca Teodora en *El prodigio de Etiopia*<sup>18</sup>. Juan es soldado "célibe" y la única oportunidad que se le da de expansión sexual es a costa de su "honor". El honor que va ganando Juan a pulso con sus éxitos militares, símbolos todos ellos de masculinidad incontrastable para la época, está a pique de perderlo. Necesita hacer algo, denunciar al paje y a Don Agustín. Su honor está en peligro, como el de una mujer.

<sup>17</sup> William R. Blue (120), en su estudio sobre *Don Gil de las calzas verdes*, introduce la dualidad castrador/castrado que discute Barthes en *S/Z* con el significado de ser activo frente a ser pasivo. Juana, al disfrazarse de Gil, se hace activa, y al hacerlo hace que los hombres se "autocastren" al intentar imitar a este Don Gil tan femenino y al tiempo tan atractivo para las mujeres.

<sup>18</sup> A Filipo lo "castra" Teodora cuando se corta la mano y se la da como prueba de su promesa mantenida. Ya lo vimos en el capítulo tercero. Filipo se va de eremita, el convento de los desiertos egipcios, como cualquier mujer de la escena sin futuro. Ha perdido la razón de su masculinidad. Al final, además muere asaeteado por el Diablo, como un San Sebastián barroco, imagen arquetípica del cuerpo masculino vulnerado.

Juan es un hombre cuya honra, por un rato, está cifrada en el acto sexual, lo correspondiente a las mujeres, y no en sus acciones, como corresponde a un hombre. Ésta es la forma en que el dramaturgo pone a Juan en su lugar, y que es consecuente con el título de la obra como veremos a continuación.

El título de la obra, con la dualidad valiente/negro, es un binomio de opuestos para la mentalidad barroca. Juan como ser excepcional, es un negro valiente. Un negro no es valiente, un negro es normalmente como el estereotípico Antón, el gracioso. Un valiente será normalmente blanco. Que sea negro es otra excepción a considerar. La escena del equívoco homoerótico viene a dar la clave del significado de esa valentía negra. Es valiente Juan, pero como personaje no va a estar adornado con todas las características de un valiente, entre las que se encuentra una masculinidad sexualmente activa, generadora y perpetuadora de la especie. Es un valiente negro, un valiente sin posibilidad de expresión sexual: el héroe, por ser negro, ha de pagar un tributo, o de lo contrario tendrá que morir, como le pasa al "turco negro" Muley de una comedia posterior, *Las misas de San Vicente Ferrer*, de Antonio Enríquez Gómez<sup>19</sup>. El negro de la comedia española está condenado no sólo al celibato sino a la falta de descendencia biológica.

A diferencia de los entremeses, los personajes negros que ocupan el papel central de las comedias españolas están siempre solos. No son como los labradores, que actúan en un lugar y una sociedad a la que pueden llamar suya, la aldea, los otros labradores, como en *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*. Los héroes negros nunca se benefician de tener a otros negros como amigos o consejeros. Juan de Mérida está solo en su empresa militar. Ni es aceptado en compañía alguna, ni tiene amigos, y su vida de soldado ha de empezarla buscando como puede los pertrechos militares en el campo enemigo. La soledad, representada dramáticamente en abundantes soliloquios, contrasta con el mundo de sus contrarios, que siempre se presentan en grupo para insultarle, en sociedad. Juan no tiene sociedad a la que pueda llamar suya y ha de apelar a la noche como aliada:

<sup>19</sup> Aquí, el personaje negro, que ha gozado a la mujer blanca, lo pagará con la vida. La mujer blanca se suicida al saberse embarazada de «deste etíope vestigio / que es la desdicha mayor / que mujer avrá tenido» (209). Agradezco al profesor Ezra Engling el haberme puesto sobre la pista de esta comedia.

*pondréme por el recato  
una máscara; ya voy—  
noche, pues somos hermanos  
en el color y en las sombras,  
mi azabache te consagro,  
para que los blancos vean  
que, aunque negros, no tiznamos.*

[495c]

La máscara que se pone Juan lo iguala al vestido de hombre de Doña Leonor: ambos están desprovistos de sociedad. Son héroes solos, sin reconocimiento oficial, y por tanto tendrán que disfrazarse. También se disfraza Don Agustín en su primera acción militar, en este caso de "tudesco". Pero el disfraz de Don Agustín, en contraste, sólo esconde su cobardía, ya que al encontrarse en campo abierto con Juan, enmascarado, se rinde, al creer que es un enemigo flamenco. Juan ya tiene su primera victoria sobre Don Agustín y ahora se dispone a luchar en su segundo frente de batalla: los enemigos flamencos. Contra ellos no necesita la máscara que necesitó ante los españoles:

*Vete, máscara, que ya  
la inmortalidad me llama;  
negro he de ser de la fama,  
que aquesta ocasión me da;*

.....  
*Haz fortuna, que esta acción  
deje mi honor satisfecho,  
y ya que negro me has hecho  
enmienda la imperfección.*

[496b-c]

Juan no acepta el discurso social imperante de su inferioridad natural. En esto se destaca de los otros personajes negros de la comedia española, que implícita o explícitamente aceptan la inferioridad moral de sus personas como base de su posición social ínfima, como fue el caso de los santos negros o del propio Muley de *Las misas de San Vicente Ferrer*. El "delito de nacer", por parafrasear a Segismundo, se puede compensar con las acciones gloriosas que restituyan el honor. La "imperfección" de ser negro se la atribuye curiosamente Juan a la fortuna, no a la naturaleza, lo que le permite apostrofarla y le da la

posibilidad de cambiar su vida. *"Fortuna audaces adiuvat"*. La referencia a la máscara —el traje tudesco usado para sorprender a Don Agustín— contrasta con el otro "disfraz" que le ha dado la fortuna, su piel negra. La subversión del discurso de este negro valiente llega al punto de sugerir que su autenticidad la logra lejos de la patria y de los compatriotas españoles, que no le consideran parte de la república hispana. Su valor y su fiereza y su color sólo son de utilidad fuera de España<sup>20</sup>.

La soledad de Juan no se ve compensada con la presencia en la comedia del gracioso negro Antón. Juan de Mérida no sólo tiene un enemigo en la persona de Don Agustín. Antón, con su figura bufonesca y su "lengua de negro", tiene dos funciones contradictorias entre sí: con el contraste Juan/Antón, una parte del público verá en Juan la dimensión heroica de un hombre negro, por contraste con el negro estereotípico. Pero Antón es el espejo distorsionado en que se tiene que mirar Juan durante toda la obra como negro escénico, con lo que para otra parte del público tiene la función de disminuir su estatura de héroe.

Los nombres de los personajes de la comedia española son repetidos y repetibles en su singularidad "no naturalista", como afirma Paul Julian Smith de los protagonistas del *Criticón* de Baltasar Gracián (67). Leonor, Agustín, Antón, Juan; es decir, Juan es muchos juanes. Su particularidad, que es esclavo negro, no es representativa de los esclavos negros, es sólo una figura retórica para explicar que los españoles no nobles "son como los negros", que no hay diferencia. Aunque sí la hay. Así, este esclavo negro se queja de su suerte comparándose, como Critilo, a Tántalo:

*¡Qué desdichado que soy!  
Como Tántalo no alcanzo  
la fruta que está en la boca  
y el cristal que está en los labios.*

[495c]

Si el lenguaje del "negrillo" Antón, estereotípica "habla de negro", reduce a los negros a una caracterización grotesca de la imperfección

<sup>20</sup> Véase el comentario en el capítulo primero a la cita de Pellicer sobre la presencia de soldados de Angola en la Casa de Campo, "vestidos a la española", "todos ellos valentísimos" y armados con "flechas" muy venenosas.

humana —los negros no hablan normalmente—, el lenguaje lleno de referencias clásicas de Juan lo coloca, igualmente, fuera de la "normalidad" por el otro extremo. Juan es una pura cita continua de motivos retóricos ya trillados, no tiene individualidad. El logocentrismo al que se refiere Jacques Derrida en sus escritos (*De la grammatologie*) queda expuesto en su contradicción básica en esta pareja de personajes negros. La pareja formada por Antón —todos los negros graciosos— y Juan —todos los hombres sin fortuna— separa en una dualidad irreconciliable las categorías de negro y hombre. Juan es un negro excepcional porque tiene valentía, la virtud de un hombre, mientras que Antón es un negro "normal", a la medida de la comedia barroca y del arte popular de siglos posteriores. En la pareja Antón/Juan se oponen dialecto y lengua oficial, "habla" y "lengua" en el sentido saussuriano. La forma de hablar del gracioso Antón es "oral", y su representación escrita es una perpetua inestabilidad ortográfica. La expresión de Juan es parte de la tradición escrita, es "literatura". Juan "habla" como los blancos, es decir, su lenguaje es lenguaje escrito. Antón "habla" como los negros, los que no poseen la escritura, los que tienen una lengua que es sólo mímica de la lengua "original", la Palabra escrita<sup>21</sup>.

Juan está siempre oscilando entre el estereotipo y el arquetipo. Si hay escenas humorísticas en que bordea la caracterización de cualquier gracioso negro, como en el caso de sus conversaciones con Antón, en otras, también con Antón, toma conciencia de su nuevo valor social, de su papel de ejemplo de otros: «Gracias los negros me den / pues a su color he dado / nuevo aumento y calidad» (507a). No es tanto la idea de que hasta los negros, por sus obras, pueden alcanzar una posición honorable, sino que él quiere ser el origen de un nuevo orgullo, algo que dice con insistencia Juan durante toda la obra, primero como un deseo personal, luego como un deseo para los demás: «comienzan / los negros en mí a ser nobles» (508c). Todo este discurso ennoblecedor, sin embargo, se viene abajo en una de las inter-

<sup>21</sup> Derrida hace una crítica del mito cultural consistente en que la palabra oral está más cerca de la verdad que la palabra escrita, que no es más que un sucedáneo, una copia imperfecta de la verdadera palabra, la pronunciada. Sin embargo, como reflexiona en *De la grammatologie*, la Verdad es la Palabra revelada, la Palabra escrita en la Biblia, o en el Corán. En la oposición blanco/negro de esta comedia, se ve la misma contradicción. Es el negro gracioso el que paradójicamente representa a la palabra oral, mientras que el negro serio, el más cercano a los blancos, habla con un lenguaje que sólo se encuentra en los libros de poesías.

venciones finales del gracioso Antón, mientras espera con Juan audiencia del rey Felipe II. En una escena típica otra vez de un entremés, lo escatológico hace su aparición: los cortesanos empiezan a hacer ruidos obscenos para ridiculizar a los dos negros presentes:

JUAN.                                   ¿Peieron?  
 ANTÓN.                                   Sí.  
 JUAN.                                   ¿A quién de los dos peieron?  
 ANTÓN.                                   A vosancé.  
 JUAN.                                   Negro, a ti.  
 ANTÓN.                                   ¿A Antón?  
 JUAN.                                   Sí.  
 ANTÓN.                                   ¿Y a quién peemo  
    angoras?  
 JUAN.                                   Ya huele mal,  
    que a mí me han peido pienso;  
    mas yo haré que los cobardes  
    tengan más comedimiento,  
    ansí desvergüenzas tales  
    a calabazadas suelo  
    castigar.

[505c-506a]

A la escena del ridículo y la violencia le sigue la apoteosis del héroe frente al Rey mismo. España resulta al final una sociedad “perfecta” en la figura de la realeza, capaz de resolver las injusticias causadas contra los de abajo. El discurso de Juan de Mérida frente a Felipe II es la identificación con la voluntad política real, que de esa manera tiene su única posibilidad viable de salir adelante. En el discurso de una España imperial que “da oportunidades” a sus hijos, se elude la base ideológica de la desigualdad y el racismo que el héroe ha sufrido durante toda su vida. La función de Juan va a ser la de constituir un trofeo más en la gloria de la patria:

*En mí España ha procurado,  
 Señor, a lo que imagino,  
 como tiene un Juan Latino,  
 tener otro Juan Soldado;  
 mostrando en tales disfraces,  
 dando al color opinión,*

*que en letras y en armas son  
 de honor los negros capaces;  
 pero si de esa alba bella  
 soy rayo, el color me salva;  
 blanco soy, y yo del alba,  
 que es del sol de España estrella.*

[507b]

Como en las comedias de los santos, el héroe, una vez confirmado y sacralizado por la palabra del Rey, llega a ser incluso fuente de nueva honra, con lo que al final va a tener un papel reparador del orden social, restituyendo el honor perdido de Doña Leonor. Lo hace por la fuerza, como es costumbre en su carácter, y por la nueva autoridad adquirida. El poder de Juan ha cambiado, pues es ya parte del sistema. Hasta ahora había actuado de forma externa a la línea del poder. Investido de unos poderes sólo imaginables en el mundo de la comedia, su intervención devuelve a Doña Leonor la honra perdida, pago del favor que ella le hiciera protegiéndole al principio de la comedia. El concepto “vida” es el escogido por el autor para mostrar el paralelo en las vidas de Juan y Doña Leonor:

*Recibí en este lugar,  
 contra tu enojo y fiereza,  
 la vida, es razón que aquí  
 la vida y el honor le vuelva.  
 Por ella me diste vida;  
 y pues yo llego a tenella  
 de ti por ella, los dos  
 por mí que tengáis es fuerza  
 una vida, un ser, un alma  
 en nueva naturaleza.*

[509b]

La vida que ha recibido Juan y que devuelve es una “vida social”, un lugar digno entre los demás. Don Agustín ha sido el enemigo de ambos en que les ha querido “quitar” la vida social con su abuso del privilegio de casta y el privilegio de su sexo. La nueva naturaleza que anuncia Juan para Don Agustín y Doña Leonor sustituye a la antigua, la serie de avatares representados en la comedia. Para llegar a este momento de verdad final, Juan y Doña Leonor han estado uni-

dos por su deseo de encontrar la nueva naturaleza, la vida nueva que los sacara de su situación desesperada. El travestismo que en un momento tuvieron que adoptar, él en la guerra —vestido de soldado tudesco—, ella en el amor —vestida de hombre—, ha sido la mentira momentánea que ha hecho resplandecer la “verdad” al final. Una verdad que se tiene que disfrazar de mentira para triunfar.

El círculo se completa en la comedia. Si al principio fue Don Agustín el que llegó a Mérida camino de Lisboa, haciendo levass, es ahora Juan, como flamante maese de campo, el que se acerca a Mérida. La rueda de la fortuna ha dado un giro de ciento ochenta grados y la jerarquía está invertida: arriba Juan y abajo Don Agustín, que verá interrumpidas sus bodas con Doña Juana por su antiguo enemigo, el cual restablecerá en la honra a Doña Leonor, haciendo que se case con Don Agustín.

De esta forma acaba la comedia, con el héroe, Juan de Mérida/Alba, convertido en ejemplo y “advertencia” para los “blancos”, los privilegiados de nacimiento. A través de él propone una lección moral y social:

*Un negro, a quien dio su espada,  
su valor y fortaleza,  
merecimientos de blanco,  
porque los blancos adviertan  
que el valor lo dan los cielos,  
y el color lo da la tierra;*

[508b]

Juan al final no sólo establece su propio honor, sino que es capaz de restablecer el de los demás, en este caso el de Doña Leonor. El orden roto en la noche de la primera jornada se restablece con la llegada del nuevo “Alba” barroco: un negro. Pero queda un residuo del antiguo esclavo. Al igual que había hecho el santo negro Rosambuco, que dio su vida —su cuerpo— para salvar la de su antiguo amo, el flamante general Juan de Alba pone su dinero a disposición de su antigua dueña, Doña Juana, para que se case con quien quiera. Este acto de generosidad, típico en su exageración de tantas comedias barrocas, llama la atención por terminar de construir un personaje que en el fondo acepta las instituciones contra las que protesta: la discriminación racial y la esclavitud.

La puerta abierta a la subversión del sistema social mediante la re-

presentación artística se ha cerrado. La idea de un negro que llegue a general tiene como contrapartida la insistencia de que sigue siendo “el Otro”. El esclavo, cuando deja de serlo, también deja de ser ese “extremo hiperbólico” de la condición insufrible de todos. El proceso se da en varios pasos: primero interviene la figura del duque de Alba, representante del Rey, como “*deus ex machina*” que arregla el conflicto entre el esclavo y el estamento militar que se lo niega todo. El principio doctrinal es que el Rey da la honra. Pero no la da. El segundo paso es condenar a Juan de Mérida a la posición de negro de entremés, con la escena del equívoco sodomita y los diálogos con el “negrillo” Antón. El tercer paso es la expulsión gloriosa de Juan del “territorio” español. Juan acabará de mariscal de campo, permanentemente envuelto en campañas militares fuera de España y, además, a pesar de sus protestas de masculinidad a toda prueba, no tendrá descendencia visible. Para él no hay boda. Este negro extraordinario no tendrá linaje que le siga.

El enfrentamiento entre Juan de Mérida y Don Agustín se desvía en la condena contra el paje sodomita. Juan no puede acusar a Don Agustín de sodomita, aunque sí de afeminado, pero sólo pide que se queме al paje, un personaje misterioso sin conocida ascendencia social, y que, eso sí, tiene dinero. Queda desvelado el secreto de la acusación de sodomía, que sólo puede recaer en quienes no tienen poder social para combatirla. Igualmente, la aversión antisodomítica de Juan de Mérida con su apóstrofe abierto al público —“que no queman a este maricón”— lo identifica con el pueblo en general, que ha de estar por definición a favor de quemar a todos los sodomitas. El odio antisodomítico es la única forma de manifestar el odio a una clase social de caballeros que, o son afeminados como Don Agustín, o se divierten travistiéndose y jugando el papel de sodomita como burla. El odio al sodomita sería pues algo “democrático”<sup>22</sup>. Sin embargo, al final de la comedia, los “sodomitas” de la clase alta no sólo no son castigados, sino que se casan, mientras que el masculino y heterosexual Juan de Mérida permanece en su celibato neutralizador<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> En este sentido se escribe el texto de *De Orbe Novo Decadae Octo* (89v) de Pedro Mártir de Anglería en que Núñez de Balboa ordena que sean echados a los perros cuarenta indios acusados de sodomía —entre ellos el hermano del cacique enemigo del conquistador—, siguiendo el ruego del “pueblo” (Goldberg 180).

<sup>23</sup> Hay otras versiones de esta comedia en que Juan de Mérida se llega a casar con su antigua ama (Rodríguez López-Vázquez: 9). Mi colega Nelsón López está preparando una tesis doctoral sobre las diferencias textuales en las distintas versiones de *El valiente negro en Flandes*.

La comedia acaba de manera tan paradójica como el título indicaba a su principio. Demostrado dramáticamente que un negro puede ganar honor y actuar noblemente, su vida queda encerrada en sí misma sin posibilidad aparente de descendencia, de crear un linaje. La protesta de Claramonte va dirigida a la clase social de Don Agustín, pero más como una controlada llamada de atención que como una propuesta de cambio en las estructuras sociales. Don Agustín ha tenido en el negro Juan de Mérida su lección de humildad hasta el final. El negro Juan es la medida de humanidad en que se prueba Don Agustín. Como afirma de la literatura norteamericana la escritora Toni Morrison en *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, el personaje blanco adquiere la noción de su propia dignidad por contraste con la figura de un personaje negro, que en un momento determinado se esfumará, una vez cumplida su función "humanizadora".

## CONCLUSIONES

La imagen que desarrolló el teatro barroco español de los negros empezaba y acababa en la risa por lo general. El estereotipo del negro gracioso, el bozal que no sabe hablar español correcto y que se mueve entre la escatología y el absurdo, subyace a las creaciones más complejas de Lope de Vega, Claramonte y Ximénez de Enciso. Son precisamente los negros que dan risa los que permiten a algunos autores de entremeses poner patas arriba el orden de valores establecido: relaciones entre amos y esclavos, conflictos sentimentales, luchas entre esclavos negros y criados blancos, etc. Hay una dimensión estética en la representación de los negros y su esclavitud del teatro del Siglo de Oro: la estética de la recepción. La esclavitud de los negros es representada en la escena barroca de una forma que resulta atractiva a la mayoría del público. La literatura creó unos mecanismos de representación para este grupo marginado que, sin ser únicos, dejaron huella y se repitieron constantemente. A través de ellos el público blanco, como diría Homi K. Bhabha, reconocía a los negros.

Cuando Lope de Vega o Andrés de Claramonte creaban héroes negros en escena, se enfrentaban ante algo nuevo que necesitaba una nueva formulación estética y unas señas de identidad. De los negros que veían en la calle, y con los que estaba familiarizado más o menos el público, forjaron una imagen compuesta de signos concretos: una forma de hablar —el habla de negro o hablar guineo— una serie de referencias al color de la piel de los negros, la mención de la esclavitud y sobre todo la proclamación de la inferioridad social, intelectual y moral de los negros.

En el cuerpo del negro confluyen teorías antropológicas de la antigüedad clásica mezcladas con la nueva condición esclava. El cuerpo negro es significativo de la esclavitud y de una inferioridad en la escala de la humanidad que la moral y la filosofía —y con ellos el arte literario— intentan explicar y popularizar. La teoría de Aristóteles sobre la condición natural de la esclavitud tuvo amplio eco en el Renacimiento. Moralistas y artistas tuvieron que racionalizar la contradic-

ción de considerar a seres humanos como cosas jurídicas. El teatro barroco consideró a los personajes negros de dos maneras: tipos secundarios cuya función principal era hacer reír y personajes negros protagonistas de comedias. El arte, pues, participó en el afianzamiento ideológico de una teoría racial en la que el valor humano del negro se reconoce sólo en función de su utilidad para el blanco.

Los tres santos negros de Lope de Vega, Filipo, Rosambuco y Antiobo representan tres situaciones ideales en el sometimiento de los negros africanos a la ley y la sociedad española. Filipo es el negro rebelde, el esclavo que se levanta contra su amo y crea el caos. Rosambuco es el pagano que descubre la grandeza de la religión cristiana, representada por un orden social español, y finalmente Antiobo es un trasunto de la historia de los Magos de Oriente: los que buscan la señal de salvación. Todos ellos aceptan de buen grado la religión cristiana y con ello abandonan el mundo y las costumbres de donde han venido. Los tres santos negros son la admiración de toda una sociedad blanca cristiana por el hecho de que no se espera virtud de ningún tipo en un negro.

El mensaje en estas tres comedias de santos es que Dios se sirve de los tres negros para mostrar su grandeza. La grandeza de Dios es la de la religión cristiana católica, lo que redundará en un argumento siempre favorable a las tesis ideológicas del poder imperante en la España de la época. No hay un engrandecimiento de la raza negra, pues el esfuerzo de virtud es siempre a título individual. No hay alegatos contra la esclavitud, su justicia o injusticia, sino que se presenta a ésta como un estado natural del orden social, inmutable, a pesar del cual el individuo, el héroe cristiano, puede llegar a su perfección. El santo negro se vacía en el Otro, y el otro es la sociedad, racista y esclavista.

Lope presenta tres historias de santos negros aislados de sus comunidades de origen, sin relación con otros esclavos, sin noción de solidaridad social. Los santos negros destacan por ser individuos que viven en un aislamiento emocional considerable. En el curso de las comedias aparecen enfrentados a otros esclavos (Filipo a Rufino), o a otros personajes de baja condición social (Rosambuco y el fraile lego Pedrisco), o a las mujeres que se interesan eróticamente por ellos (Rosambuco y Lucrecia, Antiobo y la pastora Dorida). Su aislamiento es marca de superioridad moral, y como tal llevan implícito el argumento definitivo de estas comedias de santo negro: la virtud de estos santos negros es una acusación contra el resto de los negros que, pudiendo, no han alcanzado voluntariamente el mismo grado de

perfección moral. La doctrina teológica del libre albedrío opera como barrera contra el posible cuestionamiento de un orden social injusto, el de cualquier sociedad que tiene esclavos en su seno. La santidad de Filipo, Rosambuco y Antiobo es el triunfo de un libre albedrío dirigido hacia Dios. El público se da la vuelta y deberá convencerse de que el resto de los negros esclavos a su alrededor, los reales, no los escénicos, han elegido ser imperfectos y permanecer en sus vicios, haciéndose merecedores del castigo social al que se ven sometidos.

El elemento propagandístico anti-islámico tiene un sesgo peculiar a la luz de la realidad histórica. Si había moros que se hacían cristianos una vez capturados, había también muchos cristianos capturados por los moros de Berbería que se convertían al Islam. Un negro demuestra de una manera excepcional el poder fascinador del cristianismo, frente a los casos conocidos en la época de cristianos que se iban a África de forma voluntaria.

Por su lado, Claramonte y Ximénez de Enciso hacen sendas propuestas en clave de comedia barroca sobre el destino ideal de un negro en la España de su tiempo. A ambos les preocupa no tanto la inestabilidad social que supone la institución de la esclavitud en territorio español, sino sobre todo la presencia de un grupo social marcado por la diferencia. Si la sociedad española no puede basar su unidad en la uniformidad, los esfuerzos de los comediógrafos, en su papel de propagandistas voluntarios o incidentales, van dirigidos a presentar una situación ideal. Presentan ambos escritores a unos héroes que se mueven desde el plano de la realidad discriminatoria hacia otro de la superación idealizada de sus dificultades. Estas dificultades desaparecen de forma casi sobrenatural, con la propuesta de una sociedad presidida por la monarquía y que se ve a sí misma como esencialmente capaz de instaurar la justicia social, como lo "demuestran" los casos de Juan Latino y Juan de Mérida.

La elevación social de los dos héroes negros en sus comedias respectivas no deja de basarse en el concepto social que se tenía de ellos en la época: seres de compra-venta. Los dos héroes se redimen de su condición ínfima vendiendo un bien social de estima: el saber latín y el valor en las armas. En tanto en cuanto puedan demostrar su pericia en una de ellas, serán elevados, a título individual, por quien tiene poder para ello: el representante del Rey. En este punto la comedia es la visualización de este proceso de demostración, sin el cual ambos hé-

roes no pasarían de ser unos "negros cualesquiera" en la masa de los demás esclavos.

En común con los santos negros de Lope, los casos del letrado y del soldado son una justificación de la esclavitud como institución, hecha de forma indirecta. Si hay individuos que llegan a superar los obstáculos de nacimiento (léase esclavitud en este caso) los demás podrán seguir su ejemplo. El no hacerlo muestra que no todos merecen ser libres y socialmente aceptados.

La tradición literaria que heredan Claramonte y Ximénez de Enciso creó un estereotipo sobre el negro escénico, de tal fuerza que ambos dramaturgos se inclinan ante su pujanza. No están seguros de que sus "negros graves" sean tan aceptables ante el público como los bufones y graciosos que éste está acostumbrado a ver. Los dos protagonistas se ven envueltos en unas escenas más típicas del entremés que de personaje principal. Son concesiones al tipo ya creado, parecidas al caso descrito con ironía por Ralph Ellison en su Doctor Bledsoe de *Invisible Man*, el rector de una universidad negra norteamericana a quien los benefactores blancos hacían cantar "Negro spirituals" en sus visitas anuales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz, Bartolomé de, «De la esclavitud», reimpresión de *Arte de los contratos*, Biblioteca de Autores Españoles 65, Madrid, Atlas, 1963, 232-233.
- Alcázar, Baltasar de, *Poesías*, edición de la Real Academia Española, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.
- Alciati, Andrea, *Emblemata cum commentariis, Padua 1621*, Nueva York, Garland, 1976.
- Alfonso X el Sabio, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 1807.
- , *Primera crónica general de España*, Madrid, Gredos, 1977.
- , *Cantigas de Santa María*, edición de Walter Mettmann, 3 vols., Madrid, Castalia, 1989.
- Alonso, Dámaso y Blecuá, José Manuel, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964.
- Álvarez Nazario, Manuel, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961.
- Anglería, Pedro Mártir de (Pedro Martir de Anghiera), *De orbe novo decades octo; Legatio Babylonica*, Alcalá, 1516; Bloomington, Indiana University Microfilm Service, 1977.
- Aragone Terni, Elisa, *Studio sulle 'Comedias de Santos' di Lope de Vega*, Florencia, Casa Editrice d'Anna, 1971.
- Aristóteles, *The Politics*, Penguin, 1981 [*Política*, Madrid, Alianza, 1991].
- Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 2 vols., edición facsímil, Madrid, 1964.
- Bacon, Francis, *New Atlantis. Works of Sir Francis Bacon*, Filadelfia, 1844 [*La nueva Atlántida*, Madrid, Mondadori, 1988].
- Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. de Michael Holquist, trad. de Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Baranda Letuario, Consolación, «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *RFE*, núm. 69 (1989), pp. 311-335.
- Barbour, Bernard y Jacobs, Michelle, «The Mi'raj: A Legal Treatise on Slavery by Ahmed Baba», en John Ralph Willis (comp.), *Slaves and Slavery in Muslim Africa*, vol. I: *Islam and the Ideology of Enslavement*, Londres, Frank Cass, 1985.
- Barceló Jiménez, Juan, «Andrés de Claramonte y Juan de Mérida (Notas a la

- comedia *El valiente negro en Flandes*», en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza (Murcia), La fonte que mana y corre, 1978, pp. 55-63.
- Barthelemy, Anthony Gerard, *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Baton Rouge y Londres, Louisiana State University Press, 1987.
- Bauer Landauer, Ignacio (comp.), *Carta venida de Pavia*, en *Los turcos en el Mediterráneo: Relaciones*, Madrid, Ibero-Africano-Americana, s.f., vol. 5 de *Papeles de mi archivo*, Biblioteca hispano-marroquí.
- Becco, H. J., *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires, Ollantay, 1951.
- Benítez-Rojo, Antonio, «Bartolomé de Las Casas: entre el infierno y la ficción», *Modern Language Notes*, 103.2 (1988), pp. 259-288.
- Bennassar, Bartolomé, «Renégats et inquisiteurs (XVIe-XVIIe siècles)», en Redondo, pp. 105-112.
- Bergman, Hannah E. (comp.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los mejores ingenios de España (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 1970.
- Bermúdez de Pedraza, Francisco, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, 1608.
- , *Historia eclesiástica de Granada*, prólogo Ignacio Henares Cuéllar, ed. facsímil, Granada, Editorial Don Quijote, 1989.
- Bhabha, Homi K., «The Stereotype and Colonial Discourse», *Screen*, núm. 24 (4), 1983, pp. 19-36.
- Blue, William R., *Comedia: Art and History*, Nueva York-Bonn-Francfort-París, Peter Lang, 1989.
- Bogle, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Nueva York, Continuum, 1989.
- Boskin, Joseph, «Sambo: The National Jester in Popular Culture», en Paul Baxter y Basil Sasom (comps.), *Race and Social Difference*, Harmondsworth, Inglaterra, Penguin, 1972, pp. 152-164.
- Brooks, John, «Slavery in the Works of Lope de Vega», *The Romanic Review*, núm. 19 (1928), pp. 232-243.
- Brotherton, John, *The 'Pastor-Bobo' in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1975.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de, *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, Madrid, CSIC, 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La sibila de Oriente*, en *Obras completas I*, pp. 1153-1182.
- , *La protestación de la fe*, en *Obras Completas III*, pp. 725-747.
- , *A Dios por razón de Estado*, en *Obras Completas III*, pp. 850-869.
- , *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*, en *Obras Completas I*, pp. 1223-1268.
- , *Llamados y escogidos*, en *Obras Completas III*, pp. 451-467.

- , *Amar después de la muerte, o el Tuzaní de la Alpujarra*, en *Obras Completas I*, pp. 349-386.
- , *Obras completas*, 3 vols. Recopilación, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967-1969.
- Camamis, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Campanella, Tommaso, *Monarchia hispanica. La monarquía hispánica*, trad., prólogo y notas de Primitivo Marino, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1982.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Nueva York, Pantheon Books, 1949.
- Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- Cardillac, Louis, «Vision simplificatrice des groupes marginaux par le group dominant dans l'Espagne des XVIIe et XVIIIe siècles», en Redondo, pp. 11-22.
- Caro Baroja, Julio, *Los moriscos del reino de Granada: Ensayo de historia social*, 2.ª ed., Madrid, Ediciones Istmo, 1976.
- , *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, 3 vols., Madrid, Arion, 1962.
- Castellano, Juan R., «El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro», *Hispania*, núm. 44 (1961), pp. 55-65.
- Castro, Adolfo de (comp.), *Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina*, Madrid, 1874.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, 3 vols., Madrid, Castalia, 1986.
- , *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- , *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, *Novelas ejemplares*, pp. 209-340.
- , *Novelas ejemplares*, ed. y notas de Francisco Rodríguez Marín, Clásicos Castellanos, núm. 36, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- , *El celoso extremeño*, *Novelas ejemplares*, pp. 87-174.
- Chasca, Edmundo de, «The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, núm. 14 (1946), pp. 322-339.
- Claramonte, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, ed. de Ramón de Mesonero Romanos, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 43, Madrid, Rivadeneyra, 1888.
- , *El mayor rey de los reyes*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, t. 7, Madrid, 1930.
- , *Comedias (El horno de Constantinopla, El nuevo rey Gallinato, Deste agua no beberé)*, edición, prólogo y notas de María del Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.
- , *El tálamo para el vivo y el ataúd para el muerto*, ed. de A. Rodríguez López-Vázquez, Londres, Tamesis, 1993.

- Corcoran, Gervase, O.S.A., *Saint Augustine on Slavery*, Roma, Institutum Patristicum "Augustinianum", 1985.
- Corrigan, Beatrice, «Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's *Sofonisba* and Castellini's *Asdrubale*», en Clifford Davidson, C. J. Gianakaris y John H. Stroupe (comps.), *Drama in the Renaissance: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS Press, 1986, pp. 116-129.
- Cortés López, José Luis, *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols., Madrid, Bailly-Baillié, 1911.
- Courtès, Jean Marie, «The Theme of "Ethiopia" and "Ethiopians" in Patristic Literature» en Devisse, J. y Mollet, M. (comps.), 2.1, pp. 9-32.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, ed. de Martín de Riquer de la Academia Española, Barcelona, Horta, 1943.
- Cowhig, Ruth, «Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's Othello», en *The Black Presence in English Literature*, Manchester University Press, 1985.
- Curiel, Gustavo, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. del alemán de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953.
- Davis, David Brion, *The Problem of Slavery in Western Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1966.
- Daza, Bernardino (comp.), *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon, 1549.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, trad. del inglés, *Society of the Spectacle*, Detroit, Black and Red, 1983.
- DeCosta, Miriam, «The Portrayal of Blacks in a Spanish Medieval Manuscript», *Negro History Bulletin*, núm. 37, 1 (1974), pp. 193-196.
- , «The Evolution of the "Tema negro" in Literature of the Spanish Baroque», *MLN*, núm. 89 (1974), pp. 417-430.
- , (comp.), *Blacks in Hispanic Literature: Critical Essays*, Port Washington, Nueva York, Kennikat Press, 1977.
- Del Castillo Mathieu, Nicolás, *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1982.
- Delacampagne, Christian et al., *Le racisme*, París, Seghers, 1979.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, 1988 [De la gramatología, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971].
- , *Positions*, traducción y notas de Alan Bass, Chicago University Press, 1982.

- Devisse, Jean y Mollat, Michel, *The Image of the Black in Western Art*, 3 vols., II. *From the Early Christian Era to the "Age of Discovery"*, 2. *Africans in the Christian Ordinance of the World (Fourteenth to Sixteenth Century)*, Harvard UP, 1979.
- Doering, J. A., «La situación de los esclavos a partir de las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio. (Estudio histórico-crítico)». *Folia Humanística*, 4.40, pp. 337-361.
- Domínguez Ortiz, Antonio, «La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna», en Carmelo Viñas y Mey (comp.), *Estudios de historia social de España*, 2 vols., vol. 2, Madrid, CSIC, 1952, pp. 369-427.
- y Vincent, Bernard, *Historia de los moriscos: Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1978.
- Dudley, Edward y Novak, Maximillian E. (comps.), *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972.
- , «The Wild Man goes Baroque», en Dudley and Novak (1972), pp. 115-140.
- Elkins, Stanley M., *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life*, 3.<sup>a</sup> ed., Chicago, Chicago University Press, 1976.
- Elliott, J. H., *Imperial Spain: 1469-1716*, Nueva York, New American Library, 1977 [La España imperial, Barcelona, Vicens Vives, 1991].
- Ellison, Ralph, *Invisible Man*, Nueva York, Vintage Books, 1980.
- Enríquez Gómez, Antonio (seud. Fernando de Zárate y Castronovo), *Las misas de San Vicente Ferrer, Parte veintitrés de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1655, en *The Microfilm Edition of Spanish Drama of the Golden Age*, ed. José M. Reguerio, carrete 5: 220, Woodbridge, Research Publications, Inc., 1988.
- Erasmus de Rotterdam, Desiderio, *Adagia*, traducción de Margaret Mann Phillips y notas de R. A. B. Mynors, University of Toronto Press, 1982-1989.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de, *La Araucana*, ed. de Concha de Salamanca, Madrid, Aguilar, 1968.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, prefacio (1952) y postfacio (1965) de Francis Jeanson, París, Editions du Seuil, 1965.
- Fonseca, Padre Damián de, *Justa expulsión de los Moriscos de España*, 1612.
- Friedman, Ellen G., *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1983.
- Galán, Diego, *Cautiverio y trabajos de Diego Galán, natural de Consuegra y vecino de Toledo, 1589-1600*, ed. de M. Serrano y Sanz, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1913.
- Ganelin, Charles, «Claramonte's *El gran rey de los desiertos, San Onofre: Allegory or Figural Interpretation?*», *The Many Forms of Drama*, The University of Florida, Department of Classics, Comparative Drama Conference Papers, vol. 5, comp. por Karelisa V. Hartigan, Lanham-Nueva York-Londres, University Press of America, 1985, pp. 51-58.

- Garber, Marjorie, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Nueva York, Routledge, 1992.
- Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1985.
- Gates, Henry Louis, Jr. (comp.), "Race", *Writing and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- , «Introduction: Writing "Race" and the Difference it Makes», en Gates (1986), pp. 1-20.
- , *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Gillet, E., «El holandés en algunos textos españoles antiguos», en *RFE*, núm. 15 (1928), pp. 384-388.
- Glaser, Edward, «Calderón de la Barca's *La sibila de Oriente y Gran Reina de Saba*», en *Romanische Forschungen*, núm. 72 (1960), pp. 381-403.
- Goldberg, Jonathan, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford University Press, 1992.
- Gómez de Toledo, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. de Mac E. Barrick, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1973.
- Góngora y Argote, Luis de, *Sonetos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- Gossart, E., *Les espagnols en Flandre, Histoire et poésie*, Bruselas, 1914.
- Green, Otis H., *Spain and the Western Tradition*, 4 vols., Madison, The University of Wisconsin Press, 1963.
- Griffin, Nigel, «"Un muro invisible": Moriscos and Cristianos Viejos in Granada», en Hodcroft *et al.* (comps.), pp. 133-154.
- Guadalajara y Javier, Fray Marcos, *Memorable expulsión y justísimo destierro de los Moriscos de España*, 1613.
- Güete, Jaime de, *Tesorina*, en *Autos, Comedias y Farsas*, t. 2, pp. 9-40.
- Guillaumin, Colette, *L'ideologie raciste: genèse et langages actuels*, La Haya, Mouton, 1972.
- Haedo, Diego de, *Topografía e historia general de Argel*, ed. de Ignacio Bauer y Landauer, 3 vols., Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-1929.
- Harvey, L. P., «"The Thirteen Articles of the Faith" and "The Twelve Degrees in which the World is Governed": Two Passages in a Sixteenth-century Morisco Manuscript and their Antecedents», en Hodcroft *et al.* (comps.), pp. 15-29.
- Hegyí, Ottmar, *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in "La Gran Sultana" and "El amante liberal"*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992.
- Hendrix, William Samuel, *Some Native Types in the Early Spanish Drama*, Columbus, The Ohio State University, 1924.
- Hesse, Everette W., *New Perspectives in Comedia Criticism*, Potomac, Maryland, Studia Humanitatis, 1980.

- Hilton, Anne, *The Kingdom of Kongo*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.
- Hodcroft, F. W. *et al.* (comps.), *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1981.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Guerra de Granada*, ed. de B. Blanco-González, Madrid, Clásicos Castalia, 1970.
- Impey, Olga T., «"Del duelo de los godos de Espanna": la retórica del llanto y su motivación», *Romance Quarterly*, núm. 33, 3 (1986), pp. 295-307.
- Isaac, Ephraim, «Genesis, Judaism and the "Sons of Ham"», *Slavery and Abolition*, núm. 1 (1980), pp. 3-17.
- Janson, H. W., *Apes and Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1952.
- Johnson, Lemuel, *The Devil, the Gargoyle and the Buffoon: The Negro as Metaphor in Western Literature*, Fort Washington, Nueva York y Londres, National University Publications, Kennicat Press, 1969.
- Jordan, Winthrop D., *White Over Black. American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812*, Baltimore, Penguin Books, 1969.
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Langmuir, Gavin I., *History, Religion and Antisemitism*, University of California Press, 1990.
- Las Casas, Bartolomé de, *Historia de las Indias*, ed. de Agustín Millares Carlo y estudio preliminar de Lewis Hanke, México, 1951.
- Latino, Juan, *Austriadis Carmen* (La Austriada), Granada, 1573, ed. facsímil, *Ad catholicum pariter et invictissimum Philippum dei gratia hispaniarum regem, de foelicissima... / per magistrum Ioannem Latinum*, Nandeln, Kraus Reprint, 1971.
- , *La Austriada*, edición y traducción de José A. Sánchez Marín, Universidad de Granada, 1981.
- Leblon, Bernard, *Les gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1982.
- León Africano, *Il viaggio de Giovan Leone e Le Navigazioni*, ed. de Giovanbattista Ramusio, Venecia, 1837.
- López Prudencio, J., *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1915.
- Loyola, Ignacio de (san), *Obras completas de San Ignacio de Loyola*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947.
- Mal Lara, Juan de, *Filosofía vulgar*, edición, prólogo y notas de Antonio Vilanova, Barcelona, Seleccionces Bibliófilas, 1959.
- Maltby, William S., *Alba: A Biography of Fernando Álvarez de Toledo, Third Duke of Alba (1507-1582)*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1983.

- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- Mariana, Juan de, *Liber de Spectaculis*, en *Obras de Juan de Mariana*, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 30, Madrid, 1950.
- Marienstrass, Richard., «Othello, ou l'époux éloigné», en *Le couple interdit. Entretiens sur le racisme: la dialectique de l'alterité socio-culturelle et la sexualité*, publicadas bajo la dirección y con un prefacio de Léon Poliakov, París, Mouton Editeur, 1980, pp. 103-158.
- Marín Ocete, A., «El negro Juan Latino, ensayo de un estudio biográfico y crítico», *Revista de Estudios históricos de Granada y su reino*, núm. 12 (1924).
- Mármol Carvajal, Luis de, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 21, Madrid, 1856.
- , *Descripción general del África*, Málaga, 1573-1594, ed. facsímil, Madrid, CSIC, 1953.
- Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, ed. de Urban Cronan, *Revue Hispanique*, núm. 25 (1911), pp. 134-219.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Lope: Vida y valores*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988.
- Marquina, Rafael, «El negro en el teatro español antes de Lope de Vega», conferencia, *Ultra*, núm. 4 (1938), pp. 555-568.
- Martínez de la Rosa, Francisco, *Abén Humeya*, ed. de Jean Serrailh, Clásicos Castellanos, núm. 107, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- Mas, Albert, *Les Turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*, 2 vols., París, Centre des Recherches Hispaniques, 1967.
- Masó, Calixto C., *Juan Latino: gloria de España y de su raza*, Chicago, Northeastern Illinois University, 1973.
- Mazur, Oleh, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1980.
- McKendrick, Melveena, «The "Bandolera" of Golden-Age Drama: A Symbol of Feminist Revolt», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 46 (enero de 1969), pp. 1-20.
- , *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Londres, Nueva York, Cambridge University Press, 1974.
- Mendoza, Bernardino de, *Comentarios de lo sucedido en los Países-Bajos desde el año de 1567 hasta el de 1577*, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 28, Madrid, Rivadeneyra, 1853.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, núm. 14, Madrid, Bailly-Baillière, 1910.
- , «Introducción», *Obras de Lope de Vega*, t. 4, *Vidas de santos*.

- , *Horacio en España*, Madrid, 1885.
- Mercado, Tomás de, *Suma de tratos y contratos*, ed. de Nicolás Sánchez Albornoz, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1977.
- Miranda, Luis de, *Comedia Pródiga*, en *Autos, Comedias y Farsas*, t. 2, pp. 185-232.
- Montesinos, José F., *Ensayos y estudios de literatura española*, México, Ediciones de Andrea, 1959.
- Montrose, Louis, «The Work of Gender and Sexuality in the Elizabethan Discourse of Discovery», en Domna C. Stanton (comp.), *Discourses of Sexuality: From Aristotle to Aids*, The University of Michigan Press, 1992.
- Morales Oliver, Luis, *África en la literatura española*, 2 vols., Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1957.
- Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, México, Presencia, 1939.
- Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, 1992.
- Mullen, Edward J., «Simón Aguado's *Entremés de los negros*: Text and Context», *Comparative Drama*, núm. 20, 3, otoño (1986), pp. 231-246.
- N'Damba Kabongo, Albert, *Les esclaves à Cordoue au début du XVIIe siècle, 1600-1621: provenance et condition sociale*, tesis, Université de Toulouse le Mirail, Microfiche, París, Micro Editions Hachette, 1975.
- , *Les esclaves à Seville au début du XVIIe siècle: approche de leurs origines et de leur condition*, Memoire de Maîtrise, Université de Toulouse le Mirail, Microfiche, París, Micro Editions Hachette, 1976.
- Ndongo-Bidyogo, Donato, *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Nebrija, Elio Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- Pacheco de Pereira, Duarte, *Esmeraldo de situ orbis*, Bissau, Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, 1956.
- Pagden, Anthony, *Spanish Imperialism and the Political Imagination: Studies in European and Spanish-American Social and Political Theory, 1513-1830*, Yale University Press, 1990.
- Parra, Violeta, «Casamiento de negros», *La Jardinera*, Alerce.
- Pastor, Juan, *Farsa y tragedia de la castidad de Lucrecia*, en *Autos, Comedias y Farsas*, vol. 2, pp. 307-330.
- Patterson, Orlando, *Freedom: I. Freedom and the Making of Western Culture*, Nueva York, Basic Books, 1991.
- Pellicer, José de, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965.

- Pérez de Hita, Ginés, *Guerras civiles de Granada, Novelistas anteriores a Cervantes*, ed. de Buenaventura Carlos Aribau, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 3, Madrid, Atlas, 1963, pp. 515-687.
- Perry, Mary Elizabeth, «The "Nefarious Sin" in Early Modern Seville», en Kent Gerard y Gert Hekma (comps.), *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, Nueva York, Londres, Harrington Park Press, 1989.
- Plinio, *Naturalis Historia*, traducción al inglés H. Rackham, 10 vols., Cambridge University Press, 1966-1975 [*Historia natural*, Madrid, IGME, 1988].
- Polo de Medina, Salvador Jacinto, «Retrata un galán a una mulata, su dama», *Poesía*, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 40, Madrid, Atlas, 1953, pp. 192-194.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1982.
- Redondo, Agustín (comp.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIIe-XVIIIe siècles)*, París, Publications de la Sorbonne, 1983.
- Robe, Stanley L., «Wild Men and Spain's Brave New World», en Dudley y Novak (1972), pp. 39-54.
- Rodrigues Lapa, M., *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, ed. crítica, Vigo, Editorial Galaxia, 1965.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Introducción, *Púsoseme el sol, salióme la luna* de Andrés de Claramonte», *Teatro del Siglo de Oro*, ediciones críticas, núm. 8, Reichenberger, 1984, pp. 1-64.
- , «Introducción», *El tálamo para el vivo y el ataúd para el muerto*, de Andrés de Claramonte, Londres, Támesis, 1993.
- Rueda, Lope de, *Teatro completo*, ed. de Ángeles Cardona de Gibert, Barcelona, Bruguera, 1976.
- Russell, P. E., «Towards an Interpretation of Rodrigo de Reinosa's *poesía negra*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, Presented to Edward M. Wilson*, ed. de R. J. Jones, Londres, 1973, pp. 225-245.
- Saco, José Antonio, *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países américo-hispanos*, prólogo de Fernando Ortiz, 2 vols., Habana, Cultura, 1938.
- Said, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978.
- San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1985.
- Sánchez de Badajoz, Diego, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, ed. dirigida por Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, 1968.
- , *Farsas*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Cátedra, 1978.
- Sandoval, Alonso de, *Un tratado sobre la esclavitud (De instauranda aethiopia salute)*, introducción, transcripción y traducción de Enriqueta Vila Vilar, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

- Santos Domínguez, Luis Antonio, «Las hablas marginales en la literatura española: morisco, guineo y vizcaíno», tesis, Universidad Autónoma de Madrid, 1983.
- Saunders, A. C. de C. M., «The Life and Humour of Joao de Sa Panasco, o Negro, Former Slave, Court Jester and Gentleman of the Portuguese Royal Household (fl. 1524-1567)», en Hodcroft et al. (comps.), pp. 180-191.
- , *A Social History of Black Slaves and Freedmen in Portugal (1441-1555)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Scèlle, Georges, *La traite negrière aux Indes de Castille*, 2 vols., París, 1906.
- Seminario, L. A. D., «The Black, the Moor and the Jew in the "Comedia" of Lope de Vega (1609-c1625)», Ph. D. Dissertation, The Florida State University, 1974.
- Sentaurens, Jean, *Seville et le théâtre: de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, Université de Lille, 1984.
- Seyers, Raymond S., *The Negro in Brazilian Literature*, Nueva York, Hispanic Institute of the United States, 1956.
- Shakespeare, William, *Othello*, ed. de David Bevington et al., Toronto, Nueva York, Bantam Books, 1988 [*Othello*, Madrid, Cátedra, 1985].
- Silva, Feliciano de, *Segunda Celestina*, Madrid, Librería Bergúa, 1932.
- Sloman, Albert E., «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review*, núm. 44 (1949), pp. 207-217.
- Smith, Paul Julian, *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford University Press, 1988.
- , *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford University Press, 1989.
- , *Representing the Other: "Race", Text, and Gender in Spanish and Spanish American Narrative*, Oxford University Press, 1992.
- Snowden, Jr. Frank M., *Before Color Prejudice. The Ancient View of Blacks*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.
- Spratlin, Velaurez B., *Juan Latino: Slave and Humanist*, Nueva York, Spinner Press, 1938.
- Stone, Donald, Jr., «John Marston's *Sophonisba* and Nicolas de Montreux», *Revue de Litterature Comparée*, núm. 6, 1 (1986), pp. 67-70.
- Tardieu, Jean-Pierre, «Du bon usage de la monstruosité: La Vision de l'Afrique chez Alonso de Sandoval (1627)», *Bulletin Hispanique*, núm. 86, 1-2 (1984), pp. 164-178.
- Teresa de Jesús (santa), *Obras Completas*, estudio preliminar y notas por Luis Santullano. Con un ensayo, «El estilo de Santa Teresa», por Ramón Menéndez Pidal, 10.ª ed., Madrid, Aguilar, 1966.
- Teysier, Paul, *La langue de Gil Vicente*, París, 1959.
- Thornton, John, *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1680*, CUP, 1989.

- Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *Don Gil de las calzas verdes. Obras dramáticas completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1946-1958, t. I, pp. 1713-1762.
- Torres Naharro, Bartolomé, *Comedia Tropea*, en Joseph E. Gillet (comp.), *Propalladia and Other Works*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1946 [Madrid, Taurus, 1986].
- Urreta, Luis, *Historia eclesiástica, política, natural y moral de los grandes y remotos reinos de la Etiopia...*, Valencia, 1610.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, prólogo de J. Moreno Villa, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.
- Van Norden, Linda, *The Black Feet of the Peacock: The Color-Concept 'Black' from the Greeks Through the Renaissance*, compilado y editado por John Pollock, Lanham-Nueva York-Londres, University Press of America, 1985.
- Van Damm, A., «Lope de Vega y el neerlandés», *RFE*, núm. 14 (1927), pp. 282-286.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Obras*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, 15 vols., Madrid, Real Academia Española, 1894-1913.
- , *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición): Obras dramáticas*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, 13 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Bibliotecas, 1916-1930.
- , *El asalto de Matrique*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 225, Madrid, Rivadeneira.
- , *El amante agradecido*, *Obras (nueva edición)*, t. 3, pp. 141-182.
- , *El mayor imposible*, ed. de John Brooks, University of Arizona, 1933.
- , *Obras escogidas*, 3 vols., ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1946.
- , *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.
- , *El sembrar en buena tierra*, *Obras (nueva edición)*, t. 9, pp. 395-435.
- , *El mayor imposible. Obras (nueva edición)*, t. 12, pp. 581-617.
- , *La madre de la mejor. Obras*, t. 3, pp. 347-383.
- , *Los Comendadores de Córdoba. Obras escogidas*, t. 3, pp. 1226-1259.
- , *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo. Obras*, t. 4, pp. 361-394.
- , *Servir a señor discreto*, ed. de Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.
- , *La victoria de la honra. Obras (nueva edición)*, t. 10, pp. 412-455.
- , *El premio del bien hablar. Obras (nueva edición)*, t. 12, pp. 373-412.
- , *Amar, servir y esperar. Obras (nueva edición)*, t. 3, pp. 214-245.
- , *La siega. Obras escogidas*, t. 3, pp. 68-79.
- , *El negro del mejor amo*, edición, prólogo y notas de José Fradejas Lebrero, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1984.
- , *El príncipe perfecto: primera parte. Obras escogidas*, t. 3, pp. 1102-1136.
- , *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1976.
- , *El prodigio de Etiopia. Obras Completas*, t. 4, pp. 121-154.
- , *El divino africano. Obras*, t. 4, pp. 233-270.

- , *El capellán de la Virgen. Obras*, t. 4, pp. 467-502.
- Vélez de Guevara, Luis, *Virtudes vencen señales*, ed. de M. G. Profeti, Pisa, Instituto di letteratura spagnola e ispano-americana, 1963.
- Veres d'Ocon, E., «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de filología española*, núm. 34 (1950), pp. 195-237.
- Verlinden, Charles, *L'esclavage dans l'Europe médiévale*, t. 1: *Péninsule ibérique, France*, Brujas, De Tempel, 1955.
- Viaje de Turquía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, Colección Austral, 1942.
- Vicente, Gil, *Antología do teatro de Gil Vicente*, introducción y estudio crítico de la profesora Cleonice Berardinelli, Río de Janeiro, Grifo Edições, 1971.
- Vila Vilar, Enriqueta, «Introducción», en Alonso de Sandoval, *Un tratado sobre la esclavitud (De instauranda Aethiopia salute)*.
- Villalobos, Francisco de, *Tratado de las tres grandes, conviene a saber, de la gran parlería, de la gran porfía y de la gran risa*, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 36, Madrid, Atlas, 1950, pp. 449-455.
- Voragine, Jacopus de, *Legenda Aurea*, trad. ing. *The Golden Legend or, Lives of the Saints*, Nueva York, AMS Press, 1973 [*La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982].
- Weber de Kurlat, Frida, «El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco», *Filología*, núm. 8 (1962), pp. 139-68.
- , «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, núm. 17 (1963), pp. 380-391.
- , «El tipo de negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 19 (1970), pp. 337-359.
- Welsford, Enid, *The Fool: His Social and Literary History*, Londres, Faber and Faber, 1968.
- Williamsen, Vern G., «Women and Blacks have Brains Too: A Play by Diego Ximénez de Enciso», en William C. McCrary, José Antonio Madrigal (comps.), *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Lincoln, University of Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981, pp. 199-205.
- Woodson, Carter G., «Attitudes of the Iberian Peninsula», *The Journal of Negro History*, núm. 20, 2 (abril de 1945), pp. 190-243.
- Wynter, Sylvia, «The Eye of The Other: Images of the Black in Spanish Literature», en DeCosta (comp.), pp. 8-19.
- Wyschogrod, Edith, *Saints and Postmodernism: Revisioning Moral Philosophy*, Chicago University Press, 1990.
- Ximénez de Enciso, Diego, *El encubierto. Juan Latino*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Biblioteca selecta de clásicos españoles, Madrid, Real Academia Española, 1951.
- Zurara, Gomes Eanes da, *Crónica do descobrimento e conquista da Guiné*, Lisboa, Livraria Civilização, 1937.

## ÍNDICE ANALÍTICO Y DE AUTORES

- A Dios por razón de estado*, 51  
*Abén-Humeya*, 128  
 abolicionismo, 12  
 academias literarias, 38, 104, 135, 136  
 aculturación, 25  
     desafricanización, 8  
 Acuña, Hernando de, 136  
*adynaton*, 47, 67, 106  
 África, 2, 4-9, 12, 14, 16, 17, 34, 51,  
 56, 57, 64, 65, 69, 75, 77, 82, 104-  
 108, 110, 111, 116, 118, 129, 137,  
 193  
     y monstruos, 5-7, 56, 57  
     Montes de la Luna, 6  
     Nilo, 6, 58, 70  
 Aguado, Simón, 44, 104  
 Agustín, san, 2, 11, 57, 89, 91, 153  
 Ahmed Baba, 8  
 Albornoz, Bartolomé de, 13, 15  
 Alcázar, Baltasar de, 26, 60  
 Alciato, Andrea, 4, 30, 74, 121, 172  
 Alemania, 3  
 Alfonso X el Sabio, 11  
 alma, 7, 62, 63, 72, 78, 79, 82, 89, 90,  
 98, 120, 122, 133, 136, 140-142,  
 145, 147, 153, 157, 158, 167, 168,  
 187  
     alma blanca, 90, 122, 168  
     alma negra, 122, 168  
     psicomaquia, 73, 122  
 Alonso, Dámaso, 115  
 Alvares, Afonso, 5  
 Álvarez Nazario, M., 51  
*Amante agradecido*, *El*, 26  
*Amar después de la muerte*, 128  
*Amar, servir y esperar*, 31, 32, 36  
 América, 10, 12, 13, 15, 31, 32, 38,  
 52, 75, 84, 110, 112  
     indiano, 33, 42  
     indios, 10, 12, 50, 51, 64, 112, 189  
 amo, 18, 22, 26-28, 33, 36, 41, 43-45,  
 57, 58, 60, 72, 73, 78, 83-89, 93, 94,  
 97-104, 106, 113, 138-142, 150,  
 156, 157, 178, 179, 188, 192  
 amor, 40-42, 48, 55, 59, 61, 62, 64,  
 66, 67, 70-72, 86, 108, 113, 115,  
 120, 130, 131, 135, 136, 144, 146-  
 149, 157, 158, 165, 171, 188  
     amante, 26, 27, 33, 35, 36, 59, 60,  
     62-64, 71, 85, 86, 96, 107, 109,  
     111, 116, 130  
     amante desesperado, 27  
     amor platónico, 158  
     celos, 59-61, 87, 133, 159, 165  
 Anglería, Pedro Mártir de (Pietro  
 Martir d'Anghiera), 56, 64, 189  
 Angola, 9, 16, 38, 49, 51, 82, 92, 110,  
 184  
 animalidad  
     animalización, 64  
     bestia, 60, 75  
     doble naturaleza, 61, 75  
     fiera, 73, 113  
     león, 64, 65, 67, 114, 132  
     salvaje, 8, 14, 60, 61, 64, 75, 132,  
     133, 150  
     *scala naturae*, 27, 69  
 anormalidad del negro como prodi-  
 gio, 18, 30, 54-57, 70, 75, 77, 79,  
 80, 92, 108, 120, 122, 163, 181  
*Antigüedad y excelencias de Gra-  
 nada*, 129

- antisemitismo, 45, 152, 153, como  
antijudaísmo, 39, 149, 166,  
conversos 80, 152; Villanueva, per-  
sonaje converso, 88, 128, 135,  
136, 149-153, 160  
hebraísmo, personaje de auto sa-  
cramental, 50, 51  
judíos, 2, 3, 10, 11, 102, 138, 152,  
153  
limpieza de sangre, 139  
antropofagia, 64  
árabes, 6, 8, 107, 112, 137, 142, 143,  
166  
alarbes, 166  
Aragón, 11, 87  
Aragone, E., 77  
*Araucana, La*, 87  
Argel, 86, 104-108, 111, 112, 114,  
116, 119  
berberiscos, 104, 106, 107  
renegados, 86, 113, 133  
aristocracia, 78, 81, 87, 109, 129, 140,  
155, 156, 164, 165, 171, 174  
grandes de España, 167, 173  
Aristóteles, 7, 10, 11, 15, 59, 89, 145,  
159, 191  
armas, 9, 18, 35, 57, 64, 66, 67, 105,  
110, 153, 155, 163, 166, 169, 172,  
187, 193  
arma de fuego, 66, 67  
flecha, arma africana, 9, 146, 184  
mundo militar, 57, 58, 60, 68, 79,  
80, 89, 110, 128, 163-168, 170,  
171, 173, 175-177, 179-183, 189  
*Asalto de Matrique, El*, 164  
auctoritas, 154  
"aunque negro..." 22, 79, 80, 88, 110,  
158, 160, 167, 183  
Austria, Don Juan de, 126-129, 153-  
155, 160  
*Austriada, La (Austriadis carmen)*  
125, 126, 154  
Avellaneda, Alonso Fernández de,  
22, 45  
*Avisos históricos*, 9  
Bacon, Francis, 65  
bailes, 21, 22, 24, 37, 38, 42, 50, 51  
chacóna, 38, 45  
guineo, 2, 21, 22, 38  
y fiesta del Corpus, 49, 50, 119  
ye-ye, 38  
zambapalo, 38  
zarabanda, 37  
Bakhtin, M., 160  
bandoleros 55, 65, 68, 72  
*Baños de Argel, Los*, 86, 105  
Baranda Letuario, C., 16  
Barbour, B., 8  
Barceló Jiménez, J., 164  
Barroco, 4, 9, 10, 16, 17, 19, 25, 31,  
50, 70, 75, 80, 81, 98, 107, 111, 119,  
126, 147, 158, 161, 174, 175, 181,  
188, 191, 192  
Barthelemy, A.G., 7, 60  
Barthes, R., 181  
Becco, H. J., 37  
belleza, 31, 32, 34, 40, 62, 75, 108-  
110, 135, 147  
afeites, 40, 42  
azabache, 25, 92, 109, 183  
estrellas, 109, 142  
Eulalla, 29, 30, 34  
fealdad, 120, 134, 135, 146, 168  
*nigra sum sed formosa*, 40  
Sofonisba, princesa negra, 107-111  
Benito de Palermo, san, 77, 78, 88,  
90  
Bergman, H.E., 44  
Bermúdez de Pedraza, Francisco,  
129  
Bhabha, Homi K., 19, 191  
*Biblia*, 10, 18, 49, 185  
Cam, 11  
*nigra sum...*, 40  
Reina de Saba, 18  
San Pablo, 10, 89, 92, 102, 113, 124  
blancos, véase también raza, 4, 9, 19-  
22, 25, 27, 28, 33, 35, 37, 40, 41, 43,  
44, 46-50, 52, 57, 61-65, 69, 70, 74,  
80, 84, 85, 90, 91, 93, 97-99, 103-

- 105, 109-112, 116-118, 122, 125,  
126, 135, 140, 161, 171, 176, 183,  
185, 188, 191  
Blecua, J. M., 104, 115  
Blue, W., 181  
Boccaccio, F., 107  
*Boda de negros*, 35, 45-47, 93  
Bodin, J., 65  
Bogle, D., 37  
Boskin, J., 53  
Brasil, 16, 38  
Brooks, J., 4, 16, 32  
Brotherton, J., 25  
Bruegel, 69  
Bunes Ibarra, M. A., 106, 107, 112  
*Buscón, El*, 179  
Cabo Verde, 14  
Calderón de la Barca, Pedro, 18, 51,  
113, 128  
Camamis, G., 105  
Campanella, Tomasso, 165  
Campbell, J., 58  
Canonica, E., 171  
*Cantigas de Santa María*, 116  
*Capellán de la Virgen, El*, 39  
*Cárcel de amor*, 59  
Cardillac, L., 3  
Carlos I, 12, 31  
Caro Baroja, J., 3, 128, 138  
Carrizales, personaje de Cervantes,  
83, 84  
Cartagena de Indias, 8, 10, 16, 163  
Casas, Bartolomé de las, 10, 12, 15  
Castellano, J. R., 45  
Castiglione, Baldassare de, 135  
castigo, 58, 66, 84, 87, 98, 123, 131,  
137, 179, 193; tipos:  
azotes, 84, 96, 169  
castración, 181  
herrado, 169  
pringado, 34, 84, 169  
Castilla, 3, 38, 137  
catolicismo, 6, 7, 10, 17, 25, 52, 55,  
56, 70, 132, 138, 139, 142, 166, 170  
dominicos, 5, 6, 15  
jesuitas, 5, 15, 16, 137  
*Celoso extremeño, El*, 50, 83, 95  
Cerdeña, 102, 104, 105, 116, 119,  
123, 124  
Cervantes, Miguel de, 26, 38, 43, 50,  
83, 86, 95, 105, 126, 127  
Ceveiro de Vera, 106  
Chasca, E., 22  
Chiado, 5  
Ciplijauskaité, B., 23  
*Ciudad de Dios, La*, 89, 91, 153  
Claramonte, Andrés de, 18, 163, 164,  
166, 168-172, 178, 190, 191, 193,  
194  
Clemente, Prudencio Aurelio, 69  
Cleopatra, 66, 108  
Colón, Cristóbal, 64  
color, 2, 4, 5, 9, 17, 24-26, 32, 33, 39,  
44-46, 52, 58, 61, 65, 74, 80, 81, 85,  
90, 92-96, 98, 99, 109, 110, 112,  
113, 114, 117, 118, 120, 121, 126,  
135, 136, 144, 145, 146, 151, 160,  
166-170, 172, 173, 175, 176, 179,  
183-188, 191  
accidente, 96, 121, 145  
carbón, 25, 51, 109, 121, 122, 149,  
169  
imposible, 4, 45, 47, 71, 74, 95, 121  
morenos, 2, 7  
mulatos, 25, 31-37, 52, 84, 96  
pardos, 2, 68  
prietos, 2  
tinta, 25, 119, 127, 144, 147, 148,  
167  
comedia, 2, 4, 8, 17, 18, 20, 21, 26,  
29, 31, 33, 34, 36, 40, 42, 45, 55, 56,  
59-61, 67, 68, 70, 71, 73, 76, 77, 80,  
82, 84, 85, 88-90, 93, 95, 96, 98,  
102, 103, 104, 111, 113, 117, 123,  
124, 127-130, 144, 146, 147, 155,  
158-160, 163-166, 168, 170, 171,  
174, 176-179, 182-185, 187-189,  
193  
*Comedia Eufemia*, 29, 34

- Comedia Pródiga*, 21  
*Comedia Trophæa*, 4  
 Congo, 23, 38, 49, 51  
 Corcorán, G., 89, 152  
 Corneille, Pierre, 107  
 Cortés López, J. L., 68  
 Cosme y Damián, santos, 100  
 Cotarelo y Mori, E., 22, 38, 42, 44, 46, 48, 49, 128, 130, 180  
 Courtès, J. M., 49, 90, 91  
 Covarrubias, Sebastián de, 80, 118  
 Cowhig, R., 60  
 criados, 27, 28, 33, 35, 36, 42, 82-84, 96, 111, 141, 156, 157, 158, 159, 178, 191  
 cristianismo, 1, 5, 7, 8, 11, 15, 27, 45, 49, 51, 54, 55, 56, 59, 64, 74, 78, 86, 88, 104, 109, 111-118, 122, 124, 128, 129, 133, 137, 138, 142, 143, 145, 146, 151, 153, 166, 168, 192, 193  
*Criticón, El*, 184  
 cuatro elementos, 148  
 cuerpo, 11, 34, 37, 38, 62, 63, 75, 78, 89, 90, 92, 97-99, 109, 116, 120-122, 127, 136, 140-142, 147, 157, 158, 168, 177, 181, 188, 191  
 Narciso negro, 120  
 pierna negra, 100  
 y alma blanca, 90, 122, 168  
 Curiel, G., 69  
 Curtius, E., 155  
  
*Dama boba, La*, 42, 130, 135  
 Davis, D. B., 11  
*De instauranda Aethiopum salute*, 6, 8, 10  
*De la Grammatologie*, 185  
 Debord, G., 103  
 DeCosta, M., 24, 116  
 Del Castillo Mathieu, N., 38  
 Delacampagne, C., 1  
 Derrida, Jacques, 84, 97, 171, 185  
 desigualdad social 9, 59, 161, 168, 186  
 desigualdad metafísica, 168  
 igualdad, 157  
 igualdad metafísica, 161  
 Devisse, J., 5, 100, 118  
 diablo, 24, 29, 49, 50, 55, 60, 61, 65, 70, 72, 73, 74, 75, 78, 86, 91, 92, 93, 94, 98, 99, 119, 120, 121, 122, 143, 181  
 arma de fuego, 66, 67  
 cordón, 93  
 endemoniada, 92  
 mandinga, 22, 24, 26, 93, 94  
*Dialogic Imagination, The*, 160  
 Dido, 108  
 diferencia, 2, 9, 17, 60, 80, 97, 104, 106, 109, 161, 184, 193  
 Dios, 19, 22, 30, 44, 45, 51, 55, 59, 66, 68, 69, 72-74, 86, 88, 89-92, 95, 98, 100-103, 113, 115-118, 120-122, 124, 134, 153, 192, 193  
 como mejor amo, 18, 41, 60, 102-104, 106, 113, 179  
*deus ex machina*, 88, 164, 189  
 Dios/emperador, 102  
 esclavo de Dios, 72, 102, 103, 113, 115, 122, 124  
*Divino africano, El*, 2  
 Doering, J. A., 11  
 Domínguez Ortiz, A., 3, 10, 128  
 dominicos, 5, 6, 15  
*Don Gil de las calzas verdes*, 178, 181  
*Don Quijote*, 5, 64, 67, 127  
 Cardenio, 64  
 Dorotea, 32, 36, 37, 64, 96  
 Micomicón, 5  
 Sancho Panza, 5, 17, 108  
 Dudley, E., 64  
 Duque de Alba, 125, 157, 163, 166, 170-176, 181, 187-189  
 Durero, A., 69  
  
 Egipto, 2, 54-56, 67, 68, 70, 90, 137  
 Tebas, 54, 61, 76  
 Elkins, S., 52

- Elliott, J. H., 87  
 Ellison, Ralph, 61, 194  
 Emblemas, 74  
*Emblemata*, 4, 30  
 imposible, 4, 45, 47, 71, 74, 95, 121  
 Eneas, 108  
*Engañados, Los*, 30, 31  
 Enríquez Gómez, Antonio, 18, 182  
 entremeses, véase también teatro, 26, 38, 42-49, 96, 104, 119, 159, 165, 180, 182, 186, 189, 191, 194  
 Erasmo de Rotterdam, 6, 94, 172  
 Ercilla, Alonso de, 87  
 eremita, 54, 65, 72, 74, 91, 105, 113, 119, 122, 181  
*beatus ille*, 106, 119  
 esclavitud, 1-3, 7-11, 13-17, 27, 54, 56-59, 62, 63, 65, 69, 71, 73, 82, 84, 85, 89, 90, 93, 96, 98-102, 104, 108, 115, 122-124, 135, 138-140, 149-151, 155, 163, 188, 191-194  
 abolición, 102  
 autoventa, 11  
 bautismo, 15, 45, 58, 79, 89, 91, 111, 114, 116, 121  
 cautivos, 11, 14, 104, 111, 112, 114, 119  
 derecho romano, 99, 102, 140, 150, 151  
 esclavo de Dios, 72, 102, 103, 113, 115, 122, 124  
 esclavos, 1-8, 10-17, 19, 20, 24, 28, 29, 34-37, 45, 50-52, 54, 55, 56-63, 66, 69-75, 78-90, 92, 94, 96-103, 113, 115, 116, 119, 122, 124, 127, 128, 130, 133-135, 138-142, 144, 147, 148, 150-157, 160, 162-169, 177, 184, 188, 189, 191-194  
 esclavos en potencia, 1, 169  
 geografía esclavista, 38, 110  
 guerra justa, 13-15, 57, 90  
 humanismo, 86  
 justificación, 7, 8, 15, 86, 108, 123, 139, 155, 168, 194  
 manumisión, 102, 103  
 moralistas, 8, 10, 13, 15, 37, 191  
 mujer esclava, 22, 26-35, 41, 45, 46, 81-85, 101, 108, 109, 130, 161, 165, 177, 191  
*postliminium*, 102  
 precio, 43, 51, 71, 101  
 propiedad, 28, 32, 99, 101, 124, 137, 138  
 rescate, 7, 79  
 salvación, 74, 80, 81, 99, 101, 107, 123, 192  
 san Agustín, 2, 11, 57, 89, 91, 153  
 san Pablo, 10, 89, 92, 102, 113, 124  
 Sancho Panza, negrero, 5, 17, 108  
 sociedad esclavista, 5, 7, 13-15, 17, 18, 38, 57, 70, 83, 102, 110, 113, 156, 168, 169, 192  
 trabajo, 12, 78, 124, 136  
*Esmeraldo de situ orbis*, 7  
 Esopo, 30, 74  
 España, 1, 3-6, 9, 10, 16, 20, 28, 37, 38, 49, 52, 77, 78, 80, 84, 89, 90, 100, 104, 106, 107, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 123, 125, 126, 128-130, 136, 142, 143, 153, 155, 160, 161, 164-171, 173, 175, 176, 184, 186, 187, 189, 192, 193  
 estereotipo (véase también negros), 3, 4, 8, 9, 19-22, 25-28, 31-33, 35-37, 43, 44, 46, 47, 49, 52, 59, 64, 81, 82, 88, 95, 103, 109, 120, 130, 137, 158, 159, 161, 166, 185, 191, 192, 194  
 bobo, 25, 26  
 Guiomar, 26, 30, 31, 83  
 indiano, 33, 42  
 infantil, 21, 27, 46  
 pastor, 19, 21, 25, 27, 28, 85, 86, 120, 122  
 rústico, 25, 68  
 Sambo, 38, 52  
 Estrabón, 6  
*Etimologías*, 6  
 Etiopía, 5, 6, 17, 18, 30, 51, 54-56,

- 63-65, 70, 75, 77, 79, 80, 82, 83,  
90-92, 94, 108, 120, 122, 126, 129,  
163, 181  
Extremadura, 169
- Fanon, F., 8  
*Farsa y tragedia de la castidad de  
Lucrecia*, 21, 28  
Felipe de África, Don, 104  
Felipe II, 30, 31, 87, 125, 128, 137,  
138, 153, 174, 186  
Felipe IV, 171  
Flandes, 18, 163, 164, 166, 167, 170-  
172, 176, 177, 179, 181, 189  
Fonseca, Damián de, 10  
fortuna, 11, 18, 55, 70, 72, 79, 85,  
140, 169, 170, 183-185, 188  
rueda de la, 55, 188  
Foucault, M., 112  
Francia, 3  
Francisco de Asís, san, 6, 78, 90  
Friedman, Ellen G., 86, 104, 119  
*Fuenteovejuna*, 117, 158, 182
- Ganelin, C., 163  
Garber, M., 178  
García Lorca, F., 19  
Garcilaso de la Vega, 108, 115, 120,  
130, 146, 157  
Gates, H. L., 41, 126  
género y sexualidad 2, 8, 10, 22, 28,  
37, 44, 51, 107, 178, 180  
castración, 181  
disfraz, 107, 177, 181, 183, 184  
economía sexual, 75, 84  
femenino, 26, 32, 109, 135, 149,  
164, 179, 180, 181  
feminidad, 116, 165  
hombre vestido de mujer, 107  
masculinidad, 112, 165, 179, 181,  
182, 189  
masculino, 36, 66, 75, 107, 110,  
117, 129, 131, 144, 164, 178, 180,  
181, 189
- mujer vestida de hombre, 66, 164,  
178, 180, 181, 188  
travestismo, 178, 179, 188
- Gillet, E., 171  
gitanos, 2, 3, 10, 23, 177  
Glaser, E., 6  
Goldberg, J., 112, 180, 189  
Góngora, Luis de, 23, 132  
Gossart, E., 171  
Gracián, Baltasar, 184  
gracioso, 37, 44, 52, 68, 69, 93, 96,  
108, 144, 159, 174, 175, 182, 184-  
186, 191  
Antón, gracioso negro, 26, 174,  
182, 184-186, 189  
bufón, 24, 46, 93, 153, 154, 159,  
160  
Castillo, gracioso blanco, 159-161  
Lucrecia, graciosa negra, 81-85,  
101, 192  
negrillo, 25, 49, 65, 108, 184, 189  
Pedrisco, gracioso y antihéroe  
blanco, 93-99, 192  
Rufina, negra, 36  
Rufino, gracioso negro, 63, 68, 69,  
192  
y "negro grave", 15, 132  
*Gramática de la lengua castellana*, 2  
*Gran Rey de los desiertos San Ono-  
fre*, El, 163  
Granada, 64, 65, 68, 126, 128-133,  
136, 137, 150, 152, 153, 155  
Green, O.H., 129  
Griffin, N., 137  
Guadalajara, Fray Marcos, 10  
guerra, 9, 11, 13-15, 57, 67, 90, 107,  
113, 116, 128-130, 142, 143, 159,  
164, 168, 172, 176, 188  
*Guerra de Granada*, 128-130  
*Guerras civiles de Granada*, 129, 132  
Güete, Jaime de, 19, 21, 25  
Guillaumin, C., 2  
Guinea, 4-6, 17, 24, 38, 49, 50, 65, 80,  
82, 108, 138, 167, 168, 169, 171

- Haedo, Fray Diego de, 105, 112  
«Harlem Renaissance», 16  
Harvey, L.P., 86  
Hegyi, O., 105, 111  
Hendrix, W. S., 20, 49  
herejía, 50  
hereje, 112  
hoguera, 179  
Herodoto, 6  
Hesse, E., 158  
*hijos de la Fortuna*, Los, 18  
Hilton, A., 51  
*Historia de la esclavitud*, 1  
*Historia de las Indias*, 12, 13  
*Historia del rebelión y castigo...*, 131,  
137  
Holbein, 69  
homosexualidad, 112, 178-181  
afeminamiento, 112, 113, 116, 165,  
179  
Entremés del marión, 180  
heterosexual, 189  
heterosexualidad, 181  
hoguera, 51, 178, 189  
homeroetismo, 177, 182  
homofobia, 177, 179  
"maricón", 178, 189  
sodometría, 180  
honor, 1, 36, 55, 68, 71, 74, 84, 85,  
88, 106, 117, 130, 147, 149, 154,  
158, 170, 171, 173, 177, 181, 183,  
187, 188, 190  
Berganza, defensor del honor, 85  
honra, 35, 36, 39, 61, 78, 87, 96,  
129, 139, 140, 144, 176, 182,  
187-189  
Lucrecia, matrona romana, 21, 28,  
Lucrecia, negra graciosa, 81-85,  
101, 192  
Teodora, princesa blanca, 55, 57-  
67, 71, 72, 74-76, 181
- Hughes, Langston, 16  
humor, 24, 30, 153  
carnaval, 134  
parodia, 23, 29
- risa, 3, 19, 21, 80, 159-161, 191  
Hurston, Zora Neal, 16  
Hurtado de Mendoza, Diego, 128,  
129, 136, 137, 143
- identidad, 3, 25, 56, 75, 86, 102, 103,  
107, 108, 114, 137, 161, 166, 177,  
191  
converso, 80  
cristianos viejos, 103, 138, 140, 143  
disfraz, 107, 177, 181, 183, 184  
el negro como anomalía, 4, 16, 55,  
60, 125  
exclusión, 2, 90  
máscara, 17, 183, 184  
nombre, 20, 26, 27, 38, 50-52, 66,  
77, 83, 108, 109, 120, 128, 137,  
157, 166, 173-177, 181  
normalidad, 185  
"otro", 59, 64, 112  
traje, 17, 36, 66, 89, 131, 137, 178,  
180, 184  
travestismo, 178, 179, 188  
y nación, 9, 64, 125, 138
- Ignacio de Loyola, 6  
Imagen, véase también representa-  
ción, 4, 14, 16, 19, 20, 43, 44, 52,  
61, 64, 66, 67, 74, 76, 86, 88, 96,  
116, 117, 180, 181, 191  
iconografía, 5, 100, 117  
imperialismo, 63  
pólvora, 167, 168  
*translatio imperii*, 17
- Impey, O.T., 116  
indios, 10, 12, 38, 50, 51, 64, 112, 189  
Inglaterra, 3, 7, 107  
Inquisición, 12, 13, 15, 68, 179  
insulto, 32, 166  
*ad hominem*, 150, 152, 153  
bozal, 21, 49, 52, 127, 171, 191  
escatología, 191  
excremento, 175  
mandinga, 22, 24, 26, 93, 94  
mastín, 134  
olor, 36, 74, 99

- perrengue, 93, 96  
 perro, 6, 22, 83, 85, 94, 121, 139, 150, 152, 153, 165, 166, 174, 189  
 invisibilidad, 61, 114, 194  
*Invisible Man*, 61, 194  
 Isaac, E., 11, 88  
 Isidoro de Sevilla, san, 6  
 Isidro Labrador, san, 88  
 islam, 8, 11, 51, 101, 104, 113, 137, 143, 193  
 antiislamismo español, 166  
 como desorden moral, 13, 31, 38, 40, 60, 65-69, 86, 105, 116, 122, 123, 142, 158, 159, 170, 171, 179  
 frente a orden cristiano, 56, 86, 105, 133, 142  
 kafara, 8  
 musulmanes, 5, 8, 11, 65, 86, 89, 97, 105, 106, 107, 112, 117, 143, 166  
 y el tema del llanto de España, 143  
 Italia, 3, 87, 90, 129, 130, 135
- Jacobs, M., 8  
 Janson, H. W., 69  
 Jerónimo, san, 90  
 jesuitas, 5, 15, 16, 137  
 Johnson, L., 3  
 Jordan, W., 65  
 Juan de Mérida, el valiente negro, 163-170, 172, 174-182, 184, 186, 188-190, 193  
 Juan Latino, 5, 16, 18, 45, 125-130, 135, 136, 138, 139, 143, 144-147, 149, 150, 153-155, 157, 159-162, 166, 168, 186, 193  
 Julia Gonzaga, 135  
 Julio Solino, 6
- Langmuir, G. I., 153  
 Leblon, B., 3  
 legitimidad, 57, 65, 67, 81, 88, 102, 150, 151, 175  
 corona de hierbas, 68  
 realeza, 68, 70, 173, 186
- tiranía, 57, 67, 69, 74, 126  
 lengua de negro, 16, 19, 23, 29-31, 35, 38-40, 42, 46, 47, 49, 50, 80, 82, 83, 92, 108, 126, 127, 133, 161, 175  
*lingua de preto* de Portugal, 4  
 o hablar guineo, 21, 161, 191  
 y la endemoniada, 92  
 León Africano, Juan, 65, 67  
 Leonardo, 57, 118  
 letras, 18, 24, 110, 125, 130, 131, 134-136, 142, 146-148, 153, 155, 161, 163, 167, 187  
 el negro ladino, 126, 127, 131, 144  
 el negro y la escritura, 126-128, 136, 147, 151, 157, 185  
 y el tema del "libro que habla", 126  
 y latín macarrónico, 49  
*Leyenda Dorada*, 100  
 libertad, 11, 63, 66, 73, 89, 102, 107, 134, 135, 140-142, 156-158, 161, 174  
 en el cielo, 32, 55, 79, 88, 90-94, 96-98, 100, 120-123, 127, 151, 155  
 frente a mecenazgo, 157  
 y bautismo, 15, 45, 58, 79, 89, 91, 111, 114, 116, 121  
 y rescate, 7, 79  
 Libia, 6, 107  
 libre albedrío, 57, 63, 70, 72, 132, 193  
 y astrología, 58  
 linaje, 17, 34, 106, 117, 165, 189, 190  
 y concepto de casta, 35, 36, 44, 45, 93, 158-160, 164, 165, 187  
 y descendencia, 164, 165, 182, 189, 190  
 Lipski, J., 17  
 Lisboa, 11, 16, 20, 24, 53, 129, 160, 163, 188  
*Llamados y escogidos*, 51  
 logocentrismo, 185  
 López Prudencio, J., 23
- Madrid, 9, 10, 46, 88, 128, 129, 170

- Mal Lara, Juan de, 21  
 Maltby, W. S., 157, 174  
 Manicongo, véase Congo, 22, 45, 51, 93, 110  
 Maravall, J. A., 81  
 marca, 1, 2, 59-61, 70, 75, 107, 112, 113, 115, 118, 134, 135, 161, 180, 192  
 clavo, 115, 140  
 fealdad, 120, 134, 135  
 hierro, 148, 149  
 Marco Antonio, 108  
 Mariana, Juan de, 37  
 Marienstras, R., 60  
 Marín Ocete, A., 129  
 Mármol Carvajal, Luis, 64, 65, 67, 105, 129, 131, 132, 137, 138, 143  
 Márquez Villanueva, F., 88  
 Marquina, R., 163  
 Marston, 60, 107  
 Martínez de la Rosa, 128  
 Mas, Albert, 105  
 Masó, C.C., 129, 136  
*mayor imposible*, *El*, 4  
*Mayor rey de los reyes*, *El*, 18, 163  
 Mazur, O., 64  
 McKendrick, M., 130, 178  
 Menéndez y Pelayo, M., 55, 56, 82, 136  
 Mercado, Fray Tomás de, 13-15, 58  
 Mesonero Romanos, R., 163  
 metáfora, 35, 59, 62, 71, 102, 103, 115, 122, 126, 170, 173, 175, 176  
 cadena, 49, 98, 99  
 desmetaforización, 59, 71  
 día, 62, 65, 74, 91, 103, 105, 110, 132-134, 141, 173, 176  
 esclavo de amor, 59, 62  
 escritura como metáfora, 126-128, 136, 147, 151, 157, 185  
 metonimia, 109, 167, 168  
 noche, 19, 25, 32, 73, 108-110, 116, 134, 169, 170, 173, 175, 182, 183, 188  
 pimienta, 33
- pólvora, 167, 168  
 sinécdoque, 2, 99, 123  
 tinta, 25, 119, 127, 144, 147, 148, 167  
 Miguel Ángel, 69, 118  
 Miranda, Luis de, 21  
*Misas de san Vicente Ferrer*, *Las*, 18, 182, 183  
 Moisés de Etiopía, san, 55  
 Mollat, M., 5, 100, 118  
 Monarquía, 69, 72, 113, 164, 168, 176, 193  
 monarquía hispánica, 164, 165, 168, 176  
 rey, 4, 9, 11, 12, 14, 18, 19, 23, 24, 26, 28, 51, 54, 57, 58, 63, 65-72, 74, 75, 83, 103-108, 110, 111, 116, 117-119, 125, 126, 133, 142, 153, 156, 163, 165, 172, 173, 176, 186, 187, 189, 193  
 Monicongo, véase Congo, 82  
 mono, 30, 41, 68, 69, 94  
 mono encadenado, 69  
 rey/mono, 68  
 simia Dei, 69  
 simio sémico, 41  
 monstruosidad, 7, 57-59  
 antinatural, 65, 67, 112  
 monstruo, 5-7, 28, 56, 57, 59, 64, 66, 70, 75, 126, 133, 148, 149  
 Montreux, 107  
 Montrose, L., 110  
 moral, 2, 6, 14-16, 42, 54, 59, 66, 84, 105, 118, 121, 123, 179, 183, 188, 191-193  
 moralistas, 8, 10, 12, 13, 15, 37, 191  
 Morales Oliver, L., 6, 56  
 Moreno Villa, José, 30  
 moriscos, 2, 3, 10, 19, 81, 85, 128, 129, 131, 132, 136-139, 142, 143  
 Alpujarras, 128, 136, 159  
 Fernando de Valor, 128-131, 133, 137

- Morley, S. G. y Bruerton, C., 55, 77, 104, 164
- moros, 2, 4, 11, 20, 24, 79, 86, 111, 116, 133, 137, 143, 193
- Morrison, Toni, 190
- Mota, Fernão de, 4, 23
- mujer, 28, 35-37, 39-41, 43, 46, 48, 55, 56, 58, 59, 66, 71, 72, 74, 75, 78, 82-84, 86, 87, 93, 102, 107-109, 116, 122, 123, 125, 127, 129-131, 133, 135, 144, 146-149, 159, 164, 171, 178-182
- bachillera, 130
- honestidad, 12, 144
- mujer blanca, 28, 37, 39, 41, 42, 55, 58, 71, 72, 75, 83, 120, 122, 123, 127, 144, 148, 182
- mujer negra, 2, 4, 19, 20, 23-33, 35, 37, 40, 41, 43-45, 49, 52, 54, 60, 64, 65, 81-85, 91-93, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 120-123, 126, 132, 145, 147, 167, 168, 176, 179, 182, 184, 192, 194
- mujer vestida de hombre, 66, 164, 178, 180, 181, 188
- mulata, personaje, 25, 31-37, 52, 84, 96
- Elvira, 32-35, 84, 152
- Esperanza, 31, 32, 36, 136
- Mullen, E., 44
- Mundo al revés, véase *adynaton*, 41, 47, 65, 106, 112, 143
- Murad III, 111
- música, véase también bailes, 24, 50, 95, 144, 155, 177
- guitarra, 45, 50, 95
- canto, 24, 56, 126, 157
- llamada y respuesta, 39, 42
- naturaleza, 2, 7, 10, 32, 40, 43, 52, 59-62, 66, 68, 69, 74, 75, 83, 85, 88, 92-94, 96, 106, 109, 112, 113, 116, 122, 126, 147-149, 174, 175, 180, 181, 183, 187, 188
- y orden cristiano, 56, 86, 105, 133, 142
- y orden natural, 62, 70, 89, 93, 99, 100, 117
- Naturalis historia*, 6, 54, 68
- Ndongo-Bidyogo, D., 162
- Nebrija, Elio Antonio, 2
- negrito hablador, *El*, 44, 46, 47
- negro, 1-5, 8, 11, 16-26, 28-35, 38-52, 54-56, 58-75, 77-100, 102-104, 106, 108-113, 115-128, 130-136, 138-140, 143-149, 152, 154-161, 163-186, 188-194
- antihéroe, 56, 96, 128, 130, 132, 133, 138, 170
- bárbaro, 58-60, 64, 66, 70-72, 75, 82, 113, 171
- bozal, 21, 49, 52, 127, 171, 191
- como verdugo, 84, 87, 97, 124
- etíope, 2, 4-7, 9, 10, 17, 51, 52, 55-58, 74, 75, 79, 81, 91, 107, 118, 121, 129, 182
- excepcionalidad, 54, 81, 90, 92, 95, 168
- guineos, 50
- mujer negra, 2, 4, 19, 20, 23-33, 35, 37, 40, 41, 43-45, 49, 52, 54, 60, 64, 65, 81-85, 91-93, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 120-123, 126, 132, 145, 147, 167, 168, 176, 179, 182, 184, 192, 194
- negros, identidad colectiva, 1-31, 33, 35-53, 56, 57, 60-62, 64, 65, 69, 70, 73, 77, 79-82, 84-86, 90-93, 95-98, 103, 104, 108, 112, 115-120, 122, 125-128, 137-140, 146, 152, 153, 158-161, 163, 168, 172, 174, 176, 177, 179, 182, 183-187, 191-194
- Negro del mejor amo*, *El*, 18, 41, 60, 102-104, 106, 113, 179
- New Atlantis*, 65
- Orange, Príncipe de, 172, 177
- orientalismo, 63

- Otelo, 60, 61
- Pablo, san, 10, 89, 92, 102, 113, 124
- Pacheco de Pereira, 7
- Paganismo, véase también religión, 8, 9, 50, 57, 70, 77, 80, 85, 108, 192
- Pagden, A., 165
- Palermo, 18, 77, 90
- Pareja, Juan de, 66, 165, 185
- Parra, Violeta, 45
- Pastor, Juan, 19, 21
- patriarcado y la figura del padre, 93, 97, 105-108, 110, 111, 113, 116, 119
- Patterson, O., 102
- pecado y la figura del negro, 13, 14, 45, 49, 69, 72, 74, 84, 89-91, 99, 102, 124, 179, 180
- Pedro Claver, san, 10
- Pellicer, José, 9, 184
- Pérez de Hita, Ginés, 128, 129, 132
- Peribáñez y el comendador de Ocaña*, 158, 182
- Perry, M. E., 112, 179
- Petrarca, Francesco, 107, 109, 146
- piel, véase también color, 1, 2, 4, 9, 25, 26, 31, 32, 39, 40, 42, 60, 61, 65, 74, 80, 85, 91-95, 110, 113, 114, 116, 121, 132, 160, 167, 170, 172, 184, 191
- como signo, 11, 61, 75, 80, 91-94, 99, 115, 117, 133, 161
- pigmeos, 6
- Playing in the Dark*, 190
- Plinio, 6, 54, 68
- poder, 2, 3, 5, 36, 43, 44, 56-58, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 78, 84, 85, 87, 88, 94, 95, 97-99, 103, 105, 106, 110, 113, 117, 123, 126, 131, 156, 161, 163, 172, 175, 176, 179, 187, 189, 192, 193
- poesía, 22, 24, 33, 155, 162
- épica, 54
- Política*, *La*, 6, 59
- Polo de Medina, Salvador, 32, 97, 175
- Portugal, 1, 4, 5, 7, 11-13, 22, 23, 24, 27, 51, 52, 67, 110, 118, 168, 174
- Powell, Colin, 179
- pre-texto como pretexto, 55, 117, 127, 128, 155
- Preste Juan, 5, 63, 108, 116
- Primera crónica general*, 116
- Príncipe perfecto*, *El*, 4, 35
- Prodigio de Etiopía*, *El*, 18, 30, 54, 56, 70, 75, 77, 79, 80, 92, 108, 120, 122, 163, 181
- prohibición 37, 57, 60, 75, 138, 179, 180
- Protestación de la Fe*, *La*, 51
- Puerto Rico, 30, 51
- Quevedo, Francisco de, 35, 38, 45, 47, 93, 179
- Quiñones de Benavente, Luis, 19, 44, 46, 48
- Raleigh, Sir Walter, 110
- raza (véase negros), 1, 2, 19, 64, 75, 83, 86, 109, 117, 122, 145, 170, 179, 192
- blanca, 3, 28, 34, 37, 39, 40-42, 43, 53-56, 58-60, 63, 65, 69, 71, 72, 75, 80, 83, 86, 90, 95-98, 109, 111-114, 116, 119, 122, 123, 126, 127, 144, 145-148, 160, 168, 174-176, 178, 181, 182, 190-192
- Cam, 11
- casta, 93, 160, 164, 165, 187
- contribucionismo, 177
- desigualdad metafísica, 168
- discriminación, 96, 126, 139, 188
- genética, 50, 165
- gitanos, 2, 3, 10, 23, 177
- indio, 38, 51, 64
- indios, 10, 12, 50, 112, 189
- inferioridad, 2, 13, 16, 58, 73, 81, 118, 161, 183, 191
- lo natural, 40, 113

- moriscos, 2, 3, 10, 128, 129, 131, 132, 136-139, 142, 143  
 moro negro, 104, 108, 111, 122  
 moros, 2, 4, 11, 20, 24, 79, 86, 111, 116, 133, 137, 143, 193  
 racismo, 81, 82, 87, 95, 96, 153, 186, 192  
 reconquista, 11, 143  
*Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, 4  
 Reinosa, Rodrigo de, 4, 21, 23, 24  
 Religión, véase también islam, 25, 37, 52, 67, 70, 73, 74, 93, 104, 105, 107, 111, 113, 115, 166, 192  
 evangelización, 7, 9, 73, 137  
 Iglesia, 11, 15, 43, 44, 55, 72, 90, 129, 151  
 ortodoxia, 3, 31, 94, 155, 161  
 protestante, 9  
 religión católica, 25, 52  
 Renacimiento, 1, 3, 4, 6, 8-10, 16, 25, 27, 50, 64, 69, 112, 126, 154, 161, 172, 191  
 representación, 5, 48, 56, 66, 68, 69, 84, 86, 100, 103, 117, 185, 191  
 imagen, 4, 14, 16, 19, 20, 43, 44, 52, 61, 64, 66, 67, 74, 76, 86, 88, 96, 116, 117, 180, 181, 191  
 imitación, 68, 69  
 pintura, 63, 118  
 retrato, 30, 57, 59, 63, 153  
 resistencia, 78, 89, 148  
 rebelde, 54, 58, 64, 69, 72, 74, 75, 92, 129, 139, 153, 181, 192  
 rebeldía, 76  
 retórica, 57, 60, 67, 102, 142, 148, 153, 154, 184  
*admiratio*, 127  
*Retrata un galán a una mulata, su dama*, 32  
 Reyes Católicos, 56, 139, 142  
 Reyes Magos, 5, 51, 68, 117, 118  
 Robe, S., 64  
 Rodrigues Lapa, M., 24  
 Rodríguez López-Vázquez, A., 170  
 Roma, 2, 6, 10, 17, 31, 66, 68, 155  
 corona de hierbas, 6  
 Rueda, Lope de, 21, 22, 26, 29-31, 35, 53, 109  
 Russell, P.E., 4, 22, 24  
 S/Z, 181  
 Saco, José Antonio, 1, 31  
 Saddam Husein 180  
 Said, E., 63  
 Sánchez de Badajoz, Diego, 21, 23, 27, 35, 48, 53, 83  
 Sancho Panza, 5, 17, 108  
 Sandoval, Alonso de, 6-8, 10, 15, 16  
 santidad, 56, 74, 75, 77, 78, 85, 86, 90, 95, 97, 99, 100, 163, 193  
 esfuerzo, 42, 78, 139, 154, 160, 192  
 humildad, 77, 78, 85, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 97, 109, 110, 114, 116, 119, 140, 150, 152, 153, 190  
 santo negro, 17, 18, 54, 75, 77, 81, 88-94, 96-98, 103, 104, 106, 109, 111, 117, 120, 122-124, 188, 192  
*Santo negro Rosambuco, El*, 18, 77, 88, 90, 103, 117, 120, 122, 188  
 Santo Tomé, 26, 39, 48  
 santos negros, 18, 27, 79, 88-94, 96-98, 119, 122-124, 127, 176, 183, 192, 194  
 Antiobo, 102, 104-107, 111-124, 176, 180, 192, 193  
 arquetipo, 109, 185  
 esclavo de Dios, 72, 102, 103, 113, 115, 122, 124  
 Filipo, 54-76, 79, 80, 84, 92, 163, 176, 181, 192, 193  
 milagros, 79, 89, 97, 99-101, 117, 118, 122, 123  
 muerte, 12, 55, 58, 66, 72, 75, 78, 83, 87, 97-100, 105, 106, 107, 111, 119, 120, 122, 124, 128  
 Rosambuco, 18, 77-101, 103, 117, 120, 122, 176, 188, 192, 193  
 Saunders, A.C. de C.M., 24, 27  
 Scèlle, G., 15

- Segismundo, 64, 70, 183  
*Segunda Celestina*, 21  
*Sembrar en buena tierra, El*, 32  
 Seminario, L.A.D., 36  
 Sentaurens, J., 50  
*Servir a señor discreto*, 32, 33, 78, 84  
 Sesa, duque de, 130, 140, 156, 157, 160  
 Sevilla, 6, 10, 11, 14, 26, 29, 31, 32, 39, 40, 42, 43, 45, 50, 53, 76, 112  
 Sexualidad, véase también homosexualidad, 83-85, 103, 180, 187  
 bestialismo, 64, 72  
 el negro como objeto erótico, 37  
 heterosexualidad, 181, 189  
 relaciones sexuales, 28, 84, 122  
 travestismo, 178, 179, 188  
 uniones prohibidas, 60  
 y lo erótico, 33, 35-37, 40, 119, 178  
 Seyers, 5  
 Shakespeare, William, 26, 31, 60, 178  
*Sibila de Oriente y Gran Reina de Sabá*, 18  
 Sicilia, 77  
*Siega, La*, 50  
*Siete Partidas, Las*, 11  
*Signifying Monkey*, 41, 126  
 Silva, Feliciano de, 21  
 Silveira, Fernão, 4, 23  
 simbología (véase también pecado), 36, 37, 93, 116, 173  
 Idolatría, 50, 51  
 símbolo, 4, 9, 31, 41, 52, 68, 71, 89, 91, 99, 107, 115, 147, 173  
 Sloman, A.F., 25  
 Smith, P.J., 184  
 Snowden, F. M., 2  
 sociedad, 1, 3, 5, 9, 11, 17, 19, 21, 32, 39, 42, 50, 52, 56, 57-59, 70, 80, 81, 86, 88, 92, 102, 103, 108, 113, 118, 119, 121, 123-125, 136, 138, 139, 142, 146, 153, 154, 156, 158, 166, 167, 169, 170, 173, 175, 177, 182, 183, 186, 192, 193  
 el negro y el caos social, 64, 67, 110, 122, 192  
 marginación, 80, 105, 113, 164  
 sociedad esclavista, 17, 57, 70, 156, 169  
*Sodometries*, 112  
 sodomía, véase también homosexualidad, 112, 178-180, 189  
 soledad, 45, 162, 182, 184  
 aislamiento, 192  
 silencio, 127, 150, 152  
*Sophonisba*, 60  
 Spratlin, V., 16, 125, 126  
 Stone, D., 107  
 Stroud, M., 55  
*Suma de tratos y contratos*, 13, 58  
 Tardieu, J. P., 7  
 teatro, 16, 17, 19-21, 24, 25, 28, 29, 31, 33, 37, 38, 48, 50, 51-54, 56, 60, 64, 70, 79, 81, 82, 91, 96, 103, 104, 109, 119, 126, 159, 161, 172, 174, 178, 191, 192  
 audiencia, 20, 25, 35, 47, 67, 84, 107, 113, 137, 186  
 autor blanco, 80  
 autores blancos, 44  
 autos sacramentales, 50  
*deus ex machina*, 88, 164, 189  
 personaje negro, 20, 22, 43, 46, 50, 51, 55, 56, 60, 61, 82, 133, 161, 182, 190  
 público, 9, 17, 37, 40, 43, 53, 54, 56, 58-61, 82, 84, 85, 90, 94-96, 103, 117, 118, 123, 124, 127, 143, 150, 151-153, 159, 163, 168, 171, 174, 175, 178, 179, 180, 181, 184, 189, 191, 193, 194  
 teatro dentro del teatro, 48  
 teología  
 escolástica, 145, 157  
 teólogo, 13, 27  
 teólogos, 8, 10, 13, 90  
*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, 21

- Teresa de Jesús, santa, 65, 116  
 Tertuliano, 153  
 Tesorina, 21, 25  
 Tesoro de la lengua castellana, 80  
 Teyssier, P., 4, 23  
 Thornton, J., 67  
 Timbuctú, 8  
 Tirso de Molina, 178  
 Tito Andrónico, 60  
 Tito Livio, 107  
 Tolomeo, 6  
 Torres Naharro, 4  
 transgresión, 57, 59, 65, 170  
*translatio studii et imperii*, 17, 127, 155, 160  
   y escritura en *Juan Latino*, 126-128, 136, 147, 151, 157, 185  
*Tratado de las tres grandes*, 21  
 Trissino, 107  
 Turquía, 63, 105  
   Imperio otomano, 78  
   Murad III, 111  
   turcos, 55, 78-82, 86, 88, 89, 105, 122, 165, 182  
 Tymbria, 29
- Urreta, Luis de, 6
- Valdés, Juan de, 135  
 Valencia, 6  
*Valiente negro en Flandes*, *El*, 18, 163, 164, 170, 181, 189  
 Valladolid, 100  
 Van Norden, L., 4, 172  
 Vasco Díaz Tanco, 106  
 Vega, Lope de, 2, 4, 16, 18-21, 23, 27, 31, 32, 35, 41, 42, 50, 55, 60, 67, 68, 75, 77, 84, 86, 97, 102, 104, 109, 110, 130, 135, 157, 164, 191, 192  
 Velázquez, Diego, 118  
 Vélez de Guevara, Luis, 18  
 verdad, 4, 17, 27, 40, 43, 46, 54, 58, 59, 70, 71, 113, 114, 136, 145, 158, 160, 172, 175, 179, 181, 185, 187, 188  
   mentira, 23, 40, 188  
 Veres d'Ocón, 22  
 Verlinden, C., 1, 11  
*Viaje de Turquía*, 63, 105  
 Vicente, Gil, 4, 5, 18, 24, 182, 183  
*Victoria de la honra*, *La*, 36, 39, 96  
 Vila Vilar, E., 15  
 Villalobos, Francisco, 21  
 Villena, Marqués de, 86  
 Vincent, B., 3, 128  
 violencia, 76, 84, 96-98, 128, 172, 179, 186  
 virtud, 35, 60, 77, 81, 85, 94, 95, 99, 115, 140, 155, 165, 169, 176, 177, 185, 192  
   humildad, 77, 78, 85, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 97, 109, 110, 114, 116, 119, 140, 150, 152, 153, 190  
   valentía, 168, 182, 185  
   valiente, 18, 58, 60, 114, 132, 144, 146, 163, 164, 169, 170, 175, 178, 180-182, 184, 189  
 Vorágine, Jacobus de, 100
- Weber de Kurlat, F., 20, 22, 23, 25, 26, 35  
 Welsford, E., 154  
 Williamsen, V., 127  
 Woodson, C., 16  
 Wynter, S., 86  
 Wyschogrod, E., 54, 78, 97, 99, 123
- Ximénez de Enciso, Diego, 18, 126-130, 132, 133, 136-138, 143, 145, 151, 154, 155, 157, 161, 191, 193, 194
- zambo, 38  
 Zurara, Gomes Eanes de, 7, 11

## LINGÜÍSTICA Y TEORÍA LITERARIA

- ANGENOT, M. *et al.*—*Teoría literaria*. 472 pp.  
 ARROM, J. J.—*Imaginación del Nuevo Mundo*.  
 BAJTIN, M. M.—*Estética de la creación verbal*. 400 pp.  
 BENVENISTE, E.—*Problemas de lingüística general*.  
   Vol. 1. 232 pp. (12.ª ed.)  
   Vol. 2. 288 pp. (6.ª ed.)  
 BRUNEL, P. y CHEVREL, Y.—*Compendio de literatura comparada*.  
 CANO BALLESTA, J.—*Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. 240 pp.  
 COHEN, M. y otros—*La escritura y la psicología de los pueblos*. 372 pp.  
 CHOMSKY, N.—*Estructuras sintácticas*. 236 pp. (8.ª ed.)  
 CHOMSKY, N.—*Problemas actuales en teoría lingüística. Temas teóricos en gramática generativa*. 224 pp. (3.ª ed.)  
 CHOMSKY, N.—*Sintáctica y semántica en la gramática generativa*. 256 pp.  
 DUCROT, O., y TODOROV, T.—*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 424 pp. (11.ª ed.)  
 EMONDS, J., y otros—*Lingüística y sociedad*. Introducción y notas de A. MANTECA ALONSO-CORTES. 208 pp.  
 GALAN, F. W.—*Las estructuras históricas. El proyecto de la escuela de Praga (1928-1946)*. 296 pp.  
 GREIMAS, A. y FONTANILLE, J.—*Semiótica de las pasiones*.  
 GUIRAUD, P.—*La semiología*. 136 pp. (12.ª ed.)  
 HERNANDEZ, G. E.—*La sátira chicana. Un estudio de cultura literaria*. 176 pp.  
 HERNANDEZ PINA, M.ª F.—*Teorías psicosociolingüísticas y su aplicación a la adquisición del español como lengua materna*. 360 pp. (2.ª ed.)  
 LOPEZ ORNAT, S.—*La adquisición de la lengua española*. 632 pp.  
 MALMBERG, B.—*Los nuevos caminos de la lingüística*. 264 pp. (16.ª ed.)  
 OTERO, C. P.—*Introducción a la lingüística transformacional*. 336 pp. (5.ª ed.)  
 VAN DIJK, T. A.—*Estructuras y funciones del discurso*. 166 pp. (2.ª ed.)

CRITICA LITERARIA

- BAKER, E.—*Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós.* 168 pp.
- BARTHES, R.—*Sobre Racine.*
- BARTHES, R.—*S/Z.* 232 pp. (7.ª ed.)
- BLOCK DE BEHAR, L.—*Al margen de Borges.* 220 pp.
- BLOCK DE BEHAR, L.—*Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades.* 164 pp.
- BUTOR, M.—*Retrato hablado de Arthur Rimbaud.*
- CAMPRA, R.—*América Latina: la identidad y la máscara.* 232 pp.
- CASTAÑAR, F.—*El compromiso en la novela de la II República.* 496 pp.
- CHEVALLIER, M.—*La escritura poética de Miguel Hernández.* 556 pp.
- CHEVALLIER, M.—*Los temas poéticos de Miguel Hernández.* 468 pp.
- DALTON, R., y otros—*El intelectual y la sociedad.* 101 pp. (5.ª ed.)
- KEEFE UGALDE, S.—*Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano.* 320 pp.
- LANZ, J. J.—*La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual.* 144 pp.
- MOLHO, M.—*Mitologías. Don Juan. Segismundo.* 280 pp.
- NICHOLS, G. C.—*Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea.* 184 pp.
- OLIVARES, J.—*La poesía amorosa de Francisco de Quevedo.*
- OLIVARES, J., y BOYCE, E.—*Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro.* 720 pp.
- PEDROSA, J. M.—*Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional. De la Edad Media al siglo XX.*
- RAMA, A.—*Transculturación narrativa en América Latina.* 312 pp. (2.ª ed.)
- SCOLNICOV, H. y HOLLAND, P.—*La obra de teatro fuera de contexto.*
- TODOROV, T.—*Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* 240 pp. (4.ª ed.)
- VALVERDE, J. M.—*Antonio Machado.* 320 pp. (5.ª ed.)
- VILAROS, T. M.—*Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta.* 192 pp.