



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura
del Siglo de Oro
E-ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Fra Molinero, Baltasar
Los negros como figura de negación y diferencia en el teatro barroco
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 2, núm. 2, 2014, pp. 7-29
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517551447001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Los negros como figura de negación y diferencia en el teatro barroco

Blacks as Figure of Negation and Difference in Spanish Golden Age Theater

Baltasar Fra Molinero

Bates College
ESTADOS UNIDOS
bframoli@bates.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 2.2, 2014, pp. 7-29]

Recibido: 06-06-2014 / Aceptado: 16-09-2014
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.02.02>

Resumen. La modernidad europea y americana niega e invisibiliza a los negros. En el teatro español del Renacimiento y el Barroco la figura del negro se presenta de tres maneras: como negación de la humanidad, como protagonista de un intento de borrar su color negro a nivel físico y metafísico y con ello su presencia en la sociedad como diferencia y como ser en la historia y, finalmente, y esta es la excepción, como individuo que se enfrenta a esa negación y reclama la libertad ante una sociedad que solo lo ve como esclavo. Este es el caso de la comedia *Juan Latino* (c. 1625) de Diego Ximénez de Enciso, cuyo protagonista afirma su presencia y su memoria en la historia.

Palabras clave. Negro, raza, esclavitud, libertad, religión, diferencia, memoria histórica, Juan Latino.

Abstract. Modernity in Europe and America has negated the existence of Blacks, making them invisible. Spanish Renaissance and Baroque theater represents the Black figure in three ways. Some Black characters embody the negation of humanity; other Blacks attempt to erase their skin color at the physical and metaphysical level, and thus their presence in society as difference and as beings in history; lastly, and this is the exception, some are individuals who confront this negation and demand their freedom against a society that sees them only as slaves. This is the case of the play *Juan Latino* (c. 1625) by Diego Ximénez de Enciso. Its protagonist affirms his presence in historical memory.

Keywords. Black, Race, Slavery, Freedom, Religion, Difference, Historical Memory, Juan Latino.

La tónica general del Renacimiento europeo con respecto a la historia de la esclavitud moderna es no hablar de ella. Es un cuento que no se cuenta. Está ahí desde que los primeros esclavos negros se levantaron contra el orden establecido en la isla de la Española allá por 1522 de forma masiva¹. La catedral de Santo Domingo, el único edificio auténticamente gótico de América, se construyó con rentas obtenidas del azúcar y de las minas, rentas del trabajo de los esclavos negros que suscitaron a los indígenas destruidos por la conquista. Pero de eso no se hablaba.

La esclavitud moderna nace como institución con el Renacimiento y es contemporánea a la eclosión del humanismo. Esta esclavitud tiene como protagonista y víctima al negro, al africano de raza negra. Es una esclavitud racializada y muy diferente a la practicada durante la Edad Media². El histórico Juan Latino era perfe-

1. Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, libro IV, capítulo IV, pp. 108-111.

2. La palabra castellana *negro* incluso empieza a sustituir a esclavo en el lenguaje del siglo XVI. La palabra *negro* con su significado de esclavo, o alguien que desciende de esclavos, es una de las primeras palabras transatlánticas, que se exportan a otros idiomas, como el francés (*nègre*) o el inglés (*negro, nigger*). El concepto moderno de raza se afianza en España y su imperio transatlántico a partir del siglo XVI. Raza no es etnia, ni nación, ni tampoco linaje. Es una categoría sociológica nueva que corresponde a una práctica social de exclusión, en la que los europeos se inventaron a sí mismos como blancos, a los africanos los vieron como negros y a los indígenas americanos como «pieles rojas», como ha estudiado James H. Sweet en su ensayo sobre los orígenes ibéricos del pensamiento racista moderno en América del Norte (ver Sweet, 1997, p. 148). El negro, esclavo o libre, por ser negro, estaba excluido de la mayor parte de las actividades sociales de la época, como eran entrar en un gremio artesanal, el sacerdocio, un convento como monja de velo negro, la universidad o la milicia, con la excepción de los batallones de pardos, práctica racial que se extendía desde España a sus posesiones americanas. Raza y esclavitud son, sin embargo, prácticas sociales históricas, que cambian con el tiempo. Estudios generales y recientes sobre la esclavitud en España y Portugal, como el de William D. Phillips, *Slavery in Medieval and Early Modern Iberia*, se siguen deteniendo metodológicamente en los albores de la Edad Moderna, sin ahondar en el profundo cambio que significó la esclavitud transatlántica desde incluso antes de 1492. Si en la Edad Media la esclavitud afectaba a diferentes grupos étnicos (eslavos, norteafricanos, subsaharianos, guanches, etc.), ya en el siglo XVI la identificación entre la esclavitud y los negros se afianza. Tal vez el último reducto de las concepciones medievales de la esclavitud fue la ciudad de Granada, donde la esclavización por actos de guerra de una población local tuvo lugar tras la guerra de las Alpujarras (1568-1570), como estudia Aurelia Martín Casares en su libro *La esclavitud en la Granada del siglo XVI: género, raza y religion*. Esta autora ya señala la indefinición del origen geográfico y étnico de la inmensa mayoría de las personas esclavizadas clasificadas como negros o negras (ver Martín Casares, 2000, p. 150). Moralistas de la talla de Bartolomé de las Casas racializó la esclavitud muy claramente, cuando pidió al rey de España que importara esclavos de Guinea para paliar la destrucción demográfica de las Indias, algo de lo que luego se arrepintió y que le honrará siempre como intelectual y habla de negros, con el significado de seres sujetos a la esclavización (ver Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, Libro III, capítulo 129). La racialización de la esclavitud moderna, que empezó teniendo una justificación religiosa de conversión al cristianismo, pronto perdió esa careta, como lo demuestra que los portugueses hicieran esclavos entre los habitantes cristianos del reino del Congo en el siglo XVI (Sweet, 1997, p. 158). Para un estudio de las actitudes de la Iglesia católica a lo largo de los siglos XVI y XVII sobre la esclavitud de los negros, ver el estudio de García Añoveros, *El pensamiento y los argumentos sobre la esclavitud en Europa en el siglo XVI y su aplicación a los indios americanos y a los negros africanos*. Después del rey de España, era la Iglesia católica en sus diferentes órdenes religiosas, la mayor detentadora de esclavos negros en la Monarquía Hispánica, y de la propia Iglesia salieron las primeras condenas a la esclavitud de los negros como prá-

tamente consciente de ello y así se lo expresó al propio Felipe II, en unos versos en que se enorgullecía de su raza negra, o etíope, frente al desprecio de los blancos³. En las literaturas ibéricas de los siglos XVI y XVII aparecen los primeros personajes negros de la literatura europea, pero de la esclavitud no se habla. Ni de la esclavitud que estaba desarrollándose en este lado del Atlántico, en América, ni tampoco de la esclavitud atlántica moderna que llegaba a las ciudades españolas como Sevilla, Madrid, Valladolid o la propia Granada. Por citar una excepción, la única referencia a los negros cimarrones de América que hay en el Renacimiento español se debe a Lope de Vega⁴. De hecho, los esclavos negros protagonistas que aparecen en el teatro español del Siglo de Oro tienen una conexión mediterránea: italiana, turca o berberisca, pero esto es parte también de la negación del nuevo fenómeno histórico de la esclavitud transatlántica. Emily Weissbourg señala esta importante diferencia en su estudio sobre el *Othello* de Shakespeare y la comedia española *Juan Latino*, centrada en dos protagonistas de una esclavitud decididamente no atlántica⁵.

La mayoría de las obras teatrales con personajes negros principales se sitúan muy lejos en espacio y en tiempo de la esclavitud atlántica. España inaugura una tradición en Europa y en América que es negar la presencia del negro en la sociedad, una sociedad cada vez más atlántica y menos mediterránea. No se habla del esclavo negro del Atlántico, que va a ser ahora ya el negro por antonomasia. No se

tica inhumana y luego ya como institución contraria a los principios de la fe. El primero fue el jesuita Alonso de Sandoval, que intentó dotar a los esclavos negros de una cierta dignidad en un estudio antropológico de sus orígenes africanos en su *De instauranda aethiopum salute* (Sevilla, 1627). La condena ya en firma de la esclavitud de los negros la hicieron los capuchinos Francisco José de Jaqca y Epiphane de Moirans, plenamente conscientes de la racialización de la sociedad colonial americana. Estos dos capuchinos pedían ni más ni menos que españoles y portugueses abandonasen sus posesiones transatlánticas y dejaran el gobierno en manos de negros e indios en compensación por el pecado haberlos esclavizado. Ver el estudio y edición moderna de su alegato en Miguel Anxo Pena González, *Francisco José de Jaca: la primera propuesta abolicionista de la esclavitud en el pensamiento hispano*.

3. Esta autoafirmación ya fue analizada por el crítico cultural afronorteamericano Henry Louis Gates en su ensayo seminal *The Signifying Monkey* (1988, p. 90) y lo expresó Juan Latino en estos versos: «Quod si nostra tuis facies Rex nigra ministries / displicet, Aethiopum non placet alba viris. / Illuc Auroram sordet qui viserit albus / Suntque duces nigri Rex quoque fuscus adest», *Ad catholicum... elegia 10.* [Porque si mi rostro negro, oh Rey, / no agrada a tus ministros, tampoco place una cara blanca entre los etíopes. / Quienquiera que visite las regiones del Este no va a ser recibido con estima si es blanco. / Allí los nobles son todos negros, lo mismo que su Rey]. Ver Fra Molinero, 2005, pp. 333 y ss.

4. Lope de Vega, *La Dragontea*, cantos VI y VII. La presencia de los cimarrones en esta obra de Lope, tal vez su mayor contribución fuera del teatro a la representación literaria de los negros y la esclavitud ha recibido poca atención, como señala Sánchez Jiménez en su estudio del tema (Sánchez Jiménez, 2007, p. 124). Para una reflexión de la ausencia del negro en la historiografía oficial y el retraso del mundo académico en hacerse eco de la historia de la Diáspora Africana, ver Friedmann, 1990, pp. 83-85 y el caso concreto de Colombia, el ensayo de Mosquera Rosero-Labbé, 2007.

5. *Othello* es parte de lo que Weissbourg (2013, pp. 529-530) llama "teatro de la conversion" del personaje musulmán en la literatura inglesa y europea renacentista. Esto es también aplicable a las comedias de santos negros españolas, que tienen como motivo central la conversión al cristianismo, y la aceptación de la esclavitud, de los protagonistas. Analizo este aspecto mediterráneo, «turco» y musulmán en dos de estas comedias en mi ensayo *La imagen del negro en el teatro del Siglo de Oro*.

le representa. No está, aunque esté presente. El negro es un vacío. El negro es una figura de negación. El negro es lo que no se quiere decir.

El destino del negro en el teatro español del Siglo de Oro es de una figura del subconsciente que sale a la superficie sin querer. Un conocedor de estas cosas como fue Frantz Fanon ya lo advirtió en su ensayo *Piel negra, máscaras blancas*, al escoger al personaje Juan de Mérida, el protagonista de la comedia de Andrés de Claramonte *El valiente negro en Flandes*, como arquetipo del negro que no es capaz de reconocerse a sí mismo en el significado de su negrura, que no es otro que la esclavitud. El protagonista de *El valiente negro en Flandes* vive la contradicción de ser negro y no ser esclavo y quiere escapar de su color, según el autor martiniqués⁶. Aunque Juan de Mérida es un hombre lleno de aspiraciones y de virtudes militares, el color de su piel es su mayor enemigo tanto en España como en el distante Flandes a donde huye en busca de gloria⁷. El personaje hace constantes juegos barrocos con el adjetivo negro, queriendo resignificar de forma positiva lo que la sociedad ve de forma negativa, es decir, que el color de su piel es la encarnación de la insuficiencia humana⁸.

En la literatura española los negros no son negros simplemente, o sea, esclavos. En la literatura española del Renacimiento y el Barroco, los negros viven desesperados por dejar de ser negros. Es decir, sus autores blancos están desesperados por negar su negrura y así liberarlos. Son liberaciones por negación. Unos se hacen santos católicos y se vuelven blancos real y metafóricamente, como los protagonista de *El prodigo de Etiopia* y *El santo negro Rosambuco*⁹. El Cielo, que es esen-

6. Fanon, 1973, p. 176. Como psiquiatra adleriano, Fanon usa la figura de Juan de Mérida para ilustrar el complejo de inferioridad del negro colonial de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, profundamente consciente del significado social negativo de su color, circunstancia de la que quiere huir, como Juan de Mérida huye de España.

7. En mi estudio sobre este personaje (Fra Molinero, 2005, p. 168) señalo que Juan de Mérida sufre al ver cómo se usa el color de su piel para asociarle con la degradación humana y se queja de un mundo que asocia el ser negro con ser infame.

8. En su ensayo sobre las obras de Andrés de Claramonte, Frederick de Armas ya había indicado el uso de la contradicción en el significado del color negro en Juan de Mérida, cuando anuncia en su triunfo final sobre los holandeses que les ha dado «negro día y Pascua negra» (De Armas, 1988, p. 11). El substrato que queda es siempre negativo, ya que Juan de Mérida se propone como algo malo para los enemigos de España precisamente aludiendo al color de su piel.

9. La conversión milagrosa del cuerpo negro en cuerpo blanco en los santos protagonistas de comedias lo he tratado en mi estudio de sobre los protagonistas negros en el teatro del siglo de Oro (Fra Molinero, 1995, pp 74 y 90). La figura del mal representada por un ser oscuro que termina aceptando el bien y se revela blanca por dentro llega a nuestros días. En la película de la serie *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*) *Star Wars. Episode VI: The Return of the Jedi*, el personaje más negativo, Darth Vader aparece siempre enmascarado y vestido de negro. Su voz en el original en inglés está interpretada por el actor afroestadounidense James Earl Jones. Sin embargo, en la escena culminante, cuando tiene que matar a su propio hijo, Darth Vader se rebela sorprendentemente contra la Fuerza Oscura y mata a su amo, el Emperador del Imperio Galáctico. Al morir Darth Vader, su hijo descubre tras la máscara, no solo a su padre, Anakin Skywalker, representado por el actor blanco Sebastian Shaw. La transformación final de Darth Vader ha sido comparada con la de famosos antihéroes de la época renacentista como Marfisa en

cialmente blanco, como el color de Dios, solo puede recibir un cuerpo negro como adorno, como algo no esencial. Tal es el mensaje final de *El negro del mejor amo*:

Negro que en el cielo vives,
más que sus estrellas blanco,
pues sobre los cielos puesto
gozas ya del sol los rayos;
guarnición de ébano fino
de aquel divino retrato
del Sol de Justicia, Cristo,
más blanco que el alabastro¹⁰.

Si para ir al Cielo el color negro es un impedimento —signo de negatividad moral que ha de ser borrado— otros héroes negros del teatro luchan contra el color de su piel, es decir, son conscientes de que el color negro es una traba social insuperable, porque el color negro es la marca social por excelencia de la esclavitud en el Renacimiento. Esto le pasa al anteriormente citado Juan de Mérida de *El valiente negro en Flandes*, que es libre aunque negro, y tiene que ir a demostrar su valentía, su blancura metafísica, como soldado español en Flandes, en el infierno imperial más blanco. La literatura española no fue capaz de crear un negro esclavo normal, es decir, un negro consciente de su esclavitud y que no acepta esa condición. Porque lo normal de un negro era ser esclavo.

En el teatro español del Renacimiento y el Barroco la figura del negro aparece de tres maneras. Unas veces el negro es representado como negación de la humanidad. En otras es protagonista del intento de borrar su color negro y lo que ello significa, la presencia del negro en la sociedad como diferencia y como ser en la historia. Finalmente, el personaje negro aparece reclamando la libertad frente a la sociedad que lo esclaviza y que niega su presencia y su memoria en la historia.

El negro representado en la literatura de los siglos XVI y XVII es una figura de negación de la humanidad. A través de representaciones jocosas se niega la humanidad de los negros por medio de figuras degradadas que denotan la otredad radical cuyo significado último es la inferioridad física, moral, intelectual y ontológica. Los españoles de ambos lados del Atlántico pusieron de moda disfrazarse de negros para representar el diablo y toda forma de negación en procesiones religiosas como el Corpus. Esta novedad que trajo la esclavitud no entró fácilmente, como atestiguan las palabras del Padre Mariana:

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. Llámámenle comúnmente zarabanda . . . qué dirán cuando sepan como van cundiendo los males y creciendo la fama, que en España, donde está el imperio, el albergo de la religión y de la justicia, se representan no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras

el *Orlando furioso* o *Armida* en la *Jerusalén* de Tasso, aunque estos no cambian el color de su piel (er Sammons, 1987, p. 363).

10. Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 113.

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 honralla¹¹.

Buen analista del espíritu humano, el Padre Mariana veía demasiado regocijo en representar el pecado a través de los bailes y músicas de los negros de las ciudades españolas. Estos negros, corporeizados por blancos españoles, indígenas o incluso negros mismos, eran representaciones de la humanidad degradada por el pecado. El negro que aparecía en los bailes y procesiones significaba la parodia de la condición humana. Esta imitación degradada se significaba de dos maneras a la vez. Por un lado se negaba la humanidad de los negros. Por el otro los blancos se convertían por defecto en representantes ideales de toda la humanidad. El público participaba riéndose y disfrutando de la visión representada por los negros de la otredad como insuficiencia humana, dentro de un orden jerarquizado. El cuerpo negro no solo era objeto de transacción comercial, sino que se usaba en una economía espiritual cuyo significado se quería controlar y para que sirviera de motivo ejemplarizante: el paganismo y el pecado en figura de esclavo negro¹².

Los negros de España, Portugal y América, los negros reales, estaban allí como resultado de la esclavitud y por tanto como consecuencia de una acción violenta. Los negros llegaron a España, Portugal y América en contra de su voluntad, salvo muy contadas excepciones. La literatura prefirió hablar de las excepciones, pero las excepciones no podían esconder la regla general en que consistía su presencia en la sociedad y la historia: la esclavitud y su violencia. En la propia procesión del Corpus de Sevilla se observaban escenas de enfrentamiento entre negros que desfilaban con devoción y seriedad y un público adverso que se reía de ellos y les atacaba con violencia:

hacen burla de ellos, peyéndoles y diciéndoles palabras que unas veces los provocan a que se enojen y otras veces provocan risa [...] Mucha gente los está aguardando para silvarles y hacerles otras mofas y escarnios [...] [como] hablarles en guineo y afrontándoles [...] picándoles con alfileres, de lo cual se enojan y llaman a los blancos judíos, lo cual asimismo hacen las negras que los acompañan¹³.

En la representación literaria del cuerpo negro se recurrió al tópico del negro que quiere dejar de ser negro, que quiere volver su cuerpo blanco y quiere borrar su negrura. Querer borrar el color negro del cuerpo es querer negar la otredad radical. Como borrar el color negro del cuerpo es imposible, el cuerpo negro tiene que des-

11. Mariana, *Liber de spectaculis*, p. 432b.

12. Otros usos no controlados, sin embargo, eran reprimidos y prohibidos, como ocurrió en 1661 en las islas Canarias cuando un dueño de esclavos hizo bailar a sus esclavos tras una borrachera al ritmo de las campanas de la iglesia, y que acabó en la Inquisición y con una seria advertencia (Birch, 1903, p. 628).

13. Moreno, 1987, pp. 84-89.

aparecer. Si permanece negro permanece la marca de su esclavitud y la violencia que la genera y la mantiene. Es importante darnos cuenta de que la voluntad de negar el cuerpo negro se transfiere al personaje negro mismo, que se erige en protagonista del deseo de su propia negación.

Para el Renacimiento, los cuerpos de los negros son sitios de significación moral. Esta actitud está representada mejor que en ningún otro sitio por el emblema 59 de Alciato, titulado «Impossibile», publicado en 1531 y reproducido en múltiples ediciones¹⁴:



En este emblema vemos a dos hombres blancos queriendo lavar el color de un hombre negro. Lavar es interpretar que lo que se quiere quitar es sucio. El epígrama que aparece bajo el grabado apunta no solo a lo infructuoso del intento, de lo imposible que es cambiar lo inmutable, sino también a una condena moral del cuerpo negro torturado:

14. Esta imagen proviene de la edición digital de la Universidad de Glasgow de la primera edición en español de los *Emblemas* de Alciato, «Lo imposible», hecha por Bernardino Daza, Lyon, 1549, que aquí se reproduce con permiso de dicha universidad <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm32Z_H1v> [19/09/2014].

Abluis Aethiopem quid frustra? ah desine: noctis illustrare nigrae nemo potest tenebras¹⁵.

¿Por qué lavas el negro en vano? Deja de querer aclarar la noche oscura que así el proverbio viejo lo aconseja¹⁶.

En el emblema de Alciato hay un desplazamiento en la responsabilidad moral de la violencia. Se representa claramente un acto violento contra un hombre negro que queda reducido por sus dueños torturadores al cuerpo negro que tiene. Pero no es este el problema moral que se analiza, sino otro de falta de sentido común. En el emblema de Alciato se condena el uso inútil del cuerpo del hombre negro, un uso no productivo. El hombre negro, su cuerpo, es objeto de un experimento quasi científico: querer borrar su otredad. El experimento es también un dilema moral para el esquema utilitario renacentista. ¿Qué pasaría si los dos hombres blancos tuvieran éxito y lograran volver blanco el cuerpo del hombre negro? Este es un experimento socialmente inconveniente, además de imposible. Lo que es moralmente necesario es que haya seres humanos con cuerpos negros para que puedan ser reducidos a la esclavitud, siendo el color de su piel la marca que naturaliza su condición de exclusión social completa, marcada incluso en algunas versiones de este emblema con la escena situada fuera de las murallas de una ciudad, que representa la comunidad humana y la nación de los blancos¹⁷.

Este lugar ya común en el Renacimiento lo repite Lope de Vega en una de sus comedias, *El mayor imposible*, cuyo título hace referencia bien clara al emblema 59 de Alciato.

LISARDO

Yo, hacer de un necio un discreto
Juzgo al mayor imposible,
porque es como el negro el necio
que aunque le lleven al baño
es fuerza volverse negro¹⁸.

Es imposible lavar a un negro y hacerlo blanco. Pero eso es lo que intenta las literaturas del mundo occidental, y aquí incluyo a América Latina: lavar el cuerpo negro y hacerlo desaparecer. Eso es imposible. Lope repite un proverbio que circulaba por la época. Y como es imposible, se le echa la culpa precisamente al negro de insistir en no hacerse invisible.

El hermanastro de Lázaro de Tormes es el caso más clamoroso de la construcción blanca del negro en la literatura clásica europea. En el Tratado Primero,

15. Alciato, *Emblematum cum commentariis*, Padua, 1621, que es considerada la más completa. El emblema 59, titulado *Impossibile*, está en la sección *Stultitia*.

16. La traducción corresponde a la edición de Bernardino Daza, que añade la curiosa moraleja para completar el terceto «que así el proverbio viejo lo aconseja». Hay que hacer notar cómo en la traducción al español el término clásico «Aethiopem» se traduce ya como negro.

17. Smith, 1992, p. 23.

18. Lope de Vega, *El mayor imposible*, acto 1, vv. 346-350.

aparece un niño que al empezar a hablar se asusta de su propio padre, al que veía todas las tardes, su padre negro, y sale huyendo. Un padre negro que traía comida y leña a su familia blanco-mulata. Un padre que para alimentar a los suyos robaba a los que le robaban el producto de su trabajo. Zaide, el padrastro de Lazarillo, también desaparece de la escena a latigazos y con la espalda abrasada, víctima de la violencia institucional contra el esclavo¹⁹.

Esta violencia contra el negro y su cuerpo estaba tan naturalizada en la sociedad ibérica y la americana que llegó hasta representarse en los altares. En el milagro de san Cosme y san Damián, los santos patrones de la medicina y la cirugía, sustituyen la pierna gangrenada de un devoto con la pierna de un hombre negro. Lo que venía siendo un milagro de devolver la vida a una pierna muerta se va a convertir en la sustitución de la pierna enferma de un blanco por la pierna sana de un hombre negro que aún está vivo²⁰.



19. *Lazarillo de Tormes*, pp. 93-94.

20. Isidro de Villoldo, «El milagro de san Cosme y san Damián», 1539, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milagro_de_los_Santos_Cosme_y_Damián-Isidro_de_Villoldo_ni.JPG>. Autor: Nicolás Pérez (Own work) [GFDL (<<http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>>) or CC-BY-SA-3.0-2.5-2.0-1.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>)] via Wikimedia Commons [26/08/2014]. Para un análisis más completo de esta particular pieza de retablo, la evolución iconográfica que representa y su relación con la esclavitud moderna, ver el ensayo de Fracchia, 2010.

Los negros en el mundo de habla española se convierten así en el principal referente de la vida y la economía de los blancos y con ello se constituyen en el referente fundamental de la libertad. Pero es un referente negativo. La libertad del negro es negada. Ser negro es equivalente a ser esclavo, que es el significado de la comedia de Lope *El negro del mejor amo*, ya citada más arriba, título que se repite en otra de Mira de Amescua²¹. Negro y amo son una dualidad sacralizada en estas comedias de santos negros que aceptan su esclavización como condición para la salvación de su alma. Una dualidad que se corresponde con extraña exactitud a la dualidad del esclavo y el amo de Hegel.

La intelectual y activista negra estadounidense Angela Davis expresó esta dualidad hegeliana y su relación con la libertad en su lección inaugural como profesora de estudios afronorteamericanos en la Universidad de California en mayo de 1969. Dijo entonces Angela Davis que la dualidad amo/esclavo de Hegel no era una metáfora, sino que aplicada a la historia americana, se desmetaforiza y es el esclavo el referente fundamental de la libertad del amo. Sin esclavo, no hay amo, sin el trabajo del esclavo, el amo no tiene libertad²². El negro en América y en la España del Siglo de Oro es el referente fundamental de la libertad. Es un referente negativo. Ser negro significa no ser libre. Ser libre implica no ser negro y para ser libre hay que dejar de ser negro. Para ser libre, un negro tiene que tener un papel que certifique la contradicción. Que diga, en papel sellado todavía mejor, que aunque el portador es negro, no es esclavo. La libertad del negro es siempre condicionada a tener el papel que lo acredita como no esclavo y condicionada a su reversibilidad. Un negro libre puede volver a ser esclavo. A un blanco le pueden condenar a muerte, lo pueden quemar en la hoguera, lo pueden descuartizar. Pero no se le puede vender como esclavo.

Una comedia española de alrededor de 1625, *Juan Latino*, es el exponente más claro que conozco hasta la fecha de la dualidad amo/esclavo hegeliana y la negación de la libertad del negro. El autor de la comedia de *Juan Latino* fue Diego Ximénez de Enciso, un sevillano de orígenes judíos y musulmanes. La familia Ximénez de Enciso se fue estableciendo a ambos lados del Atlántico, con una rama en Cartagena de Indias²³. Los Ximénez de Enciso ganaron una verdadera fortuna en el negocio de la trata transatlántica de esclavos. El tío de Diego Ximénez de Enciso, Pedro, fletaba barcos desde Cartagena a Sevilla y luego a Angola, con seguro de navegación incluido. Los que participaban en la financiación tenían asegurado un interés del 20 por ciento del capital invertido en once meses²⁴. Diego Ximénez de

21. La obra de Mira de Amescua tiene como protagonista a san Benito de Palermo, del que Lope había escrito la anteriormente citada comedia *El santo negro Rosambuco*. Hay otros títulos de comedias en el siglo XVII, como *El negro del Serafín*, de Luis Vélez de Guevara, también dedicada al mismo santo negro. En todas ellas, desde el propio título, la esclavitud está racializada ya de una forma determinante.

22. Davis, 1969, pp. 21-22.

23. Pike, 1990, p. 129.

24. «Escritura por la cual se ofrece el Capitán Domingo de Fonseca a pagar veinte y cuatro mil pesos que le presta don Pedro Jiménez de Enciso para equipar la nao de que era dueño el dicho Capitán y estaba para salir a un viaje al reino de Angola para comprar esclavos... Sevilla... 20 de abril de 1637». (Newberry Library, Chicago. Ayer Spanish American Collection MS 1089). En la misma colección existe

Enciso es un escritor conectado con la esclavitud que escribe una comedia sobre un hombre negro esclavo que constantemente pide la libertad a su amo. La contradicción es típica del Barroco.

La comedia *Juan Latino* celebra las proezas humanísticas del intelectual y poeta neolatino de ascendencia africana del mismo nombre y autor del poema neolatino *Austrias carmen*, la primera producción literaria de la Europa moderna escrita por un hombre negro. En cierto modo, la comedia actúa como un «pre-texto» de la epopeya que cantaba la victoria de Lepanto y que dio fama a su protagonista. Pero en la comedia *Juan Latino* no se celebra la famosa batalla naval, sino que la acción transcurre en históricamente en los meses anteriores, bajo un transfondo de inquietud y angustia. Por un lado hay un intelectual negro y cristiano esclavizado que reclama inútilmente su libertad y por otro hay una rebelión que amenaza el ser cristiano mismo de la nación.

En *Juan Latino* se representa y se niega la esclavitud y sus consecuencias. Se representa a un esclavo que sufre su falta de libertad pero que al final recibe el premio del amor como recompensa que niega, no cancela, su condición esclava. En esta negación de lo que significa ser esclavo hay una proyección negativa hacia un grupo étnico que para cuando se escribió la comedia ya no existía como tal. El opuesto de *Juan Latino* es un personaje totalmente negativo, Fernando de Válor, el caudillo de la rebelión morisca, que encarna las consecuencias de no aceptar el orden establecido que le excluye. Este caudillo morirá al final, no sin antes haber sufrido alucinaciones y visiones en sueños de un personaje negro que le anuncia su efímero reinado como emir de los moriscos rebeldes y su muerte. El morisco don Fernando de Válor revela la realidad intrínseca de la esclavitud moderna y su papel en la historia. La figura fantasmal de este hombre negro que se aparece a don Fernando de Válor anuncia libertad y muerte sucesivas. Porque la libertad de los moriscos, irónicamente, la proporciona un negro esclavo que se ha levantado en armas. Este negro, Cañerí, es una realidad que el caudillo morisco no puede aceptar conscientemente:

(Entra Cañerí y alborótase don Fernando)

CAÑERÍ	Vuélvete a asentar.
DON FERNANDO	Sombra, demonio, o visión, ¿qué me quieres?
CAÑERÍ	Ayudarte.
DON FERNANDO	¿Ayudarme?
CAÑERÍ	Y perseguirte.
DON FERNANDO	¿Por qué?

otro documento de la familia Ximénez de Enciso, un poder notarial de Andrés Ximénez de Enciso, vecino de Cartagena de Indias, otorgado en favor de sus hermanos Diego y Pedro Ximénez de Enciso del 8 de julio de 1596 (Newberry Library, Chicago. Ayer Spanish American Collection MS 1111).

CAÑERÍ	Porque he de servirte Para poder derribarte.
DON FERNANDO	¿Quién eres?
CAÑERÍ	Quien te ha de dar un reino.
DON FERNANDO	(Aparte) Temblando estoy. (Alto) Dime, ¿quién eres?
CAÑERÍ	Yo soy quien te tiene de matar.
DON FERNANDO	Aguarda, y las fuerzas tuyas probaré, pues me persigues; si eres sombra que me sigues, no seas sombra que me huyas. ¡Hola, criados!
PAJE	Señor.
DON FERNANDO	¿Vistes a un negro? He perdido con las penas el sentido. ¿Si será mi sombra, y el rigor de la fuerza de mi astro? Triste y confuso me hallo ²⁵ .

La figura negra de Cañerí, que después de esta visión aparece de cómo personaje de forma real ante don Fernando, es un trasunto del conflicto racial y religioso que estaba transformando a España en una sociedad esclavista moderna. El texto de la comedia transfiere la ansiedad de los dueños de esclavos ante el fantasma negro a un personaje política y religiosamente marginado, el morisco don Fernando del Válor, que representa a un contingente social entero, los moriscos, al que no se permitía tener esclavos. En el fondo de esta comedia hay dos personajes moriscos que representan la antítesis de Juan Latino, pero es Cañerí el verdadero elemento «foráneo» que hay que excluir y borrar de la sociedad española, el negro moro, como indica John Beusterien, un negro que no solo no acepta su esclavitud y el estatus inferior que le asigna el color, sino que tampoco acepta el régimen esclavista-religioso del cristianismo²⁶.

El miedo al esclavo negro ya estaba instalado en el imaginario de la sociedad renacentista, por más que en *Juan Latino* ese miedo se desplace al personaje morisco de don Fernando de Válor. En el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Tormemada ya aparece un hombre negro fantasmal que lucha con un hombre blanco del estamento nobiliario por la noche:

25. Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, pp. 179-181.

26. Beusterien, 2006, pp. 110-111. Este crítico avanza la importante teoría de que la literatura del Renacimiento y el Barroco se enfrenta con ansiedad y nerviosismo al problema del transfondo judío y musulmán de la sociedad española, y de ahí su deseo de borrar esa presencia a través de ejercicios de exclusión, como el de los moriscos en *Juan Latino*.

Ha poco tiempo que murió un caballero llamado don Antonio de la Cueva, el cual era muy conocido en nuestra España; éste, por alguna causa a nosotros escondida, permitía Dios que fuese tentado y fatigado de fantasmas y visiones, que ya de la continuación les iba perdiendo el miedo, aunque nunca dejaba de estar con luz en la cámara donde dormía. Y una noche estando acostado y leyendo por un libro, sintió debajo de la cama ruido como que estuviese alguna persona debajo de ella, y presumiendo lo que podía ser, vio salir por un lado de la cama un brazo que parecía ser de algún negro desnudo, el cual tomando la candela, la volvió para abajo, con el candelero, y la mató, y a la hora este caballero sintió salir aquel negro y meterse con él en la cama, y, tomándose los dos a brazos, comenzaron a luchar y forcejar uno con otro, haciendo tanto estruendo que los de casa despertaron y vinieron a ver lo que era, no hallando sino solamente al don Antonio de la Cueva, el cual estaba tan encendido y sudado como si saliera de algún río; y contó lo que le había acaecido, diciendo que, en sintiéndolos venir, aquella visión se había desasido de él y no sabía lo que se había hecho de ella²⁷.

Tener esclavos era el signo del poder social y la libertad, pero también de la muerte. Llama la atención que el personaje noble del libro de Antonio de Torquemada esté leyendo por la noche cuando se le aparece el hombre negro que le amenaza. Fernando de Válor también está leyendo en la escena en que se le aparece Cañerí. Está leyendo concretamente unas falsas profecías que anuncian la restauración del Islam en España. Como en la visión nocturna del libro de Torquemada, la alucinación del caudillo morisco está relacionada con la abyección y la ansiedad de la sociedad española de la época imperial que representan los negros²⁸. Esta ansiedad ante lo abyepto es muy parecida a la que sufre el hermanastro de Lázaro de Tormes, al que hemos aludido ya, pero que no es otra cosa que la proyección de la ansiedad del propio Lázaro ante la realidad de que su madre y él vivan a expensas de un esclavo negro.

Los negros, a menudo desnudos, están asociados en el folklore cristiano medieval con el demonio y el paganismo en la figura de un etíope²⁹. En el Renacimiento, hay sin embargo un cambio significativo, ya que estos demonios negros aparecen íntimamente asociados a la geografía de la esclavitud moderna, en actitud de servicio —léase trabajo esclavo— que en la América española llega a dotar de un nuevo nombre al diablo: Mandinga³⁰. Hay una resignificación del cuerpo negro, que se convierte en un lugar donde además del miedo al demonio, en la figura del negro se proyecta la abyección moral del cristiano/blanco³¹.

27. Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 279.

28. Castillo, 2012, p. 99.

29. Brakke, 2001, p. 515; Courtès, 1979, p. 10.

30. Tardieu, 2001.

31. Las imágenes del demonio como un hombre negro que aparecen en las *Cantigas de Santa María* son de un cierto realismo fenotípico, sobre todo en el tratamiento del pelo (DeCosta Willis, 1974). En el Renacimiento, sin embargo, se produce una resignificación del demonio como un hombre negro que se aparece en una visión irreal. Santa Teresa tuvo esta experiencia y la cuenta en el *Libro de la Vida*: «Quiso el Señor entendiese 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, porque había allí algunas commigo que no se podían valer ni sabían que remedio poner a tanto tormento,

La comedia *Juan Latino* es un síntoma de cómo se redefinió la libertad en la edad moderna, que es la edad de la esclavitud. Era libre quien no era esclavo y era libre quien podía tener esclavos legítimamente. Ni los judíos podían tener esclavos antes de su expulsión, ni los moriscos. Esa es una de las quejas que presenta el caudillo morisco don Fernando de Válor antes de echarse al monte desesperado para acaudillar la guerra de las Alpujarras de 1568. En la comedia se compara, a través de las acciones principal y secundaria, dos modelos de aceptar la exclusión social. Mientras Juan Latino acepta su esclavitud, don Fernando de Válor no va a aceptar la creciente disminución del poder social de los moriscos granadinos, significada en este discurso de protesta. *Juan Latino* presenta, pues, dos modelos de minoría étnica opuestos moralmente, algo que el histórico Juan Latino de alguna manera no participaba del todo, a pesar de su clara militancia contra la rebelión de las Alpujarras, como señala Elizabeth Wright en su análisis del *Austrias Carmen de Latino*³². La premática de Felipe II publicada en 1566, que prohibía a los moriscos usar su ropa, su lengua, sus bailes y sus baños, también les prohibía tener esclavos negros, texto histórico que repite en verso don Fernando de Válor en su queja:

DON FERNANDO 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 aplaque³³.

Sangre, dinero y pobreza. El morisco don Fernando de Válor declara la verdad como se estimaba en su tiempo. Los negros son la sangre de la sociedad de su tiempo, lo que la mueve. Los negros son dinero y el dinero es la única sangre, la única sangre limpia del pobre. Esto lo sabía de sobra Sancho Panza cuando su amo Don Quijote tuvo la ocurrencia de ir al reino de Micomicón en Guinea, donde él, Sancho, sería señor de vasallos negros. El comercio de esclavos era la sangre de la nueva legitimidad y por ello Sancho Panza decide que llevará a sus esclavos desde Guinea a Sevilla y los transformará de negros en blancos y amarillos, en monedas

que eran grandes los golpes que me hacía dar sin poderme resistir, con cuerpo y cabeza y brazos» (p. 402). En el propio *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada aparece la noticia de un monje al que se le aparece el demonio en forma de «un hombre muy grande de cuerpo, con el gesto muy Moreno» ofreciéndosele para llevarlo a hombros sobre un río que tenía que cruzar: y porfió tanto, que el monje no pudo excusarse de ello, y así, puesto sobre ellas, ya que quería el hombre entrar en el río, el monje le vio los pies, que hasta entonces no había mirado, los cuales eran de muy diferente hechura que los de los otros hombres» (p. 277).

32. Elizabeth Wright, 2009, p. 77.

33. Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, p. 214.

de plata y oro y se retirará honrado a su aldea a vivir de las rentas³⁴. La esclavitud de los negros era la nueva alquimia, la piedra filosofal de la Edad Moderna. El negro se transforma y cambia de color, desaparece y se invisibiliza su cuerpo a través de su trabajo en el primer capitalismo moderno.

Tener esclavos negros es signo de libertad. El negro, en su esclavitud, significa la libertad del amo. El negro, su piel, es la marca que niega la libertad. Las normas de limpieza de sangre aplicadas en América lo tenían bien claro. Toda casta con mezcla de negro estaba automáticamente descalificada para cualquier oficio honroso o dignidad. La piel negra era la marca de la deshonra. Ser negro era ser indigno.

En la comedia *Juan Latino* el autor nos presenta una contradicción de términos que a nadie se le escapaba en el siglo XVII ni en España ni en las Indias. Un hombre negro quiere ser catedrático de la universidad de Granada y además casarse con una mujer blanca de una cierta clase acomodada. Quiere por tanto una dignidad, ser catedrático, y un matrimonio que le honra a él pero deshonra a la mujer que ama.

El protagonista de la comedia *Juan Latino* es el único esclavo del teatro español que habla conscientemente de su esclavitud ante su amo. Odia su esclavitud y quiere la libertad. No es un negro que acepte metafísicamente su alma blanca al precio de la esclavitud de su cuerpo. Juan Latino quiere ser libre a pesar de ser negro. Quiere ser libre porque tiene discurso. Su discurso es el del humanismo renacentista, que a él no le sirve para ser libre. Hasta cuatro veces pide su libertad. En todas recibe una negativa, cada vez más airada, de su amo:

EL DUQUE	Maestro, Importuno sois. ¿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 os he dado mi palabra de hacerlos graduar?
LATINO	¡Señor! ...
DUQUE	No me digáis nada; No estimo en tanto el ser Duque De Sesa y Conde de Cabra, como teneros por mí ³⁵ .

El prestigio que ha alcanzado Juan Latino con su saber humanístico es en el fondo su mayor enemigo, porque ese prestigio del que tanto se honra el Duque es

34. Cervantes, *Don Quijote*, Primera Parte, cap. 29.

35. Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, pp. 313-314.

lo que limita su aspiración a la libertad, como indica Emily Weissbourg comentando el pasaje anterior³⁶.

El negro Juan Latino ni puede recibir honra ni puede darla. Al contrario, Juan Latino quita honra. Lo que toca, dice en uno de sus versos, queda tiznado y esto es más que una simple metáfora jocosa. Como en tantas comedias del barroco español el tema de la honra está en candelero, con el añadido de que el color de la piel del protagonista de *Juan Latino* es un significante de la deshonra en su nivel más radical. Juan Latino sabe cuál es su puesto en la escala social y solo encuentra en las letras una liberación mediatizada:

LATINO

Pareme a considerar
Quién era, y halleme al cabo
Un pobre negro, un esclavo,
Para vender y comprar;
Y hallando que no hay honor
Para mí, quise saber,
Viendo que para aprender
No ha de estorbar el color³⁷.

Juan Latino quiere ser catedrático de latín, pero para eso hay que ser libre, incluso en la Granada multiétnica de la comedia, pero el ser esclavo negro lo inhabilita, como indica su oponente, el Doctor Villanueva:

Los esclavos no son hombres;
son nada, son cuerpos muertos
en actos ciertos e inciertos
valen sus obras y nombres,
sus tratos ni sus conciertos.
Ninguno puede tener
cargo público, ni hacer
acto honroso: esta lección
lo es todo; luego, en razón,
éste no puede leer³⁸.

La cosificación legal de Juan Latino en la comedia va creciendo como motivo literario hasta llegar al momento crítico de la declaración final de amor. La comedia *Juan Latino* es única entre varias cosas por el hecho de que su protagonista negro y esclavo termina casándose con una mujer blanca, que en su angustia ante el deshonor de saberse enamorada de un esclavo negro resuelve el dilema una vez más resignificando las dicotomías alma/cuerpo y libertad /esclavitud:

36. Weissbourg, 2013, p. 536.

37. Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, p. 206.

38. Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, p. 270. En este ensayo no entro a analizar el significado del discurso antijudío en la replica que hace Juan Latino al Doctor Villanueva, estudiado acertadamente por John Beusterien en su ensayo (2006, p. 114), parte de un discurso presente en toda la Europa moderna, un antijudaísmo sin judíos, en el caso español, en que el judío es la metáfora de la exclusión absoluta, como ha señalado en su estudio Nirenberg, 2013, pp. 217-245.

DOÑA ANA	Tu mal lloro, y entre mis lágrimas muero.
LATINO	¿Es esclava el alma?
DOÑA ANA	No.
LATINO	¿Y el cuerpo es esclavo?
DOÑA ANA	Sí.
LATINO	Si el librarme no es en mí, el alma, ¿qué mereció?
DOÑA ANA	Quiero, pues tengo lo más, Ser señora de lo menos.
LATINO	Mi cuerpo es bienes ajenos, mas del alma gozarás ³⁹ .

La condición esclava de Juan Latino es el impedimento para el matrimonio, pero en este diálogo se resuelve el escollo haciendo uso de la ideología paulina que opone la libertad del alma frente a la esclavitud del cuerpo reinterpretada a través del neoplatonismo de León Hebreo, que preconizaba reprimir el deseo corporal a favor de la unión de las almas⁴⁰. El verdadero amor es entre almas, que son libres por naturaleza. Es bien conocida la figura del amante en figura de esclavo sufriente, que ya aparece en los cancioneros del siglo XV metaforizando en escritura simbólica la violencia corporal perpetrada como marca de propiedad:

esclavo soy pero cuyo
esto no negaré yo
que cuyo soy me compró
y estoy herrado por suyo⁴¹.

Pero hay una diferencia entre el ideal neoplatónico de ignorar al cuerpo y la realidad de un esclavo enamorado, cuya voluntad pertenece a otro que no es necesariamente el ser amado. Aunque el cuerpo del esclavo es un bien ajeno a la pareja de amantes, el alma será libre para amar y ser amada. Como en el caso de los santos negros, el cuerpo del amante negro es negado e ignorado para así legitimar el sentimiento amoroso de la mujer blanca. Lo que la doctrina neoplatónica del amor no va a poder explicar tan bien es el resultado contradictorio de esta unión, que serán unos hijos mulatos y libres, la contradicción corporeizada de la libertad. Los hijos de doña Ana y Juan Latino serán libres y poseedores de un cuerpo que significa socialmente la esclavitud de su padre. Pero esto, por supuesto, no es parte del texto de la comedia, aunque sí de la historia.

39. Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, p. 337.

40. Parker, 1985, p. 78.

41. Estos versos aparecen ya en el *Cancionero de López de Úbeda* y se repiten durante los siglos XVI y XVII con variantes, entre ellas «esclavo soy ¿pero cuyo / eso no lo dire yo / que cuyo soy me mandó / que no diga que soy suyo», que el propio Lope glosa en por lo menos siete comedias, incluidas *El mayor imposible* y *El negro del mayor amo* (Alín y Barrio, 1997, pp. 176-180).

Los negros son la fuente de riqueza de los imperios esclavistas y representan la historia que hay que enterrar y negar. La investigadora colombiana Claudia Mosquera Rosero-Labbé lo ha dicho con meridiana claridad. La esclavitud racializó al negro primero. Más tarde, con su abolición, se quiso abolir la memoria de la esclavitud y enmudecer al negro y silenciar el genocidio cometido. Los museos nacionales de España y América Latina no historizan al negro ni lo negro, convirtiéndolo así en un ente folclorizado y exotizado dentro de un discurso esencialista que lo aparta de la memoria y la simbología de la nación⁴².

La expulsión o desplazamiento es la solución dada a al obstáculo histórico que significan los negros. Al otro lado de la calle, aquí en el sur de Cali, está el Club Campestre, el paradisíaco lugar donde los invitados a este congreso que venimos del extranjero tenemos el privilegio de descansar. El Club Campestre es la antigua hacienda San Joaquín, escenario de luchas violentas por su posesión, terrenos ejidales que pasaron a manos privadas y que fueron reclamadas por pobladores negros de la zona en los años conducentes a la emancipación de los esclavos en Colombia el 1 de enero de 1852. Los terrenos ejidales, todavía en manos privadas del Club Campestre, en la antigua hacienda San Joaquín, no son una metáfora sino un ejemplo de la negación de la historia, el intento constante de borrar la marca y diferencia que supone la esclavitud en nuestras sociedades hasta el día de hoy. Los negros borrados de la historia son fantasmas que amenazan los sueños de sus amos y sus descendientes, como les pasó a los blancos criollos de Cali la Nochebuena de 1876, cuando un grupo de negros alzados durante la guerra civil irrumpió en la misa de gallo en dos iglesias del centro de la ciudad y los pasó a cuchillo⁴³.

Los negros son un obstáculo, una presencia incómoda, porque el desarrollo del Estado moderno, como antes el Reino de Dios en el mundo, se concibe sin los negros. Ante el intento insensato de que los negros se hagan blancos, es decir que se transformen en dinero y desaparezcan, se opone terca la historia, y los negros se hacen fantasmas, como le ocurrió a don Fernando de Válor en *Juan Latino*, que quería ser rico y libre siendo dueño de esclavos negros, que veía un doble negro en sueños, un negro que lo iba a hacer rey de los musulmanes españoles y que luego lo iba a matar.

Al discurso nacional que fomenta y perpetúa la violencia de la exclusión física y simbólica de los negros en España y América se opone un nuevo discurso: la memoria histórica, los derechos humanos, los derechos de las minorías, el concepto

42. Mosquera Rosero-Labbé, 2007, p. 220.

43. El contencioso sobre la propiedad de los terrenos de este club privado sigue presente en la prensa local de Cali. Ver Claudio Borrero Quijano. «La ejidal Hacienda San Joaquín». Caliescribe.com <<http://caliescribe.com/estudios-urbano-regionales/2013/02/09/3956-ejidal-hacienda-san-joaquin>> [02/06/2014]. La narración del protagonismo negro de los hechos de la Nochebuena de 1876 se encuentra en varios relatos, entre ellos el de M. Sinisterra, que fue testigo de la toma de Cali por tropas negras durante la guerra civil de 1876. Las reclamaciones de terrenos ejidales por parte de antiguos esclavos negros frente a las depredaciones de los grandes hacendados de Cali formaban parte de un proceso de recomposición del concepto de ciudadanía republicana en Colombia tras la emancipación de los esclavos (Sanders, 2004, pp. 291-292).

de la diferencia. Un discurso que es superior y anterior al Estado mismo y que exige al Estado respetar a los grupos oprimidos para tener legitimidad como Estado. La cuestión de los discursos no es ninguna tontería académica. Es lo fundamental para hablar. Hablamos con discursos, nos defendemos con discursos. Convencemos con discursos.

Los negros del teatro del Siglo de Oro dicen la verdad, casi sin quererlo sus autores blancos. En España la verdad suele llegar de América. Los negros de la literatura renacentista y barroca que sí afirman su ser negro, su procedencia de la esclavitud atlántica tienen un origen americano o su esclavitud tiene una conexión americana. Luis es el esclavo negro del protagonista indiano de *El celoso extremeño* de Cervantes. Es más aficionado a la música que músico, es alcohólico y está castrado: esto último es importante porque indica que su propio cuerpo de negro lleva las marcas de la violencia que fue la esclavitud. Cervantes, queriendo o no, saca las verdades de lo que otros niegan. La criada mulata de la protagonista de *Servir a señor discreto* dice que su madre es de Lima. Son personajes secundarios, representantes de la Diáspora africana, los primeros personajes del Atlántico como mar moderno, que inauguran la modernidad de la que ha teorizado Paul Gilroy, una modernidad que se expresa en el teatro español barroco en múltiples formas musicales de la Diáspora atlántica.

El negro del teatro del Siglo de Oro estaba destinado al silencio, a la negación y a ser borrado. Pero en realidad, el negro del teatro áureo hablaba fuera de lugar, hablaba mal —ahí estaba su hablar guineo—, hablaba inconveniencias. En su representación teatral, se escapa del control de los autores y del público mismo, dice más de lo que el comediógrafo quisiera y no suena como los espectadores quisieran que siempre sonara, porque lo que dice no es siempre jocoso o absurdo. Por ejemplo, cuando recita frases de la más pura ortodoxia, como Juan Latino, deja un mal sabor de boca. Juan Latino se casa con una mujer blanca, pero no es libre. Por serle negada históricamente la libertad y la ciudadanía, el negro sigue siendo el referente máximo de la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciatus, Andreas, *Emblemata cum comentariis*, ed. Peter M. Daly y Virginia Calaham, Toronto, University of Toronto Press, 1985 [Padua, 1621].
- Aciatus, Andreas, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas Españoles*, edición preparada por Rafael Zafra, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2003 [Lion, 1549].
- Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 1989.
- Alín, José María y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Támesis, 1997.

- Beusterien, John, *An Eye on Race: Perspectives from Theater in Imperial Spain*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2006.
- Birch, W. de Gray, *Catalogue of a Collection of Original Manuscripts formerly belonging to the Holy Office of the Inquisition in the Canary Islands and now in the possession of the Marquess of Bute*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1903.
- Borrero Quijano, Claudio, «La ejidal Hacienda San Joaquín», *Caliescribe.com* <<http://caliescribe.com/estudios-urbano-regionales/2013/02/09/3956-ejidal-hacienda-san-joaquin>> [02/06/2014].
- Brakke, David, «Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black Skinned Other, and the Monastic Self», *Journal of the History of Sexuality*, 10.3-4, 2001, pp. 501-535.
- Casas, Bartolomé de las, *Historia de las Indias*, edición de Agustín Millares Carlo y estudio preliminar de Lewis Hanke, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Castillo, David R., «From the Bibliotheca to the Garden and the Graveyard: Origins of the Poiesis of the Fantastic in Late Sixteenth-Century Miscellanea», en *Poiesis and Modernity in the Old and the New Worlds*, ed. Anthony J. Cascardi y Leah Middlebrook, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2012, pp 87-113.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Cervantes, Miguel de, *El celoso extremeño*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Ávalle-Arce, Madrid, Editorial Castalia, 1982.
- Claramonte, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, ed. Nelson López, Kassel, Reichenberger, 2007.
- Courtès, Jean Marie, «The Theme of 'Ethiopia' and 'Ethiopians' in Patristic Literature», en *The Image of the Black in Western Art*, ed. Jean Devisse and Michel Mollat, vol. 2.1. *From the Early Christian Era to the Age of Discovery*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979, pp. 9-32.
- Davis, Angela, *Lectures on Liberation*, en <<http://www.archive.org/details/LecturesOnLiberation>> [26/08/2014].
- De Armas, Frederick, «Poison in a Golden Cup: A Senecan Image in Claramonte's Comedias», *Crítica Hispánica*, 10.1-2, 1988, pp. 3-19.
- DeCosta, Miriam, «The Portrayal of Blacks in a Spanish Medieval Manuscript», *Negro History Bulletin*, 37.1, 1974, pp. 193-196.
- Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, Abraxas, 1973.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra-Firme del mar Océano*, ed. José Amador de los Ríos, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851.

- Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- Fra Molinero, Baltasar, «Juan Latino and His Racial Difference», *Blacks in Renaissance Europe*, ed. Tom F. Earle and Kate P. Lowe, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 326-344.
- Fracchia, Carmen, «El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián», en *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, coord. Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco, Granada, Editorial Comares, 2010, pp. 127-152.
- Friedmann, Nina S. de, «Cabildos negros, refugios de Africanía en Colombia», *Caribbean Studies*, 23.1-2, 1990, pp. 83-97.
- García Añoveros, Jesús María, *El pensamiento y los argumentos sobre la esclavitud en Europa en el siglo XVI y su aplicación a los indios americanos y a los negros africanos*, Corpus Hispanorum de pace; 2. ser., v. 6, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- Gates, Henry Louis, *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.
- Latinus, Joannes (Juan Latino), *Austrias Carmen*, en *Ad Catholicum pariter et invictissimum Philippum Dei gratia Hispaniarum Regem, de foelicissima serenissimi Ferdinandi Principis nativitate epigrammatum liber*, Granada, Hugo de Mena, 1573; Nendeln-Lichtenstein, Kraus, 1971.
- Latinus, Joannes (Juan Latino), *La Austríada*, edición y traducción de José A. Sánchez Marín, Granada, Universidad de Granada, 1981.
- Lazarillo de Tormes*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- Lope de Vega, ver Vega y Carpio, Félix Lope de.
- Mariana, Juan de, *Liber de Spectaculis*, en *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1950.
- Martín Casares, Aurelia, *La esclavitud en la Granada del siglo XVI: género, raza y religión*, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- Mira de Amescua, Antonio, *El negro del mejor amo*, en *Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2010, vol. X, pp. 547-668.
- Moreno, Isidoro, *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1987.
- Mosquera Rosero-Labbé, Claudia, «Reparaciones para negros, afrocolombianos y raizales como rescatados de la Trata Negrera Transatlántica y desterrados

- de la guerra en Colombia», en *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, ed. Claudia Mosquera Rosero-Labbé y Luiz Claudio Barcelos, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 213-276.
- Nirenberg, David, *Anti-Judaism: The Western Tradition*, New York, W.W. Norton, 2013.
- Parker, Alexander A., *The Philosophy of Love in Spanish Literature, 1480-1680*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1985.
- Peña González, Miguel Anxo, *Francisco José de Jaca: la primera propuesta abolicionista de la esclavitud en el pensamiento hispano*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2003 (Bibliotheca Salmanticensis. Estudios, 252).
- Pike, Ruth, «The Converso Origins of the Sevillian Dramatist Diego Jiménez de Enciso», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, 1990, pp. 129-135.
- Sammons, Todd H., «"Return of the Jedi": Epic Gaffiti ("Le Retour du Jedi": des graffitis épiques)», *Science Fiction Studies*, 14.3, Science Fiction Film, 1987, pp. 355-371.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Raza, identidad y rebelión en los confines del Imperio Hipánico: los cimarrones de Santiago del Príncipe y "La Dragontea" (1598) de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 75.2, 2007, pp. 113-133.
- Sanders, James E., «"Citizens of a Free People": Popular Liberalism and Race in Nineteenth-Century Southwestern Colombia», *Hispanic American Historical Review*, 84.2, 2004, pp. 277-313.
- Sandoval, Alonso de, *De instauranda aethiopum salute*, Sevilla 1627, edición moderna: *Un tratado sobre la esclavitud*, introducción y transcripción de Enrique Vila Vilar, Madrid, Alianza Universidad, 1987.
- Sinisterra Patiño, Manuel, *El 24 de diciembre de 1876 en Cali. Información de algunos de los principales acontecimientos ocurridos en esa fecha memorable. Colección de artículos publicados en Los Principios de Cali*, Cali, Imprenta de M. Sinisterra, 1919 <<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/historia/el-24-de-diciembre-de-1876-en-cali-narracion-de-algunos-de-los-principales-acontecimientos>> [28/08/2014].
- Smith, Paul Julian, *Representing the Other. «Race», Text, and Gender in Spanish and Spanish American Narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Sweet, James H., «The Iberian Roots of American Racist Thought», *The William and Mary Quarterly*, 54.1, 1997, pp. 143-166.
- Star Wars. Episode VI: *The Return of the Jedi*, dir. Richard Marquand, 1983.
- Tardieu, Jean Pierre, *Del diablo Mandinga al Muntu mesiánico: el negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 2001.

- Teresa de Jesús (Santa), *Libro de la vida*, ed. Otger Steggink, Madrid, Clásicos Castalia, 1986.
- Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- Vega y Carpio, Félix Lope de, *La Dragontea*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega y Carpio, Félix Lope de, *El mayor imposible*, edición digital a cargo de Luis María Romeu Guallart, (ARTELOPE), Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), autorizada a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por Miguel Ángel Aladell Pérez <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0735_ElMayorImposible.php> [27/08/2014].
- Vega y Carpio, Félix Lope de, *El negro del mejor amo*, ed. José Frajedes Lebrero, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1984.
- Vega y Carpio, Félix Lope de, *El prodigo de Etiopia*, en *Obras*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1894-1913, vol. 4, pp. 121-154.
- Vega y Carpio, Félix Lope de, *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en *Obras*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1894-1913, vol. 4, pp. 361-394.
- Vega y Carpio, Félix Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.
- Vélez de Guevara, Luis, *El negro del Serafín*, ed. C. George Peale y Javier J. González Martínez, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2012.
- Weissbourg, Emily, «"I have Done the State Some Service": Reading Slavery in *Othello* through *Juan Latino*», *Comparative Drama* 47.4, 2013, pp. 529-551.
- Wright, Elizabeth R., «Narrating the Ineffable Lepanto: The Austrias Carmen of Joannes Latinus (Juan Latino)», *Hispanic Review*, 77.1, 2009, pp. 71-91.
- Ximénez de Enciso, Diego, *El encubierto y Juan Latino*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Artes Gráficas, 1951.