

**ENTRE LA ESCLAVITUD Y EL ENSALZAMIENTO:
LA PRESENCIA AFRICANA EN LA SOCIEDAD Y EN
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL**

OLGA BARRIOS
Universidad de Salamanca

Según el historiador español José Luis Cortés López, la esclavitud negra tiene lugar en España antes que en cualquier otro país europeo. A finales del siglo XIII ya estaba extendida en España, aunque el número de esclavos negros era inferior al de esclavos de procedencia oriental o musulmana. Sin embargo, a partir del siglo XV, en lugar de esclavos orientales, moros y guanches (nativos de las Islas Canarias), los más extendidos en la Península serán los esclavos negros (Cortés López, *Los orígenes* 9). Y, como otros investigadores de la historia de la esclavitud en España, Cortés López asegura que los esclavos y esclavas negros en el siglo XV son *criados* que colaboran en el trabajo de sus dueños, a diferencia del siglo siguiente en el que “el esclavo es el factor único y esencial de la producción y explotación coloniales” en el Nuevo Mundo—aunque en la Península siga jugando un papel de sirviente (*Los orígenes* 121).¹ Y no es hasta el siglo XIX cuando se prohíbe la esclavitud en la sociedad española (Cortés López, *La esclavitud* 15). En el Siglo de Oro, por tanto, los esclavos negros son parte de la panorámica social española, lo cual queda reflejado tanto en el arte como en la literatura de dicho período.

Por otro lado, cabe cuestionarse hasta qué punto la imagen representada por escritores y artistas es una imagen que se ciñe a la realidad vivida por la población negra. En la pintura (a la que sólo se hará una breve alusión en este estudio), esta población, aunque también idealizada, parece recibir un trato más realista que en siglos anteriores;² y en el teatro, los personajes negros parecen tomar dos extremos opuestos: o bien son ensalzados (imagen completamente idealizada) o aparecen totalmente estereotipados (principalmente mediante el habla de negro). El habla de negro en el Siglo de Oro ya no respondía a la realidad generalizada de la población negra, y se utiliza como elemento esencial de la estructura dramática en el personaje de gracioso. Además, hay algunos aspectos y tratos racistas que sufría la población negra en la realidad y que quedan reflejados en estas obras teatrales. Resulta, por tanto, necesario examinar la panorámica general de las condiciones en las que vivía la población negra en la sociedad española de forma que pueda ser contrastada con la imagen reflejada en las obras de teatro. Para ello, he seleccionado las obras *Juan Latino* (publicada en 1652)³ de Diego Ximénez de Enciso, *El valiente negro en Flandes* (publicada en 1638) de Andrés Claramonte⁴ y *El santo negro Rosambuco* (escrita entre 1596 y 1608) de Lope de Vega, siendo los personajes protagonistas negros un intelectual, un militar y un santo respectivamente.

Baltasar Fra Molinero, en su libro *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* (1995), parece defender que este ensalzamiento que reciben los protagonistas negros en el teatro es una justificación para limpiar la conciencia española por la práctica de la esclavitud y por el trato que recibían los esclavos negros, asegurando que el arte del Siglo de Oro "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" (192).⁵ Fra Molinero, sin embargo, no realiza un estudio de la situación de la población negra durante esta época en la sociedad de la península, sino que alude generalmente a la situación esclavista en el Nuevo Mundo. Por otro lado, Annette I. Dunzo, en su estudio "Blacks of Sub-Saharan African Origin in Spain: Image in the Theater (1500-1700)," intenta demostrar que

el personaje negro representado mantenía su individualismo al tiempo que servía de portavoz de los valores nacionales, y recibía una mejor aceptación en la sociedad por su falta de resistencia a convertirse al cristianismo—algo que no parecía ocurrir con las poblaciones judía o mora.

Es importante destacar además dos factores que los investigadores sobre la presencia africana en la literatura española del Siglo de Oro parecen no tener en cuenta en sus estudios y que son fundamentales a la hora de realizar un análisis formal y textual de dichas obras. Por un lado, estos estudios no tienen en cuenta el papel primordial que ejercía la censura del poder central en cualquier expresión artística del momento. En el caso de las representaciones teatrales, todas las obras debían ser examinadas por un censor del poder central que otorgaba la licencia necesaria para su posterior representación:

Los autores de comedias⁶ tienen [. . .] una ceñida vinculación con el poder central que *controla estrechamente su actuación*. El representante de la compañía ante el poder central era el autor y, además, *era responsable del impacto que la comedia pudiera tener en el plano político, moral, religioso, social*; por ello, es función suya *vigilar que la comedia no contravenga las normas* y, para ello, ha de encargarse personalmente de los requisitos de censura que impone el poder central. (Díez Borque 47; subrayado mío)

Por otro lado, se debe recordar el papel esencial que juega el gracioso en las comedias del barroco español, personaje que siempre utiliza un castellano más vulgar que el utilizado por el protagonista de la obra. Esta diferencia entre personaje del pueblo y protagonista de más alto rango, mantenía el contraste y dualidad característicos en el arte y literatura de la época.⁷ Y en los personajes negros que aparecen en las tres obras mencionadas en este ensayo es evidente esta dualidad: el negro protagonista utiliza un castellano cultivado, mientras que el negro que representa el personaje de gracioso utiliza el habla de negro. El gracioso ocupaba un papel fundamental en la estructura dramática de las

comedias del Siglo de Oro, como se verá más adelante.

Para comprender mejor la situación de los negros esclavos en España, es necesario matizar qué se entendía por el término *esclavo* y por qué se justificaba y admitía la esclavitud en una sociedad que tenía como más alto estandarte el cristianismo. Según Cortés López, los términos "siervo, cautivo y esclavo no tienen fronteras completas" (*La esclavitud* 15). Contrario a la presunción de defensa de la esclavitud en España basándose en la base aristotélica del tema,⁸ este historiador añade que la esclavitud en el siglo XVI se acepta como "un hecho adquirido, pero de ninguna manera como algo que emana de la naturaleza" (*La esclavitud* 28). Cortés López, por tanto, rechaza que en España se siguiera la tesis de Aristóteles, quien, por otro lado, ejerció una gran influencia en el Renacimiento. Sin embargo, es interesante destacar la justificación que de la esclavitud ofrecían los intelectuales españoles de la época, como Pedro Mártir de Angleria. Aunque esta justificación se refiere a la esclavitud en el Nuevo Mundo, ayuda a comprender la concepción y percepción que de la población negra se tenía en la península:

El derecho natural y canónico mandan que todo el linaje humano sea libre; mas el derecho romano admite una distinción, y el uso contrario ha quedado establecido. Una larga experiencia, en efecto, ha demostrado la necesidad de que sean esclavos, y no libres, *aquellos que por naturaleza son propensos a vicios abominables y que faltos de guías y tutores vuelven a sus errores impúdicos*. Hemos llamado a nuestro Consejo de Indias a los bicolores frailes Dominicos y a los descalzos Franciscanos, que han residido largo tiempo en aquellos países, y les hemos preguntado su madura opinión sobre este extremo. Todos, de acuerdo, convinieron en que no había nada más peligroso que dejarlos en libertad. (citado en Cortés López, *La esclavitud* 38; subrayado mío)

Por tanto, además de los prisioneros de guerra que también se tomaban como esclavos, tenían que justificar por qué sometían a

la población negra a la esclavitud cuando ésta normalmente no participaba en guerra alguna y simplemente era capturada, comprada y vendida como mercancía. La justificación que se ofrecía en este último caso no era que debían ser esclavos por naturaleza, sino que por su naturaleza eran personas con "vicios abominables y errores impúdicos" que necesitaban ser esclavizadas para ofrecerles la guía espiritual del cristianismo.⁹ Esta creencia extendida en la España del Siglo de Oro dio origen a que la población negra fuera insultada y despreciada de la forma más humillante, como se refleja en las obras de teatro antes mencionadas. Así, por ejemplo, al protagonista de *Juan Latino*, el morisco Fernando de Valor lo llama "perro, perrazo, mastín" (182), haciendo además una analogía del color negro con todo aquello que encierre alguna connotación negativa:

DON FERNANDO ¡Que me deis, airados cielos,
 negro agüero, y negra suerte,
 negra vida, y negra muerte,
 negro amor, y negros celos!

(Ximénez de Enciso 191)

De igual manera, el fraile blanco envidioso de la fama conseguida por los milagros de Rosambuco en la obra de Lope de Vega se refiere a él como "seor negrote, mandinga, zape o arabio, casta galgana, bárbara y perra, negrazo morcillero, negro carimezuino (360), padre perrengue negro o padre tizón" (364). Y en *El valiente negro en Flandes*, de Claramonte, al referirse a Juan, el protagonista de la obra, lo llama "carbón con alma, perrazo y ollín" (24). Estas citas son sólo una muestra de otros tantos ejemplos que pueden encontrarse en las comedias del Siglo de Oro y que reflejan fielmente los estereotipos y la degradación a la que se veía sometida la población negra en la sociedad peninsular.

Consecuentemente, por lo que vemos en las obras de Ximénez de Enciso, Lope de Vega y Claramonte y, en general, en toda la literatura de esta época,¹⁰ se puede interpretar que, debido a la extendida creencia de que las personas de la población negra necesitaban cierta guía para abandonar los vicios que les acha-

caban, los personajes negros representados en las mismas acababan siendo *blanqueados* social y espiritualmente, despojándolos de cualquier trazo que pudiera mostrar sus raíces africanas.¹¹ A Juan de Mérida en la obra de Claramonte, el Duque de Alba—el alba como contrapartida a la oscuridad de su piel—le otorga su apellido:

DUQUE Pues hoy, Juan, en la milicia
 hacéis, vuestro nombre sea
 Juan de Alba. (48)

También, en la obra de Lope de Vega, los músicos que cantan a Rosambuco, recién convertido al cristianismo, le auguran una futura *blancura*:

MÚSICOS Tus glorias pones en banco
 del cambio de tu alegría,
 que aunque eres negro, habrá día
 que estés bello, hermoso y blanco. (345)

Y el propio Rosambuco afirma ya ese cambio en su alma:

ROSAMBUCO Ya mi gloria solicito
 y a ser cristiano me inato;
 ya con esta ley me alegro.
 Blanca el alma, el cuerpo negro
 por vos aguardo, Benito. (340)¹²

Y, finalmente, también a Juan Latino terminan por reconocerle un alma blanca una vez que ha conseguido su cátedra—aunque el Duque, su amo, se niega a concederle la libertad—como anuncia el personaje gracioso de Castillo:

CASTILLO Porque el Señor Juan Latino
 tiene el alma como espada,
 blanca, acicalada, fina... (348)

Las tres obras de teatro mencionadas en este estudio hacen algunas alusiones a las condiciones en las que vivían los esclavos negros en España, y más concretamente se refieren a lo que significaba la condición de esclavo, como afirma el Profesor Villanueva, de origen judío, contrincante de Juan Latino en la cátedra a la que ambos aspiran:

VILLANUEVA Los esclavos no son hombres;
 son nada, son cuerpos muertos. (268)

Y ésta era realmente la personalidad jurídica de los esclavos negros en España, donde sólo eran considerados una propiedad más de sus dueños que podía ser comprada, vendida o utilizada para el propio beneficio de estos últimos. Las esclavas negras, en cambio, eran consideradas de más valor que los varones porque tendían menos a la fuga que ellos; y a muchas de ellas los dueños las convertían en sus concubinas. En algunos casos, cuando las esclavas eran liberadas y no tenían medios para subsistir, se dedicaban a la prostitución (Franco Silva 486, 489).¹³ Según Juan Manuel de Cires Ordóñez y Pedro E. García Ballesteros, era práctica habitual “el que muchos amos de esclavos, *tanto clérigos como seglares*, tuvieran relaciones sexuales con sus esclavas domésticas y sólo en contadas ocasiones reconocían a sus hijos legítimos (aunque sí se preocupaban de que el recién nacido recibiera el bautismo correspondiente)” (496; subrayado mío).

Debido a las relaciones a las que los dueños obligaban a sus esclavas a mantener con ellos, el fenómeno del *mulatismo* o mestizaje se fue extendiendo más y más en España, como queda reflejado en dos cuadros de Velázquez, uno titulado *La mulata* y otro que lleva el nombre de su propio esclavo, *Juan de Pareja*. La mulata, por otro lado, según afirma Fra Molinero, pasa a ser un personaje más complejo y superior al personaje de la negra dentro del teatro del Barroco español. La mulata que aparece en las comedias del Siglo de Oro ya no utiliza el habla de negro sino el castellano estándar, pero sigue siendo representada como “atracción erótica” (Fra Molinero 31, 33). Sin embargo, los personajes de esclavas negras que aparecen en las obras aquí men-

cionadas sí utilizan el habla de negro—pues interpretan el papel de graciosas—y representan la lujuria y tentación sexual que los protagonistas negros masculinos deben rechazar para mantener los altos y nobles valores que los autores de dichas obras les han asignado. Aunque también podría decirse lo mismo de las mujeres blancas que aparecen como sirvientas o acompañantes de sus dueñas, y que interpretan el papel de graciosas, por ejemplo Juana, criada de Doña Ana en *El santo negro Rosambuco* no calla su fuerte atracción por el santo:

JUANA Muerta por el negro voy. (12)

Sin embargo, Lucrecia, la negra esclava de Laura y Lesbio, es representada con una lujuria exacerbada y fuertemente criticada por su dueño, cuando ve que se entrega fácilmente a un hombre blanco mucho mayor que ella, si bien es cierto, que Lesbio castiga luego a ambos:

LESBIO Y vos, perra, ¿aquesto pasa?
¿Honráis bien mi casa así?
¡Átalos luego! (332)

Hay que destacar que, después de Lisboa, la capital portuguesa, Sevilla era la ciudad europea que más esclavos negros albergaba (Cires Ordóñez 493), número que había aumentado con el *descubrimiento* del Nuevo Mundo (Franco Silva 485). Según Cires Ordóñez y García Ballesteros, Sevilla era un “tablero de ajedrez,” porque casi la mitad de la población estaba compuesta de esclavos negros, y además se podía encontrar “mulatos, berberiscos, moriscos, membrillos, indios y turcos” (497). Por otro lado, cabe subrayar la condena expresada por todos los historiadores de la esclavitud en España en cuanto a la forma de transporte terriblemente cruel e inhumana que sufrían los esclavos,¹⁴ quienes, al llegar a la ciudad de destino, solían ser marcados con un hierro con la letra S y un clavo (*esclavo*), “para que todos supieran que era cautivo” (Franco Silva 485).¹⁵

Igualmente, los historiadores coinciden que los esclavos que permanecían en la península solían trabajar como siervos/cria-

dos de sus dueños, algo que queda claramente reflejado en las obras aquí mencionadas, como es el caso de Lucrecia en *El santo negro Rosambuco*. A veces, también, al trabajar como ayudantes en talleres, aprendían el oficio de sus dueños (Santos Cabota 505); éste fue el caso, entre otros, de los esclavos de Diego Velázquez (Juan de Pareja) y de Bartolomé Esteban Murillo (Sebastián Gómez); o eran autodidactas, como en el caso Juan Latino (esclavo de Juan de Austria), que obtuvo su sabiduría estudiando en la biblioteca de su dueño, algo que el mismo Don Gonzalo afirma en la obra de Juan de Enciso refiriéndose a él:

DON GONZALO Y duerme en la librería
de mi padre, sin que haya
quien le eche della. (184)

Latino, como esclavo de un representante de la nobleza española, sirve como ejemplo para mencionar que la nobleza y el clero eran las dos clases sociales que más esclavos y esclavas poseían—en la mayoría de los casos, la Iglesia y los conventos los recibían como donaciones (Santos Cabota 507).¹⁶

En referencia a los matrimonios de esclavos y esclavas, parece que hay evidencia de la presión que los dueños ejercían para impedir el matrimonio entre ellos, por lo que se contribuía a que el concubinato fuera una práctica forzosa. Como consecuencia, el nacimiento de hijos de esclavos y esclavas bautizados pero ilegítimos era una realidad bastante común (Cires Ordóñez 496). Los casamientos de esclavos y esclavas realizados eran en un 75% con personas de su misma condición, y un porcentaje menos elevado de esclavas que se casaban con hombres libres (Cires Ordóñez 497). Lo que no era tan común era el casamiento de esclavo negro con mujer blanca, excepción que curiosamente reflejan dos de las obras aquí analizadas. Juan Latino (en la obra de Ximénez de Enciso), sin abandonar su condición de esclavo, se casa con la hija de un aristócrata español (algo que ocurrió en realidad), y Juan de Mérida (en la obra de Claramonte), convertido en general militar, se casa con otra española perteneciente a la nobleza. El segundo caso, por tanto, reflejaría un ideal más que una realidad. Y, si bien Juan Latino,

quien consigue su fama y relativa aceptación en la sociedad española del momento, no puede conseguir su libertad, Juan de Mérida mantiene su condición libre a lo largo de toda la obra afirmando que él nunca ha sido esclavo porque jamás ha aceptado esa condición.

La pregunta que cabe formularse sobre la población negra libre es cómo vivían éstos después de obtener su libertad, algo que podían conseguir por haber sido leales a sus dueños o por el afecto que los dueños les tenían. El número de esclavos y esclavas que solían obtener la libertad había sido generalmente propiedad de alguno de los grupos sociales más privilegiados (nobles y clérigos); en cambio los mercaderes eran más reacios a concederles la libertad porque "en gran parte, vivían de este negocio" (Franco Silva 490). Pero, si obtenían su libertad y sus dueños les habían asignado una paga por los servicios prestados y éstos habían logrado ahorrar lo suficiente, "compraban o arrendaban una pequeña casa y se ponían a trabajar"; sin embargo, "sus condiciones de vida eran bastante duras" por lo general, ya que en muchos casos, para poder sobrevivir, debían recurrir a la mendicidad—condición a la que pertenecía un alto porcentaje de toda la población española (Franco Silva 490-91). El pintor Murillo, entre sus cuadros de mendigos, reflejó también la mendicidad¹⁷ de los niños negros en el cuadro titulado *El negro pobre*.¹⁸ Esta realidad, sin embargo, no aparece reflejada en las obras de teatro del momento.

Un elemento importante dentro de la vida de la población negra libre y esclava, a la que sólo se refiere brevemente Lope de Vega en *El santo negro Rosambuco*, era la existencia de las cofradías o asociaciones¹⁹ que esta población mantenía en diferentes puntos de España; Barcelona, Valencia, Cádiz o Sevilla son unos cuantos ejemplos. Así la Cofradía de los Negros de Sevilla fue fundada antes de 1400, y sus componentes lucharon por mantenerla pues "reafirmando los derechos de la cofradía podían reafirmar su *identidad colectiva*," ya que la cofradía "había llegado a constituirse en eje de su resistencia a las humillaciones y a la desidentificación" que sufrían (Moreno 26). Las cofradías además se convertían en el lugar donde la población negra podía asociarse, expresarse libremente y organizarse.²⁰ En

la obra de Lope de Vega, la negra Lucrecia, al ver los milagros que comienza a realizar Rosambuco, expresa la necesidad de crear una cofradía en su nombre, refiriéndose, en realidad, a la Cofradía de los Negros de Sevilla, uno de cuyos patronos es San Benito de Palermo, nombre que Rosambuco adopta en la obra:

LUCRECIA Tura ro negro, hacemos cofradía al Santo Negro.
(354)

Sin embargo, ha habido evidencia de una gran animosidad de otras hermandades hacia las cofradías de los negros y mulatos, negándose "a reconocer sus derechos de ser considerada una más entre todas" (Moreno 85). Por otro lado, resulta curioso que, aunque los negros y mulatos podían tener sus propias cofradías, a otras minorías étnicas del momento no se les permitiera. Así lo recoge fray Pedro de S. Cecilio con motivo de las celebraciones en honor de la Inmaculada Concepción, mencionando la suntuosidad y belleza de las cofradías de negros y mulatos y quedando sorprendido al enterarse que "los Moros y Moras pidieron licencia para hacer su fiesta y no se les permitió" (citado en Santos Cabota 501). Esta animadversión contra los moros y judíos en la sociedad española queda reflejada igualmente en las obras aquí mencionadas, contrastando la aceptación que parecen recibir los tres nobles negros protagonistas con el rechazo que sufrían las poblaciones mora y judía.

Al contrario que la población negra que generalmente se convertía al cristianismo, parece evidente que los judíos y moros resultaban una clara amenaza para la monarquía y la Iglesia españolas, pues éstas no creían en una verdadera conversión al catolicismo. El morisco don Fernando de Valor, en un parlamento brillante²¹ en defensa de la población morisca y sus tradiciones dentro de la obra *Juan Latino*, se rebela contra los injustos edictos impuestos por el rey a la población morisca de España (población a la que se le prohibía hablar su lengua, vestir sus propios trajes, bailar sus bailes, etc.):

DON FERNANDO Servir quiero a mi Rey; pero no quiero consentir semejantes prohibiciones, en tanto que gobierno aqueste acero; los moriscos, las fuerzas, las razones son muchas; morirá quien me enojare: testigos hago a tantas rebeliones. (215)

Se contraponen así la conversión al cristianismo de los negros protagonistas de estas obras, su aceptación de una cultura *blanca* y el abandono de la suya propia, con la rebelión y rechazo de la población morisca a negar su cultura y tradiciones,²² lo cual podía justificar la mayor aceptación que tenía la población negra dentro de la península. Es más, los propios protagonistas negros, en defensa de los valores españoles, también rechazan la cultura morisca y judía. Juan de Mérida, en la obra de Claramonte, afirma

JUAN ser moreno no es ser perro; que ese nombre se le da á un alarbe, á un moro. (23)

Y Juan Latino, al defenderse de los insultos que ha recibido del Profesor Villanueva durante la oposición para la obtención de la cátedra, insinúa la ascendencia judía de aquél:

JUAN LATINO Cuando libre se me echara, en fin, como leal perro, Tras de la libre agujara, mas q[ue] a vos [refiriéndose a Villanueva se os enseñara adorarais el becerro. (275)

En las tres obras a las que se hace alusión en este estudio, por tanto, los personajes negros, aunque eran el escalón más bajo dentro de la sociedad, son ensalzados por aceptar las costumbres españolas y la religión cristiana, a cambio de abandonar sus propias tradiciones y religión (Juan de Mérida es *valiente*, Rosambuco es *santo*, y Juan Latino es denominado *latino* por su

excelencia intelectual y académica); por ello, al final de dichas obras, parece que aunque su color de piel no sea completamente aceptado dentro de la sociedad española, sí les aceptan sus "almas blancas" y éstos consienten en perder su identidad africana para convertirse en españoles cristianos.

Sin embargo, tanto Juan de Mérida como Juan Latino y Rosambuco no reparan en esfuerzos para hacer comprender a las personas que los rodean que, por el hecho de tener una piel negra, no se les debe considerar bárbaros, feos o "perros." Rosambuco, aunque al principio les recuerda a quienes le han capturado que no intenten convertirlo al cristianismo porque es persona de fuertes convicciones, debido a un milagro que realiza una estatuilla de San Benito, acepta sin mayor reparo la conversión al cristianismo y acaba siendo un santo canonizado. Juan Latino, por otro lado, tiene unos parlamentos realmente sorprendentes en la obra de Ximénez de Enciso, en los que demuestra su gran saber y elocuencia, al tiempo que defiende su raza e intenta abandonar su condición de esclavo, solicitando repetidamente a su amo le conceda la libertad, pero sin éxito. Incluso intercede ante Don Juan de Austria primero y, posteriormente, ante el Rey, pero nadie consigue convencer a su amo para que le conceda la libertad. Latino, en cambio, nunca abandona su dignidad como ser humano, a pesar de ser rechazado por el color de su piel y a pesar de mantener su condición de esclavo, como afirma al referirse a Villanueva:

JUAN LATINO Villanueva es libre, y yo esclavo, y de serlo gusto; pero excluirme no es justo, porque el cielo me tiznó con este color adusto.
[.....]
¡Cuántos esclavos romanos fueron maestros de señores y médicos, y ciudadanos jüeces y emperadores! (273-75)

Y, aunque, por un lado, al final de la obra de Ximénez de Enciso,

Castillo lleva a cabo en el habla de negro las burlas típicas que se le hacían a los recién licenciados, incluyendo una serie de estereotipos sobre los negros, también le dice a Latino que cuando una vez lo vieron entre dos blancos, creyeron que él era uno de los tres Reyes Magos (352).

Es el linaje de rey al que se aferra el orgulloso Juan de Mérida en la obra de Claramonte, quien le dice al Duque de Alba, que al Rey de España consagra

con obras y lisonjas
[su] negrura; y cuando
por negro lo desmerezca,
me sirvan los reyes magos
de abono, pues tuvo un negro
plaza entre los reyes blancos. (40)

Isidoro Moreno subraya la importancia de la iconografía de los tres Reyes Magos, que representan la fraternidad cristiana de las tres razas: blanca, negra y amarilla (continentes de Europa, África y Oriente). Nuestra Señora de los Reyes (Magos) fue el primer nombre adoptado por la Cofradía de los Negros de Sevilla. El día 6 de enero era la festividad de los negros que vivían en España, tanto esclavos como libres. En ese día gozaban de una gran libertad, sin estar sujetos directamente "a la autoridad de sus amos sino a la de un 'rey' burlesco elegido entre ellos mismos" (53). La iconografía de los tres Reyes Magos se consolidó y extiende a partir del siglo XII, popularizándose al mismo tiempo que aumenta el número de esclavos africanos en España (50). También en la pintura de este siglo se observan cambios de imagen de los Reyes Magos, como puede verse en las pinturas de Murillo y de Velázquez tituladas *La adoración de los Magos*, en las que se observa una gran sencillez en los trajes que visten, y una imagen más realista de Baltasar, el rey negro.

Juan de Mérida, además de recordar que uno de los tres Reyes Magos es negro, al ser galardonado por el Rey, vuelve a defender el color negro y se refiere al honor que él y otro negro, Juan Latino,²³ le han dado a España:

JUAN: En mí España ha procurado,
señor, á 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.* (89; subrayado
mío)

Así, Juan de Mérida eleva el rango de las personas de color hasta otorgarles un rango de soldados y de reyes. Tampoco se avergüenza ni utiliza la conjunción *aunque* repetidamente para disculparse por su color (como hace a menudo Rosambuco y a veces Juan Latino), sino que, al contrario, está orgulloso de haberle demostrado a España que la nobleza de un ser humano no reside en su color.

Otro elemento importante que aparece en las obras analizadas es el gracioso que utiliza el habla de negro: Antón en la obra de Claramonte y Lucrecia en la obra de Lope de Vega. Según John Lipski, este lenguaje, que manifestaba "un fuerte componente de distorsión fonética" (303), no era lo habitual en la realidad española de los siglos XVI y XVII, puesto que "los esclavos no estaban condenados al aislamiento lingüístico que recibirían posteriormente en las minas y plantaciones azucareras de Hispanoamérica" (304). Según Lipski, el habla de negro en boca del gracioso de las obras teatrales del Siglo de Oro era un mero recurso literario "para ubicar al negro dentro del marco cómico" (304-05). Díez Borque señala igualmente la diferencia que quedaba establecida en las *comedias* entre el lenguaje de caballero/galán y de rústico/gracioso: "La oposición entre el lenguaje del caballero-galán y del rústico-gracioso es un patrón repetido, compuesto de una serie de signos fijos que podríamos situar en dos polos opuestos de estilización y que, en ocasiones, aparece de forma expresa en el texto" (217).

Por otro lado, se debe subrayar el papel fundamental y necesario que jugaba el personaje del gracioso en la estructura dramática de las comedias del Siglo de Oro. Tanto es así, que

estos actores eran los que recibían uno de los salarios más altos dentro de la compañía teatral, como asegura Díez Borque:

El gracioso, según su categoría, podía cobrar como un papel intermedio [. . .] o *percibir sumas importantes, como la del primer actor*, cuando había conseguido fama y especialización [. . .]. No hace falta insistir en la importancia que la estructura de la comedia concede a este personaje y en *la fuerte demanda por parte del público*, aspectos que se reflejan en su situación y actuación profesional. (75; subrayado mío)

Esta afirmación contribuye al menos a cuestionar la lectura totalmente estereotipada que realiza Fra Molinero de los graciosos negros que aparecen en las obras del Siglo de Oro. Ya que el gracioso se utiliza para contrastar y resaltar al caballero/noble/galán protagonista, en este caso con el habla de Juan Latino, Rosambuco y Juan de Mérida, quienes utilizan un castellano estándar (y muy cultivado en el caso de Latino) en sus parlamentos. También tenemos constancia de actores negros bien conocidos por sus interpretaciones, como fue el caso de "el negro de Andrés de la Vieja."²⁴

Por último, tanto el ensalzamiento como la forma estereotipada que los personajes negros reciben en estas obras, encierran una ambigüedad que el propio público debería ser capaz de percibir.²⁵ Yo no me atrevería a afirmar que son solamente propaganda de los valores nacionales, que sus parlamentos en defensa de su raza y su dignidad son inútiles porque al final parecen asimilarse a la cultura española, o estimar que priman los estereotipos que sobre ellos observan otros personajes sobre la imagen idealizada y dignificada de los protagonistas. Si así fuera, ¿cómo deberíamos entender *Don Quijote*, de Cervantes, o *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega? En esta última, podríamos decir que el autor sólo quería alabar y rendir obediencia al Rey—algo a lo que se veía obligado pues de otra manera su obra no hubiera llegado a los escenarios—pero el dramaturgo también hace patente una rebelión popular contra el poder opresor y abusivo de la nobleza. Los parlamentos del morisco Fernando de

Válor en defensa de la etnia morisca y su cultura son sin lugar a duda magistrales, pero probablemente la censura del Santo Oficio no hubiera aceptado que un personaje que se rebela y no acata los edictos impuestos por el Rey y la Iglesia pudiera quedar con vida al final de la obra.

Es imprescindible comprender entonces otro factor más al analizar estas obras de teatro: el control de censura al que las obras teatrales estaban sometidas. El representante de la compañía teatral ante el poder central era el *autor de comedias* o empresario/director, responsable del impacto que la obra pudiera tener en el plano social, político, moral y religioso. Por ello, debía encargarse personalmente de que se cumpliera los patrones establecidos por la censura:

Que las comedias, entremeses, bailes, danças y cantares que ouieren de representar, antes que las den los tales Autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan, o embien a la persona que el Consejo tuuiere nombrada para esto, el qual las censure, y con su censura de licencia firmada de su nombre, para que se pueda hazer y representar y sin esta licencia no se representen. (citado en Díez Borque 47)

Quizás esta observación sobre el papel esencial que jugaba la censura en el Siglo de Oro, nos ayude a realizar diferentes lecturas de las obras de teatro aquí analizadas, comprendiendo que no había absoluta libertad de expresión, por lo que probablemente los dramaturgos de la época debían disfrazar y/u ocultar sus creencias, sin desechar parlamentos inolvidables que, forzosamente, debían llevar al público a una reflexión.²⁶ Además, como afirma Panford en su artículo sobre *Juan Latino*, muchos de estos dramaturgos eran descendientes de cristianos conversos y querían ocultar su ascendencia. Sin embargo, parece ser que ese pasado les obligó a reflexionar sobre personas que sufrían la misma situación que debieron sufrir sus antepasados y sintieron la necesidad de transmitirla a la sociedad de su época, dentro, por supuesto, de los límites impuestos por la cen-

surra. Por tanto, me atrevería a afirmar que los dramaturgos del Siglo de Oro, al ensalzar la imagen de los tres personajes negros protagonistas aquí analizados (al tiempo que sorteaban las exigencias de la censura de la época), dejaron patente su crítica contra la esclavitud y pretendieron que la sociedad española reconociera sus derechos, algo que otros escritores del momento—Quevedo y Cervantes,²⁷ por ejemplo—también reflejaron someramente en su obra.

NOTAS

1. Alfonso Franco Silva afirma lo mismo, refiriéndose a la sociedad andaluza en su artículo "La esclavitud en Sevilla."
2. Refiriéndose a la pintura del Siglo de Oro, Julián Gállego afirma: "El artista, cuando trata de pintar un tema *ideal*, ha de realizarlo de la forma más *realista*, más cercana a sus experiencias sensibles. Pero dicha *realidad visible* de su cuadro [. . .] no es sino un *signo* aparente de una *realidad invisible* que escapa a nuestros sentidos, por más que nos rodee" (181). Además, añade que el "supuesto realismo" de esta pintura "no es más que una referencia al más hondo y secreto de los idealismos" (271). Se podría interpretar entonces que los pintores del Siglo de Oro intentaban reflejar a personajes antes quizás más estereotipados y ahora despojados de dichos estereotipos, pero, al mismo tiempo, en busca de una realidad ideal. Por otro lado, hay que señalar que, hasta el momento, no hay estudios específicos que analicen las representaciones pictóricas de la población negra subsahariana realizadas por los pintores de dicha época.
3. Moses Panford afirma que según Valvarez B. Spratlin, la fecha de composición de esta obra teatral debió ser antes de 1621 (citado en la pág. 8).
4. La edición de la Universidad de Alcalá de Henares utilizada aquí, según su editor Rodríguez López-Vázquez, "con alguna corrección ortográfica," es la que aparece en la Biblioteca de Autores Españoles (20). Hay que mencionar dos aspectos importantes de esta edición de Rodríguez López-Vázquez. Por un lado, en ella se recoge el romance, editado "en pliego suelto por Francisco Barreda, Impresor de Llerena," en el que se narra la parte fundamental de la historia y el ascenso de este militar negro dentro del ejército de Flandes. Comenta que el romance está conservado en la British Library con la signatura 1609/4455 (15), pero lamentablemente no ofrece más datos sobre el volumen en el que queda recogido (113-14). Por otro lado, hay que valorar la representación que de esta obra realizó el Grupo de Teatro de Estudio de Alcalá—

grupo universitario independiente del Aula de Teatro y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá de Henares—el 23 de abril de 1997 en Alcalá de Henares. Una obra que, probablemente, debido al cada vez mayor número de población africana que está llegando a la península, y por el contenido de la misma, tenga mucho que transmitir al público español.

5. En esta línea, Cortés López afirma que "el esclavo era un símbolo de ostentación y riqueza," y, en la mayoría de los casos, estos esclavos y esclavas se tenían como acompañantes de sus dueños ("Presencia en la novela" 51-52).
6. Los autores de comedias eran al mismo tiempo los empresarios y directores de la obra, que no tenían por qué coincidir con el escritor de la misma (Díez Borque 44).
7. Un claro y bien conocido ejemplo es el caso de los personajes de Don Quijote y su escudero Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes.
8. En su tratado de *Política*, Aristóteles afirma: "Regir y seguir regido no sólo son cosas necesarias, sino convenientes, y ya desde el nacimiento unos seres están destinados a ser regidos y otros a regir [. . .]. Es, pues, *manifiesto que unos son libres y otros esclavos por naturaleza*, y que para estos últimos *la esclavitud es a la vez conveniente y justa*" (citado por Manuel Fernández Álvarez 141; subrayado mío).
9. Entre los defectos que se achacaban a los esclavos negros destacaban el hurto y la hechicería, también reflejados en la novela picaresca (Cortés López, "Presencia en la novela" 50). En la obra de Cervantes se recogen además otros vicios que también se le atribuían a esta población, tales como la deshonestidad (en *El coloquio de los perros*) y el habitual estado de embriaguez. Sobre esto último, Cortés López afirma que "las Ordenanzas Municipales" de muchos lugares "prohibían a los taberneros vender vino a los negros impidiendo que éstos accedieran a los establecimientos a ciertas horas y en los días de fiesta" ("Cervantes" 45). Y, por último, otro vicio que se le achacaba, principalmente a la mujer negra y mulata era la permisividad sexual, a pesar de que eran "precisamente los mismos dueños o amigos de éstos los que se permitían ciertas libertades con sus esclavas" ("Cervantes" 45)—algo que queda perfectamente reflejado en la obra de Lope de Vega *El santo negro Rosambuco* como se verá más adelante. Según observa Cortés López, la novela picaresca tiende a resaltar los aspectos negativos de una persona para satirizarlos, pero "el hecho de ridiculizar vicios y defectos lleva un deseo implícito de su erradicación" ("Presencia en la novela" 50). Esta afirmación quizás se podría aplicar también a las obras de teatro del Siglo de Oro, a través de las cuales se intentaba enseñar al público unas determinadas pautas de comportamiento, como lo demuestra la existencia de la censura.
10. Para un estudio más detallado de la imagen de la comunidad negra en la literatura española del Siglo de Oro (incluyendo teatro, poesía y novela), véanse los artículos de José Luis Cortés López publicados mensualmente en *Mundo Negro* de octubre de

1990 a mayo de 1991, además de la colección de ensayos editados por Miriam De Costa, *Blacks in Hispanic Literature: Critical Essays*.

11. Véase el artículo de Martha Cobb, "Afro-Arabs, Blackamoors, and Blacks: An Inquiry into Race Concepts through Spanish Literature," en el que la autora, refiriéndose al intelectual y académico Juan Latino, afirma: "The success of Juan Latino was achieved despite the fact that he was African. The price exacted was that he convert to Christianity, cut loose from his African origins, and adopt the Spanish way of life. By Spanish standards, therefore, he was judged a worthy individual. Thus the balance had tipped against Africa in favor of Europe" (26).

12. Se refiere al santo Benito de Palermo, ya que es un acto milagroso que éste realiza el que anima a Rosambuco a su conversión al cristianismo. Benito de Palermo era además el santo negro siciliano venerado dentro de la Cofradía de los Negros de Sevilla.

13. María del Rosario Santos Cabota, en su ensayo "El mercado de esclavos en la Sevilla de la primera mitad del siglo XVII," afirma también que en algunos casos eran los propios dueños los que utilizaban a sus esclavas para la prostitución "y así tener más beneficios"; pero la Iglesia podía castigar al dueño, otorgándole la libertad a la esclava. También estaba castigado el amancebamiento de dueño y esclava y ésta podía solicitar su libertad a la Iglesia (502-03).

14. Así Fray Tomás de Mercado, quien conoció directamente la trata de esclavos, comenta lo que ocurría en las bodegas de las galeras donde los esclavos eran transportados: "[...] los metieron como lechones, y aun peor, debaxo de cubierta a todos, do su mesmo huelgo y hediondez (que bastaban a corromper cien aires y sacarlos todos de la vida) los mató" (144; citado por Manuel Fernández Álvarez en *La sociedad española del Siglo de Oro*).

15. Sin embargo, Juan Manuel de Cires Ordóñez y Pedro E. García Ballesteros aseguran que, aunque los esclavos podían ser marcados, "esta era una práctica más relacionada con el castigo que con la norma general. Por ello se aplicaba más a blancos, moros y moriscos, siempre propensos a la fuga, que a los negros" (494).

16. Según Santos Cabota, hay constancia de que había órdenes religiosas que poseían y vendían esclavos, entre ellas: dominicos, mercedarios, jesuitas, franciscanos y la Orden de San Juan de Dios. Asimismo, también había esclavos en los conventos femeninos: Santa María de Gracia, de Pasión, Madre de Dios, Santa Clara, Santa Paula, Asunción. Los hospitales, igualmente, contaban con esclavos que recibían de donaciones y luego podían vender (508).

17. Fernández Álvarez menciona que la mendicidad durante los años del Siglo de Oro alcanzaba enormes dimensiones en las calles y a las puertas de las iglesias, al igual que se producían "verdaderas concentraciones de mendigos" en las romerías a las

ermitas (139). Según este autor, las grandes dimensiones de la mendicidad se debían a la "frágil economía de la época" y se reconocía "la imposibilidad de [evitarla] pero se [quería] poner freno al vagabundo y a la picaresca" (183). Igualmente este historiador comenta que había familias pobres que tenían que abandonar a sus hijos recién nacidos a la caridad pública por no poder alimentarlos (185).

18. En algunos volúmenes de arte, el título de este lienzo aparece como *El negro mendigo*.

19. Para una mayor información sobre las distintas cofradías de negros que existían en España, se pueden ver las obras de Bibiano Torres Ramírez, *La compañía gaditana de Negros* (1973), *Las cofradías de Morenos en Cádiz* (1958), Miguel Gual Camarena, "Una cofradía de negros Libertos en el siglo XV," en *Estudios de Edad media de la Corona de Aragón* (1952), y Vicenta Cortés Alonso, *La población negra de Palos de la Frontera (1568-1579)*—y además las diversas publicaciones de esta última historiadora sobre las cofradías de negros de Valencia.

20. Según testifica Díez Borque en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, las cofradías además tenían a su cargo hospicios y hospitales, e igualmente "decidieron organizar de forma habitual y regular espectáculos teatrales [. . .]. Las cofradías alquilaban corrales para lucrarse de los beneficios de la representación" (9).

21. Merece la pena rescatar gran parte de dicho parlamento:

DON FERNANDO

He hallado

que, no hay razón que a Dios ni al Rey convenga,
para que tanto agravio se nos haga
y a tanta esclavitud el reino venga.

[.]

¡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?

[.]

¿En qué bárbara ley, ni en qué salvaje

población no tuvieron a su usanza

bailes? Y ¿cuándo en bailes hubo traje

de alguna religión? La zambra es danza,

que ni África la usa, ni Turquía,

porque la ceremonia nada alcanza;
hablan, bailan y cantan cada día
los negros a su modo, para holgarse,
y ¿ofende nuestra lengua, y alegría?

Alheñar las cabezas y bañarse
no es rito de la ley, sino limpieza,
como usan las Cristianas enrubiarse.

[.....]

Los nombres que nos quitan son forzosos
para el conocimiento de los hombres
y para España lícitos y honrosos. . .

[.....]

Querer que las mujeres descubiertas
anden por la ciudad, al deshonesto
dan libertad, y al mal abren las puertas. . .

[.....]

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. (213-14)

22. Véase el artículo de Carter G. Woodson, en el que el autor insiste en la mayor aceptación de los personajes negros en las obras teatrales del Siglo de Oro, algo que no ocurría con los personajes pertenecientes a las culturas árabe y judía (40-41).

23. También en *Don Quijote* de Cervantes y en *La dama boba* de Lope de Vega se hace referencia al latinista de Granada Juan Latino.

24. Cortés López, en su artículo "El negro en la literatura del Siglo de Oro: Su paso por el teatro breve," señala la fama de este actor conocido hacia 1630 por sus "gestos y exageraciones," lo cual, según las Crónicas, "hacían las delicias del público" (50).

25. Es interesante resaltar la relación que se ha observado entre la pintura y el teatro del Siglo de Oro, notándose esta misma ambigüedad que se presencia en el teatro. Para un análisis más detallado sobre este tema, véase el artículo de Simon A. Vosters, quien, refiriéndose al intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro, afirma que para los barrocos:

el arte tenía un significado profundo, *figurativo, emblemático, simbólico* [. . .]. [La pintura era considerada] como una forma de agudeza destinada a personas de calidad, acostumbrada a la lectura de sím-

bolos [. . .] Velázquez, por ejemplo, [. . .] crea un arte refinado, lleno de equívocos y alusiones, en cuadros como *Las Meninas* y *Las Hilanderas* [. . .]. Para Lope de Vega la pintura es la cifra, la escritura enigmática, la abreviatura que el espectador debe descifrar [. . .]. El pintor-autor [del Barroco] está consciente de sí y de su creatividad aunque esta noción no la expresa directamente sino por medio de analogías. (32-33; subrayado mío)

26. Debemos recordar, además, que el analfabetismo en esta época era muy elevado y que la gran mayoría de la gente se cultivaba a través del arte y del teatro que estaban al alcance de su mano, en las iglesias, en las celebraciones religiosas como el *Corpus Christi* que se celebraban en la calle, o en las representaciones teatrales ofrecidas en los corrales (donde aparte del texto escrito por los dramaturgos tenían posibilidad de ver grandes decorados artísticos realizados por los pintores de su tiempo) (Portús Pérez 166).

27. Cervantes, probablemente por la propia experiencia como cautivo en Argel que él vivió, sentía más de cerca el sufrimiento que padecían los esclavos y esclavas en España, como expresa en *Don Quijote*: "Porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y Naturaleza hizo libres" (citado por Cortés López, "Cervantes" 48). Cortés López también analiza los personajes negros en la obra de Quevedo en su artículo "El negro en la literatura del Siglo de Oro: La perspicacia de Quevedo." Cortés López, aunque señala que Quevedo utiliza a los personajes negros y mulatos para sus chistes y burlas, también cita de su obra *La Hora de todos y la Fortuna con seso* en la que Quevedo parece dejar constancia de su rechazo a la esclavitud a la que era sometida la población negra en España. En el punto XXX-VII, menciona "cómo los negros se juntaron para tratar de su libertad, cosa que tantas veces han solicitado con veras." Y añade:

Para nuestra esclavitud no hay otra causa sino la color, y la color es accidente y no delito. Cierto es que no dan los que nos cautivan otra color a su tiranía sino nuestro color, siendo efecto de la asistencia de la mayor hermosura, que es el sol. Menos son causa de esclavitud cabezas de borlilla y pelo de burujones, narices despachurradas y hocicos góticos. Muchos blancos pudieran ser esclavos por estas tres cosas, y fuera más justo que lo fueran en todas partes los naricísimos, que traen las caras con proas y se suenan un peje espada, que nosotros, que traemos los catarros a gatas y somos contrasayones. ¿Por qué no consideran los blancos que si uno de nosotros es borrón entre ellos, uno de ellos será mancha entre nosotros. (citado en Cortés López, "La perspicacia de Quevedo" 47)

OBRAS CITADAS

- Claramonte, Andrés. *El valiente negro en Flandes*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. *Revista de Teatro: Colección Textos/Teatro* No. 4. Alcalá de Henares, Madrid: Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1997. 21-98
- Cires Ordóñez, Juan Manuel, y Pedro E. García Ballesteros. "El tablero de ajedrez sevillano: bautizos y matrimonios de esclavos." *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla: Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Isidoro Moreno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. 493-500.
- Cobb, Martha. "Afro-Arabs, Blackamoors, and Blacks: An Inquiry into Race Concepts through Spanish Literature." *Blacks in Hispanic Literature*. Ed. Miriam De Costa. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1977. 20-28.
- Cortés López, José Luis. *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Madrid: Mundo Negro, 1989.
- _____. "El negro en la literatura del Siglo de Oro: Cervantes: 'Ya no es nadie el que es esclavo'." *Mundo Negro* 338 (Enero 1991): 44-48.
- _____. "El negro en la literatura del Siglo de Oro: La perspicacia de Quevedo." *Mundo Negro* 340 (Marzo 1991): 46-49.
- _____. "El negro en la literatura del Siglo de Oro: Presencia en la novela picaresca (1)." *Mundo Negro* 336 (Noviembre 1990): 50-53.
- _____. "El negro en la literatura del Siglo de Oro: Su paso por el teatro breve." *Mundo Negro* 335 (Octubre 1990): 48-50.
- _____. *Los orígenes de la esclavitud en España*. Madrid: Mundo Negro, 1986.
- Díez Borque, José M^a. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- Dunzo, Annette I. "Blacks of Sub-Saharan African Origin in Spain: Image in the Theater (1500-1700)." Diss. University of California, Los Angeles, 1974.
- Fernández Álvarez, Manuel. *La sociedad española del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1989.
- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI de España, 1995.
- Franco Silva, Alfonso. "La esclavitud en Sevilla a finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna." *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla*. Isidoro Moreno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. 483-93.
- Gállego, Julián. *Visión y simbolismo en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991.

- Lipski, John. "El habla del negro afropeninsular del Siglo de Oro." *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*. Eds. Matthias Perl and Armin Schwegler. Madrid: Editorial Iberoamericana, 1998. 301-05.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *El Santo negro Rosambuco. Lope de Vega: Comedias, XIV*. Ed. Manuel Arroyo Stephens. Madrid: Turner Libros, 1998. 305-89.
- Moreno, Isidoro. *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla: Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.
- Panford, Moses E., Jr. "La Comedia famosa de Juan Latino: el discurso hegemónico como artefacto socio-político." *Afro-Hispanic Review* (Fall 1999): 3-9.
- Portús Pérez, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas: Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1992.
- Santos Cabota, María del Rosario. "El mercado de esclavos en la Sevilla de la primera mitad del siglo XVII." *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla: Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Isidoro Moreno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. 501-09.
- Vosters, Simon A. "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español." *Diálogos Hispánicos de Amsterdam: Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro*. Amsterdam: Rodopi, 1981. 15-38.
- Woodson, Carter G. "Attitudes of the Iberian Peninsula (in Literature)." *Blacks in Hispanic Literature: Critical Essays*. Ed. Miriam De Costa. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1977. 36-46.
- Ximénez de Enciso, Diego. *El Encubierto y Juan Latino*. Ed. Eduardo Juliá Martínez. Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Madrid: Aldus, 1951.