

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO XIX

NÚM. 2

EL TIPO DEL NEGRO EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: TRADICIÓN Y CREACIÓN

Entre las literaturas del Occidente europeo, las ibéricas —España y Portugal— ofrecen, además de otros muchos rasgos de diferenciación que tocan a géneros, estructura, estilo y personajes, la presencia de uno hondamente ligado a su vida social: el tipo del negro, que se da por primera vez a comienzos del siglo xvi en diálogos predramáticos, primero en Portugal, e inmediatamente, con vena aún más realista, en la España de lengua castellana. A las composiciones de negro de Fernam de Silveyra y Anrique de Mota del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, siguen las *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinoso; inmediatamente, en autores de las dos lenguas, el tipo y sus motivos concomitantes se desarrollarán en el teatro¹, aunque también ocasionalmente reaparecerán aún en el siglo xvn en la lírica, por ejemplo la burlesca de Quevedo y Góngora, y en villancicos anónimos a imitación de los que cantarían las cofradías de negros en las festividades religiosas. Gil Vicente y sus continuadores en lengua portuguesa, y en castellano la anónima *Farsa de Lucrecia*, Jaime de Güete, Feliciano de Silva, Gaspar Gómez, Diego Sánchez de Badajoz y Lope de Rueda irán fijando, con rasgos bastante independientes en las dos tradiciones teatrales², una fisonomía del negro en el teatro, amal-

¹ Cf. mi artículo "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo xvi", *RPh*, 17 (1963-64), 380-391.

² MANOEL COELHO REBELLO, *O negro mais bem mandado* (Musa entretenida de varios entremeses por..., Coimbra, 1658), emplea dos recursos cómicos que se remontan a Gil Vicente. El tipo de relación entre el escudero y su criado, aquí negro, recuerda la *Farsa de Inês Pereira*, en tanto que el robo de que es objeto el criado es recurso muy semejante al del *Clérigo da Beira*, con la diferencia de que allí es el negro quien roba a un muchachito tonto y aquí el robado es el negro; y aun el nombre de la destinataria del regalo está recortado sobre el patrón vicentino: Brásia Pimenta. Este entremés entronca con la época pre-lopesca, aunque el tipo tan original de Gil Vicente, el negro apicarado, ha sido sustituido por el más vulgar del negro fácilmente engañable.

gama de materiales muy netos: observación de la realidad y elaboración artística.

El motivo literario que nace en Portugal y que incorpora a la literatura castellana Rodrigo de Reinosa, alcanza su máxima elaboración y enriquecimiento con Lope de Vega, aunque ya aparecía totalmente organizado a mediados del siglo xvi: el negro, pero sobre todo la negra, era entonces una criada que hablaba castellano deformado, que hacía alarde de hidalguía en su tierra de origen, que se creía hermosa y capaz de despertar amores; se mencionaban lugares de África, patria del personaje, y una y otra vez se ponían de relieve el gusto y habilidad para el canto y el baile; hay cierta procacidad de lenguaje, sobre todo en relación con lo erótico, y abundantes motes de los otros personajes por el color de la tez y la condición esclava. En ese tratamiento ya convencional del personaje ocupa lugar primordial, sobre todo en Diego Sánchez, la deformación idiomática que se incrusta muy fácilmente en la secular tradición medieval que cultivaba la mezcla de lenguas, en especial latín y lengua vernácula, con fines satíricos o cómicos. (Recordemos la etimología de *farsa*).

Dentro del teatro del siglo xvn, son las piezas menores —jácaras, bailes, mojigangas, y sobre todo los entremeses y bailes entremesados— los herederos de esa tradición del siglo xvi, enriquecida naturalmente con los aportes de la comedia, y sobre todo de Lope: por ejemplo, la comicidad en torno a lo erótico se resuelve en el casamiento de dos negros³ (*Entremés de los negros*, de Simón Aguado, y *Entremés segundo del negro*, anónimo), en tanto que la explotación del modo de hablar diferenciador como elemento cómico básico se da en serie con otras deformaciones presentadas como formas típicas de gitanos, portugueses y moros en el *Entremés de las lenguas* de Jerónimo de Cáncer, y en las anónimas *Mojiganga de la negra* y *Mojiganga de las sacas para fiesta de Corpus*⁴. Pero es Lope quien, conservando elementos heredados de la tradición dramática en la que se inicia⁵, los enriquecerá y variará,

³ Cf. QUEVEDO, *La visita de los chistes*: "Desagravié los entremeses, que a todos les daban de palos, y con todos sus palos hacían los entremeses. Cuando se dolían de ellos: «Duélanse —decía yo— de las comedias, que acaban en casamiento y son peores, porque son palos y mujer». Las comedias, que oyeron esto, por vengarse, pegaron los casamientos a los entremeses..."

⁴ Se trata de un recurso que Lope no desdénó, como realce de escenas de exaltación y regocijo o final de fiesta, en *La limpieza no manchada* y *La madre de la mejor*. (Véase *infra*, pp. 357-358).

⁵ Creo que no se ha estudiado suficientemente cómo tenía Lope presente esa tradición de la farsa, el teatro popular del siglo xvi, tan medieval. Por ejemplo, la aventura nocturna del gracioso Martín de *El premio del bien hablar*, acto II, en la cocina, con el perro al que confunde por un momento con la criada, aventura contada por él mismo, trae reminiscencias de dos

multiplicando las posibilidades del personaje y abriendo nuevos rumbos a su empleo teatral.

Cronológicamente, su primera obra con intervención de negro es *Los comendadores de Córdoba* (*Acad*, t. 11, pp. 261 ss.), de 1596 muy probablemente⁶, pero aquí el motivo ni reviste sus formas tradicionales ni las que tendrá en el Fénix posteriormente. Puede haber más de una causa: o Lope no había descubierto todavía las posibilidades del tipo del negro en sí mismo, o las características de la obra no se prestaban para su desarrollo: si el tratarse de una obra cuya acción se desenvuelve en un pasado ya secular no inhibía a Lope de una concepción similar a la de una comedia contemporánea, en cambio, quizá sea su dramatismo lo que explique el que no haya utilizado el recurso cómico de la deformación de lengua, y la falta de alusiones, bromas, juegos de palabras de intención burlesca, y también poética, en relación con la apariencia física de los personajes; pero llama la atención que Galindo se vanaglorie ante Esperanza de la pelea que ha tenido con un mulato, y que ningún comentario o alusión de uno u otro hagan suponer que también ella lo es. Hay varios esclavos negros en casa del Veinticuatro, pues cuando éste vuelve de Toledo, ante el cariño con que en su casa ha sido recibido, quiere abrazar a su mujer y a sus criados, pregunta por Juan y Sicilia y agrega: "Todos los he de abrazar, / que aunque negros, gente son". Un negro se menciona explícitamente cuando don Fernando, para lavar su honor, mata a todos los de su casa (acto III; ed. cit., p. 296b):

RODRICO—Jorgillo, el negro, está aquí.
 VENTICUATRO—Aunque el ser negro le vale,
 Jorge es blanco para mí.

Y cuando cuenta al Rey su venganza (en la que no ha perdonado a perros, gatos y a un papagayo), a la enumeración de dueñas, doncellas y mozas sigue la de "negros y negras", sin mención específica de otro posible tipo de esclavos. No sabemos si dos personajes de

episodios de introitos de Diego Sánchez de Badajoz, en los que el pastor cuenta aventuras que también han sido experiencias personales: en la *Farsa teologal*, el gato es el responsable de los golpes, magulladuras y mal rato del protagonista, y en la *Farsa militar* el pastor besa a la burra en el establo creyendo haber hallado a la moza con la que se ha citado.

⁶ S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *The chronology of Lope de Vega's "comedias"*, New York, 1940, pp. 128-129, la fijan en 1596-1598. Posteriormente, en "Addenda", *HR*, 15 (1947), p. 67, se inclinan decididamente por 1596, y a pesar de la opinión de MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *NRFH*, 4 (1950), 367-370, que prefiere llevarla a 1593, BRUERTON en su artículo "La versificación dramática española en el período 1587-1610", *NRFH*, 6 (1952), 62-64, continúa situándola en 1596.

bastante importancia, Rodrigo y Esperanza, esclavos, son negros o no⁷. Para Rodrigo se usa el mote de "perro", sin carácter interjectivo, en boca de Jorge, uno de los comendadores, cuando aquél sale de caza acompañando al Veinticuatro⁸. Por lo demás no es la única obra de Lope en la que el carácter o condición de los esclavos no se especifica o señala claramente⁹. Otro hecho que no deja de tener importancia al respecto es que la acción principal de *Los comendadores* ocurra en el sur de España, la zona esclavista por excelencia de la península en la que, sobre todo en Sevilla, se desarrollan en todo o en parte las obras de Lope en que intervienen negros o mulatos¹⁰, y ante todo *El amante agradecido* (AcadN,

⁷ El nombre de Esperanza, que Lope utiliza varias veces para criadas, portuguesas, etc. (Cf. S. G. MORLEY y R. W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Berkeley-Los Angeles, 1961, p. 222), corresponde en *Amar, servir y esperar* a una criada mulata. (Cf. *infra*, nota 12).

⁸ Con anterioridad lo usa Galindo, criado de Jorge, en pelea con un mulato al que califica de "señor perrenque" y "perro", y explica su uso con una pulla pseudo-culta, como si *perro* fuera, sobre todo, privativo de judíos. Como en otras obras de Lope no se repite la necesidad de explicación de *perro* para el negro o mulato, Lope habrá querido acentuar aquí la malevolencia y fanfarronería de Galindo, al hacerle sumar motivos de desprecio en sí incongruentes: negro y judío.

⁹ La trama de *Los melindres de Belisa* se basa en los equívocos provocados por un galán y una dama que, huyendo de la justicia en una típica situación de capa y espada, se hacen pasar por esclavos. Los reemplazados, dada la trama, verosíblemente no serían negros. Dice Eliso: "Yo tenía en mi casa dos esclavos: / Pedro, que a los caballos asistía, / porque era ya cristiano bautizado, / y Zara, una esclavilla granadina..." El hecho de ser granadina la esclava, y el que la acción de *Los melindres de Belisa* no se desarrolle en el sur de España sino en Madrid, son otros tantos motivos para no suponerlos negros. En cambio, en *La esclava de su galán*, donde la protagonista, para conseguir la rehabilitación del galán en el amor de su padre, se hace vender a éste como esclava, se dice explícitamente que es "india oriental", valorando esta condición por encima de la de negra o mulata:

D. FERNANDO—¿Es negra?

ALBERTO— Por ningún caso
tratará yo en esa hacienda.

D. FERNANDO—¿Mulata?

ALBERTO— Tampoco.

D. FERNANDO— Aguardo
qué sea.

ALBERTO— Es india oriental
a quien los moros han dado
su seta en aquellas tierras...

¹⁰ Cf. mi artículo citado en la nota 1, pp. 382-383. La especial relación de Sevilla con el mundo de los esclavos de color es frecuente en la literatura. En Sevilla ocurre *El celoso extremeño*, con sus "negras bozales" y Luis, "negro viejo y eunuco" cuya afición a la música —"tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos", dice Cervantes— es el medio de que se vale Loaysa para penetrar en casa de Carrizales. Nota significativa es la que ofrece la

t. 3, pp. 100 ss.), fechable por motivos muy plausibles en 1602¹¹, en la que a partir del acto II la acción se traslada de Zaragoza a una Sevilla presentada, como gusta de hacerlo Lope, en sus aspectos pintorescos: el Guadalquivir, la Giralda, el túmulo de Felipe II, indios que van y vienen, noticias de la flota. Tampoco faltan notas pintorescas de otro tipo, como el uso de palabras italianas en boca del gracioso que acaba de regresar de Italia con su amo, o su disfrazarse de indiano y usar en la conversación palabras indígenas. Emparentado con este tipo de pintoquesismo está el recurso de presentar a dos negros, Francisco y Pedro¹², que en su escueta actuación también hacen el elogio de Sevilla. Pregonan "moyete y mantequiya", con lo que se manifiesta su condición humilde, y hablan en ese castellano deformado, convencional pero con cierta base en la observación de la realidad, que por comodidad designamos como *negroide*¹³. Del breve diálogo de Francisco

alusión de QUEVEDO en su *Premática que han de guardar las hermanas comunes* (*Obras, Prosa*, ed. Felicidad Buendía, Madrid, 1961, p. 87a): "Asimismo nos plugo ordenar, por las exorbitantes arrogancias de las cotorronas que bajan de Sevilla en cueros, que no digan siempre por disculpa de su pobreza que aguardan tres cofres que dejaron en tal parte con una mulata y dos criados enfermos, sino que confiesen que vienen como nacieron y que se venden por mendigas envergonzantes." (Esta lección me parece más adecuada que la ofrecida por Astrana Marín, en la que se lee *maleta* en lugar de *mulata*).

¹¹ MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, p. 36; E. COTARELO, Prólogo al t. 3 de *AcadN*, p. xiii.

¹² En la comedia de Lope la elección de los nombres no es fruto del azar o de la mera casualidad; en muchos casos son profundamente significativos, ya sea por estar ligados a la vida efectiva del autor, ya por las relaciones que guardan con tradiciones literarias en general o con la vida de la época. Respecto de los ligados a una convención literaria, pueden servir de ejemplo los nombres pastoriles, ya rústicos, ya estilizados (cf. mi libro *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, 1963, pp. 62-63), y en relación al mismo tiempo con la convención literaria y la realidad, los de negros y mulatos. Precisamente, Francisco es uno de los nombres que con más frecuencia se aplican al negro del teatro, en línea ininterrumpida desde el marido de la negra de la *Farsa teologal* de Diego Sánchez ("Francisco estar mi marido"), otra obra de Lope, *La victoria de la honra*, la protagonista del *Entremés segundo del negro*, anónimo (ms. 16.936 de la B.N.M., núm. 2514 del *Catálogo...* de PAZ Y MÉLIA) y la explícita declaración que de su carácter "etiope" da Shakespeare en *The merry wives of Windsor*, II: "(CAIUS:) Vat be all you, two, three, four, come for? / (HOST:) To see thee fight, to see thee foin, to see thee have; to see thee here, to see thee there; to see thee pass thy punto, thy stock, thy reverse, thy distance, thy montant. Is he dead, my Ethiopian? is he dead, my Francisco? ha, bully! What says my Æsculapius? my Galen? my heart of elder?..." Pedro es también nombre de esclavo en *Los melindres de Belisa* (Cf. *supra*, nota 9).

¹³ Son sobre todo unos pocos rasgos fonéticos los que dan la fisonomía del habla deformada de los negros en el teatro del siglo xvn: agregado de

y Pedro se desprende una clara alusión a un amo que quizá se vea defraudado en su esperanza de que los negros obtengan ganancias, puesto que éstos se disponen a entrar en una barca en el río y no ofrecen más sus mercaderías. Uno de los interlocutores zanja la leve vacilación de su compañero con un "casamo con Marías". A través de esos negros tan desdibujados se patentizan los rasgos convencionales de los que hemos hablado: baja condición social en relación de dependencia, sentido no muy estricto de las obligaciones, importancia de lo erótico (todo lo arregla un "casamo con Marías"). Frente a este tratamiento, mero vestigio de la tradición teatral precedente, en *El amante agradecido* se suma ya el más original de los rasgos del tratamiento del motivo del negro en Lope, pues en oposición a la burla de la esclava negra surge el elogio de la belleza de la mulata, a veces franco, a veces mezclado a los habituales elementos para motejar. También queda establecida la relación de la criada mulata con el gracioso, que si bien hace bromas o juegos de palabras con el arsenal de motes y burlas corrientes, es víctima de sus encantos. Aquí Guzmanillo, aunque algo concede a su atractivo y belleza, se inclina más a la burla y al juego de palabras intencionado. Todo esto en estado embrionario, pero *El amante agradecido* es la obra que señala el comienzo de la innovación:

GERARDO— ¿Has dicho,
Guzmán, a esta mulata que yo era?
GUZMANILLO—Ya me habló en el portal, y relucían
de manera sus ojos a lo oscuro,
que entendí que era gato, y hube miedo.
JUAN—Muy bonito eres tú. Yo te prometo
que no estuviste lejos de abrazalla.
GUZMANILLO—Blanqueaban también los buenos dientes,
y ¡por Dios! que no pude más comigo;
mas diome colación y despedida.
JUAN—¿Qué colación?
GUZMANILLO— No entiendes de grajea¹⁴,
que en verano es negocio temerario.

vocal final en palabras terminadas en consonante (*Dioso*); pérdida de -s final (*entramo*, *tenemo*, *casamo*, *moyete*), alternando con formas en las que la -s se conserva (*podamos*, *mantequiyas*), en tanto que otras veces se agrega esa -s, signo de plural, a palabras en singular (*Marías*, *Siviya*), todo lo cual supone el manejo deficiente de la concordancia y la significación del plural. Otro rasgo es la nasalización (tipográficamente representa con el agregado del sonido nasal interior (*enhorambuena*, *atrambiesa*) o final (*lan*, *non*). Las variaciones fonéticas más corrientes son: ll > y (*Seviya*, *acuyá*, *mantequiyas*), z > s (*riqueza*), r > l (*Pedlo*, *plegonamo*). (Cf. QUEVEDO, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*: "Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las rr ll, y al contrario, como Francisco, *Flancisco*; primo, *pli-mo*"). Entre las vocales, ocasionalmente, e > i (*Siviya*).

¹⁴ Para los juegos de palabras implícitos en *colación* y *grajea*, cf. JOHN

En *El arenal de Sevilla* (BAE, t. 41, pp. 527 ss.), de comienzos de 1603, aún más sistemáticamente que en *El amante agradecido* se exaltan las bellezas y formas típicas de Sevilla (la "octava maravilla" del mundo) y su arenal, y en ese comienzo del acto I, especie de fresco de la vida de la ciudad en torno al Guadalquivir, no podía faltar una figura de mulata, Juana, junto a soldados, moros, pícaros, tapadas, galanes. La mulata parece llevar la comida a Servando y Felicio, quienes la insultan, y ella contesta en el mismo tono; luego se acerca a un jaque que la interpela y a quien ella moteja de cobarde, pero finalmente se dan, como parece ser lo habitual en la pareja, una cita de amor. Lope no volverá a emplear este tipo de mulata, y los calificativos que le dedican sus interlocutores en las dos escenas en que interviene —"patata", "loca", "de mala lengua", "mulata historiadora"— tampoco reaparecerán en otras obras. Lope se ha atenido para este personaje a los motivos propios de la negra en el teatro del siglo xvi: insultos, desprecios, erotismo, sólo agregando, en referencia alusiva a su origen americano, el despectivo "patata", motivo que se ampliará considerablemente en obras posteriores. Con esta Juana puede agruparse, por los elementos poco originales y desvalorativos que la caracterizan y por su escaso desarrollo, la Inés de *La octava maravilla* (AcadN, t. 8, pp. 246 ss.), en amores con el gracioso Motril, que la moteja de "mulata", "nido de grajos" y "galga relamida". Fuera de esa breve escena, en la que se muestra sumisa y enamorada a pesar de los insultos, la mulata sólo aparece para recibir órdenes de su ama y preparar las maletas para un apresurado viaje de Sevilla a Madrid. En cuanto al nombre de Inés, tan corriente en la comedia del Siglo de Oro, se menciona también como propio de mulata, junto al de Pascuala, en el acto II de *Amar, servir y esperar*.

Hacia esa misma época, dos obras —*El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* (Acad, t. 4, pp. 361 ss.) y *El negro del mejor amo* (AcadN, t. 11, pp. 66 ss.)— señalan otra innovación básica: los tipos de santos negros, importantes en el cuadro variado del teatro de Lope y sus aportes, que confluyen en un movimiento de dignificación literaria del tipo, cuya culminación en el siglo xvn serán obras como *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y *Juan Latino* de Ximénez de Enciso, que preparan el camino para la visión humanitaria del siglo xviii, patente en *El negro sensible* de Francisco Comella. Fue sin duda un complejo proceso evolutivo, en el que Lope recibió estímulos que lo llevaron a contemplar entre otras posibilidades y variaciones dramáticas

ésta del negro elevado por encima del *status* que generalmente tenía en la vida social de la época: llegaba así Lope a un "extremo" que, por la popularidad y vasto influjo de su obra sobre espectadores, imitadores, y más tarde lectores, refluiría en las corrientes creadoras¹⁵, pero sin que por eso se perdiera aquel tipo primitivo, hondamente arraigado en la literatura y la convención. Precisamente en ese sentido son importantes las dos comedias de santos negros, pues en ambas, junto al santo, espiritualidad pura, que se expresa en castellano correcto, está el que responde a esa tradición cuya caracterización exterior es el habla "negroide", y en el que predominan elementos sensuales. El juego de oposiciones es más libre, rico y elaborado en *El negro del mejor amo*, *Antiobo de Cerdeña*, anterior a *El santo negro Rosambuco*, de antítesis más netas y sistematizadas (santo negro / criada negra; santo negro / lego blanco malicioso). *El negro del mejor amo*, cuya autenticidad alguna vez fue puesta en duda, pero que hoy la crítica acepta plenamente como de Lope¹⁶, es en realidad comedia de pura invención, pues su protagonista, Antiobo, no figura en los santorales conocidos, lo que hace tanto más interesante la creación de Lope.

La primera jornada se inicia en Argel, entre moros cuyo aspecto se supone igual al de los españoles, y luego la acción se traslada al África propiamente dicha, donde el rey Uristeo tiene guerra con el etíope Aufrido de Zánfara, y él y toda su corte son negros. En el acto II, que ocurre muchos años después, la oposición fundamental no es de negro a moro, sino de no cristiano a cristiano, aunque entrecruzada con la otra, pues el joven príncipe Antiobo, negro, hijo de la princesa negra Sofonisba, hija del rey de Zánfara y de Dulimán, blanco, que se han casado en el primer acto, fue bautizado secretamente por el esclavo Constancio, que luego lo adoctrinó en la fe de Cristo contra la voluntad de sus padres. El acto III representa la superación u olvido de esas oposiciones en los milagros del protagonista. La obra resulta así estructurada como las antiguas vidas de santos (primera parte, ascendencia, genealogía; segunda

¹⁵ Quizá no deba descontarse la influencia de una obra como *Las etiópicas* de Heliodoro, donde la heroína es (por mera casualidad) blanca, hija de padres negros. A lo largo del siglo aparecen menciones de negros hijos de blancos en informaciones, relaciones, etc., y el motivo llega también al teatro: piénsese en *Virtudes vencen señales*, de Vélez de Guevara, donde Filipo, negro, es hijo del rey de Albania, blanco.

¹⁶ JUSTO GARCÍA SORIANO, Prólogo a *AcadN*, t. 11, pp. xi-xii. Según MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, p. 157, "no hay razón suficiente para la duda levantada contra esta comedia", aunque quizá nos haya llegado en versión abreviada. En cuanto a la fecha, la sitúan entre 1599 y 1603. Por otra parte, nada tiene que ver con la comedia del mismo nombre de Mira de Mescua, que en cambio desarrolla el mismo tema que la otra comedia de santo negro a la que nos referiremos.

parte, conversión, primeras manifestaciones de santidad; tercera parte, milagros en vida y muerte), y construida en juegos de oposiciones y antítesis: casamiento de un blanco (moro) y una negra; un príncipe cuyas creencias y destino vital han sido determinados por un esclavo; un príncipe en relación ancilar, aunque su amo es Dios. En aspecto menor, pero en relación con las oposiciones mayores señaladas en la acción dramática, los negros, reyes, capitanes, etcétera, hablan castellano correcto y el criado o gracioso, Febo, presentado como "negrillo", habla castellano deformado¹⁷. Novedad muy importante es el sesgo que da Lope, sobre todo en el acto I, al motivo 'color de la tez' que sólo se había usado como punto de partida de insultos y motes despectivos y ahora empieza a producir variaciones de discreteo amoroso, iniciándose así la línea poética que Lope seguirá variando y enriqueciendo en obras posteriores y Calderón empleará dilatadamente en *La sibila del Oriente*, única obra suya que conozco en que utiliza el motivo del negro en el doble registro que Lope inaugura precisamente en *El negro del mejor amo*. Esta utilización del motivo tradicional, pero con signo contrario, señala un aspecto del arte de Lope que nuestro análisis ejemplifica: la transformación creadora de los materiales aportados por la tradición.

Los términos utilizados son, sobre todo, *carbón* opuesto a *sol* o *fuego*, *noche* opuesto a *día*, *sol* a *sombra*. Cuando Sofonisba saluda a su padre (acto I): "Guárdete el sol, padre mío", Anfino, capitán negro enamorado de ella, dice en aparte: "Y a ti del sol no te guarde, / aunque ya llegará tarde / a encender carbón tan frío". Ya casada Sofonisba con el blanco Dulimán, se lamenta Anfino: "Mas ¡ay! que si contigo a mirar llego / de Sofonisba el único tesoro, / carbón fue para ti; para mí, fuego". Y Dulimán, al admirar la belleza de la princesa negra, exclama:

¡Oh, qué rostro soberano!
 ¿En quién tal beldad se ve?
 ¡Qué noche tan bella y pura!...
 Nunca me amanezca el día
 si tales las noches son,
 y si el mismo sol se asombra
 de ver en vos su arrebol,
 ¡jamás a mí me dé el sol

¹⁷ Quizá con más atención a las formas negroides, entre las que se pueden añadir, a las indicadas en la nota 13, la supresión de consonantes finales, además de la -s (*tené* 'tener', *cu* 'con'); cambios *d* > *r* (*tora*, *turo*, *perrone*, *vira*), *rr* > *r* (*bariga*), *o* > *u* (*turo*, *sumo* 'somos', *turmento*), *o* > *a* (*nan* 'no', *samo*); *e* > *i* (*derritimo*); falta de diptongación (*sente*, *sentera* 'sintiera', *quin* 'quien', *conta*, *vosa*, *fonte*, *dente*, *pe*, *valente*).

estando a tan buena sombra!...
 ¡Nunca yo buscara día
 donde esta noche tuviera!

Ya Lope de Rueda se había servido de *carbón*, metáfora casi obvia, para la negra Guiomar en la escena 3ª de *Los engañados* (ed. Vilella de Chasca, p. 110), cuando la otra criada, Julieta, la moteja despectivamente con "cara de carbón de brezo". Lope la usará también en situaciones en que se mezcla la ironía, poniéndolo por ejemplo en boca de la propia interesada¹⁸, y los valores negativos de su uso básico y primitivo y los pasos de la transformación del motivo pueden apreciarse en el *Entremés segundo del negro*, en cuyo baile final es requiebro realizado por la vecindad de conceptos emparentados:

MÚSICOS—Pues con Francisca me caso,
 amor, carbón de mi brasa,
 ya samo contenta toda...

Sombra, de uso primitivo (o sea motejador) menos extendido, quizá por su significación menos incisiva y las asociaciones poéticas acarreadas de su frecuente uso en la lírica (de ahí la preferencia que por esa voz manifiesta Calderón en *Los hijos de la fortuna*), tiene sin embargo cabida en el entremés:

NEGRA— Téngaze, plimo,
 que aqueza negla zoy yo.
 ALCALDE—Señores, aquesa sombra,
 ¿de dónde diablo salió?¹⁹

En los dos actos siguientes, los contenidos afectivos y valorativos en torno al negro cambian de carácter, puesto que se desenvuelven, en forma similar a lo que ocurre en *El santo negro Rosambuco*, en torno a dos núcleos opuestos: el de quienes aceptan la santidad de Antíobo y el de quienes la rechazan, la combaten

¹⁸ En *Servir a señor discreto*, dos veces lo usa la mulata para referirse a sí misma, en diálogo con el galán de su ama que, enajenado por la carta que Elvira le ha traído, dice: "(D. PEDRO:) Déjame, mi bien, besar / esa mano.— (ELVIRA:) ¡Ay! ¿no imagina / que se tiznaré la boca / si en estos carbonos toca?"; y luego, dirigiéndose a Girón: "(ELVIRA:) Después diré / lo que me debe.— (GIRÓN:) ¿A qué aguardas?— (ELVIRA:) Aguardo a que este carbón / le ponga en toda la cara [...] Elvira me fecit, / porque ninguna bellaca / ose hablar de su persona / en conociendo la marca".

¹⁹ *Mojiganga de la negra, que se hizo en fiesta de sus magestades*, en *Flores de el Parnaso cogidas para recreo del entendimiento por los mejores ingenios de España...*, Zaragoza, 1708.

o se burlan de su condición de negro en sí misma o por considerarla incongruente con la santidad. Véase cómo un mismo término —el ya analizado *carbón*— varía de posibilidades significativas en boca de los distintos interlocutores. Lidonio, poseído por el demonio, que desprecia a Antíobo y lo moteja por ser negro, le dice: “¡Ah, si te cogiera yo / —quitóme Dios el poder—, / cómo ardiera ese carbón!” Y cuando Antíobo ha exorcizado al demonio, todavía dice Lidonio: “Pero ¿que a un negro tiznado / dé Dios poder contra mí?” A lo cual contesta Antíobo:

Tiznado no, más lavado
de su sangre, de quien fui,
aunque negro, rescatado.

Hízome Dios de carbón
para que prendiese luego
más presto en mi corazón
cualquier centella de fuego
de su santa inspiración.

Aunque *El santo negro Rosambuco* no sea hoy de las obras más apreciadas de Lope, lo fue sin duda en su época, puesto que existe una refundición de Luis Vélez de Guevara de hacia 1643 con el nombre de *El negro del serafín*, muy posiblemente la misma que con título diferente, *El negro del mejor amo*, se publicó atribuida a Mira de Mescua en 1653²⁰. Hay en la obra dos personajes negros que, a poco de iniciarse, son esclavos en la misma casa: el futuro santo (descendiente de los reyes de Etiopía) y una criada, Lucrecia, que, heredera de la actuación del criado bobo, habla en negroide y se enreda en amores con Ribera, calificado de “viejo” en la lista de interlocutores; por castigo se los ata y en esa escena aparece la nota escatológica y la procacidad de lenguaje característicos del personaje desde su aparición en Rodrigo de Reinosa. Y así como este personaje está más de acuerdo con el molde tradicional que el Febo de *El negro del mejor amo*, también el desarrollo de los motivos en torno al santo negro entra en cuadros casi obvios. Laura, la dama que ha recibido a Rosambuco como regalo del virrey, dice, utilizando sustantivos típicos para motejar

²⁰ E. COTARELO, “Mira de Mescua y su teatro”, *BRAE*, 18 (1931), p. 84; A. VALBUENA PRAT, Prólogo al *Teatro* de Mira de Amescua, *Clás. cast.*, t. 1, p. xxxvii. E. F. SPENCER y R. SCHEVILL, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara: Their plots, sources and bibliography*, Berkeley, 1937, pp. 285 ss., argumentan convincentemente la relación de la obra de Vélez con la de Lope, y observan que la atribuida a Mira de Mescua es, simplemente, la de Vélez con los últimos versos cambiados. El ms. de la obra de Vélez, con el nombre de éste al final, lleva la fecha de 1643; la publicada como de Mira de Mescua es de 1653, y en tanto que Vélez ocasionalmente revisaba obras de Lope, ello no ocurría con Mira de Mescua.

a negros: "Yo lo estimo por ser de su real mano, / aunque bastaba en casa aquesta negra, / sin tanta tizne y tinta"²¹. La hija del virrey que poseída por el demonio será liberada por Rosambuco, lo moteja de "negro tizado", "modorro", "hocico de lechón", "azabache", "tizón", "aforro de sartén", como resumiendo, en ese momento anterior a una prueba decisiva de la santidad del héroe, la actitud psicológica inicial de quienes sucesivamente lo van conociendo, ya que la nota característica de la obra es la de la santidad desconocida, negada, y del santo maltratado porque lo reviste un exterior habitualmente considerado como repulsivo. Tal modo de pensar —el del común de los mortales, el de los incapaces de conocer la verdad divina— está representado en el lego del convento de San Francisco, Pedrisco, que moteja al santo con los dicterios más habituales, pero haciendo gala de originalidad e imaginación, y no vacila en tratar de envenenarlo para librarse de su odiada presencia²². No hay, en cambio, creaciones de vuelo poético como las del acto I de *El negro del mejor amo*, y la exaltación y reconocimiento de la santidad se hace más bien en juegos de antítesis, *blanco-negro*. El capitán Molina, cuya vida en peligro fue salvada por la intervención del santo, exclama: "¡Bien haya persona negra / que de los bienes es blanco!", en lo que está tácita la minusvalía aneja al color, que encuentra su expresión más clara y frecuente en la fórmula restrictivo-concesiva, largamente repetida, "aunque negro"; el mismo San Francisco, en su aparición en sueños a Rosambuco recién convertido, dice: "...que ya infinito me alegre / de que he de llevar conmigo / un fraile santo aunque negro", mientras dentro se canta:

Al cielo divino y franco
con la dulce María
un negro rosas envía
a Dios, que tiene por blanco...²³

²¹ *Tinta*, en bromas, alusiones y juegos de palabras (especialmente en boca del gracioso), no falta prácticamente en ninguna obra de negros o mulatas de Lope; *tizne*, menos frecuente, aparece también en *negro tizado* (cl. *supra*, p. 347).

²² En boca de Pedrisco, aparte de los abundantes *negro* con carácter despectivo, menudean creaciones y variaciones sobre los motejes más corrientes: *perrengue*, *calabaza en arroje*, *higo* o *brevia madura*, *caño de arcabuz*, etc., muchos de ellos utilizados en serie, o sea por acumulación, recurso intensificador utilizado en las escenas de negro desde la primera mitad del siglo XVI, sobre todo en la *Tesorina* de Jaime de Güete y en *Los engañados* de Lope de Rueda.

²³ Dentro de la fraseología del diálogo dramático, otros sentidos de *blanco* y *negro*, sobre todo *blanco* en la acepc. 15 del *DRAE* y *negro* 'desdichado', contribuyen a enriquecer y diversificar el motivo: en *El negro del mejor amo*, Anfino, enamorado de Sofonisba, se lamenta: "¡Sofonisba cruel! ¡Ya estás

Al cielo con voz sonora
suben tus voces, Benito...
que aunque eres negro, habrá día
que estés bello, hermoso y blanco.

En cambio, Antíoco, en su arrobamiento, se dirigía a Dios con "Señor, vuestro negro soy..." y prolongaba la equivalencia *negro-esclavo* al llamar a la vida "argolla" de la que Dios lo libraría al mandarle la muerte, pero no sentía que el color o la esclavitud lo disminuyeran a los ojos de Dios.

En relación con el tipo del negro, una tercera comedia de santo negro, *El prodigio de Etiopía*, atribuida a Lope pero seguramente no suya²⁴, se diferencia de las anteriores por la ausencia del negro gracioso, por el notable desarrollo que adquieren los motivos poéticos y dramáticos de la oposición *blanco-negro*, y por lo abundante del uso de *negro* como designativo, sin connotaciones valorativas o desvalorativas. En la fraseología poética del color negro, si bien se usan algunos recursos que se dan en Lope, otros faltan, y algunos, aquí muy notables, no se vuelven a repetir en la obra del Fénix. Sólo un estudio minucioso de todos los aspectos de la fraseología de *El prodigio de Etiopía* en relación con la estructura de la obra y la caracterización de los personajes permitiría llegar a alguna conclusión²⁵.

Entre 1609 y 1612 debió de componer Lope otra comedia en que hace intervenir a personajes negros: es *La victoria de la honra*, obra que, por la aparición de la mulata con características de tipo de transición, nos inclinamos a colocar más bien en la primera de las dos fechas, antes de *Servir a señor discreto* (véase *infra*). Dorotea, como las otras mulatas que Lope incluye en sus comedias,

casada! / Negra fue mi ventura, y empleada / en el blanco que erró mi suerte ahora". Y la propia Sofonisba contesta el requiebro de Dulimán, "Vamos, negra del alma y de los ojos", con "Vos sois el blanco en que acerté mi vida".

²⁴ *Acad.*, t. 4. El propio editor, MENÉNDEZ PELAYO, considera que es una refundición; J. F. MONTESINOS, en su ed. de *Barlaán y Josafat*, Madrid, 1935, p. 191, nota, la pone en una lista de obras que "no deben ser de Lope", juicio confirmado, a través del análisis métrico, por MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, pp. 330-331.

²⁵ Por ejemplo, el nombre de Filipo para el negro es excepcional: por lo general lo usa Lope para personajes extranjeros de países tan exóticos como Hungría o Albania. Aquí su empleo para designar un negro debe de ser influencia de la obra de Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*, cuyo protagonista es al mismo tiempo negro y príncipe de Albania. Como hemos visto, Morley-Bruerton dudan de que sea de Lope, y en las listas finales la colocan *sin fecha* entre los "Texts not by Lope" (p. 375). En cuanto a la obra de Vélez, ya se conocía en 1628, pero SPENCER-SCHEVILL, *op. cit.*, p. 130, creen que debió de ser unos años anterior y que Vélez conocería *Contra valor no hay desdicha* (fechada por Morley-Bruerton entre 1625 y 1630).

habla correcto castellano, pero se hace referencia a ella ya como mulata, ya como negra²⁶, cosa que no vuelve a ocurrir en obras posteriores en las que tampoco las mulatas se preocupan por el color de su tez, que constituye uno de sus encantos, en tanto que Dorotea, igual que la negra Eulalia de Lope de Rueda, quiere blanquearse²⁷, y a la tercera Saluscia, que viene a requerir a su ama de parte del galán, le pide "algún diaquilón / que quite el color mulato". Recibe, además, los moteles tradicionalmente más insultantes de los negros (*mosca en leche, ánima de bayeta*), y no existe en torno suyo la nota de afinada simpatía dominante luego. En su actuación es ante todo una esclava y figura en forma relevante en el encadenamiento de circunstancias de un drama de honra, pues traidoramente introduce en la casa al galán sin que lo haya consentido su ama y en ausencia del marido (situación similar a la de Jacinta en *El médico de su honra* de Calderón), lo que hace reaccionar a su ama con una amarga queja genérica: "Mi mulata me ha vendido. / ¡Oh, esclavos!, quien os desea / en lo que estoy yo se vea". Otro rasgo del tratamiento ulterior del personaje se muestra aquí en la etapa inicial de su desarrollo: la condición de americana. Aunque del amo de Dorotea se dice dos veces que es indiano (p. 418a, y sobre todo 418b), para nada se explota ese carácter con relación a ella. También en forma poco rica y estilizada se presenta la escena en que la mulata llega a casa del galán en inesperada visita y como mensajera de noticias de su ama (cf. *infra*, su tratamiento en *Amar, servir y esperar*). Mientras allí el que introduce, una única vez, a la esclava es el gracioso que luego andará en amores con ella, aquí lo hace otro esclavo, sin participación esencial en la comedia, la primera vez (p. 425b), y la segunda otro criado cualquiera (p. 430a). En las dos introducciones hay materiales que vuelven a encontrarse en la comedia posterior.

...una mujer atrevida
pienso que destas que van
acompañando en Sevilla,
o sea dama alquilada,
te quiere ver porfiada.

...Una cierta no sé quién
con un manto y sombrerillo,
el semblante de membrillo
y el pisar de palafren,
te quiere hablar en secreto.

Y la escena que sigue, entre el galán y la mulata, aunque tiene puntos de contacto con la de *Amar, servir y esperar*, también revela

²⁶ *AcadN*, t. 10, p. 443a: "(LEONOR:) Pospuesto cualquier temor, / soy de don Antonio ya. / —(DOROTEA:) Y esta negra ¿qué dirá? / que Lope mata de amor, / es picaro y de buen tallo". Para *mulata*, cf. pp. 419b, 445a.

²⁷ Eulalia dice haber recibido una "bojetas de lexías para rubiarme na cabeyos", y quiere mostaza y trementina con que hacer "una muda para las manos", indudablemente para blanquearlas, pues el criado replica: "...con essa color me contento yo, senora", "a ser blanca no valías nada".

menor elaboración. Por ejemplo, el galán se dirige por dos veces a la esclava calificándola de "perla", que sólo en la obra posterior dará lugar al juego de palabras *perla-perra*, si bien aquí, independientemente de esta escena, se usan *perro* y *galgo*, los moteles más habituales para esclavos, negros y mulatos.

Como en *El amante agradecido*, aparecen aquí grupos de negros que cantan y bailan por las calles de Sevilla en noche de fiesta, con su habla negroides, y del grupo se destacan unos personajes individualizados con nombres muy de la gente de color: Francisco, Antón, Tiznado²⁸. Si la mulata aparece en *La victoria de la honra* en un estado primitivo de su desarrollo, la actuación del "grupo de negros" llega en cambio a su culminación estructural. Además de dar una nota típica de Sevilla en noche de fiesta, intervienen en la acción, pues Leonor, para justificar el que el capitán Valdivia, su marido, la encuentre en la calle, finge que ha bajado a buscar unas arracadas de diamantes que se le cayeron estando en el balcón y que no encontró, sin duda porque las recogieron los negros ladrones que pasaban en comparsa. El capitán los increpa, pero luego los deja ir, sospechando que se trata de un embuste de Leonor.

Servir a señor discreto (BAE, t. 52, pp. 69 ss.) ocurre en Sevilla y Madrid, con especial detención en el elogio de Sevilla —motivo frecuente en Lope— en el acto I y el del conde de La Palma y su familia en el acto III. Es una comedia de personajes particularmente definidos en lo que toca a su caracterización externa: condición social, riqueza, aspecto, vestidos, lugares de origen, etc., y de ello participa muy especialmente la criada mulata Elvira, confidente de su ama y de la que sabemos que no es sevillana sino indiana, que su madre nació en Biafara y su padre en Lima; además, cuando don Pedro, el galán de su ama, quiere darle un regalo de doscientos doblones por las noticias que de sus amores le ha traído, ella los rechaza "por el siglo del hidalgo / que me engendró". O sea que con los elementos que servían a la comicidad chocarrera de las escenas de negro del siglo XVI —mención del lugar africano de origen, pretensión de hidalguía— una vez más Lope, con un leve movimiento de timón, nos ofrece una situación diferente, afinada,

²⁸ *Tiznado*, apellido o simple apelativo, sugiere al negro. En el episodio sevillano del *Buscón*, Quevedo presenta a los jaques recordando "la buena memoria de Domingo Tiznado", que figura también en la jácara "Todo se sabe, Lampuga..." (ed. J. M. Blecua, Barcelona, 1963, pp. 1234-1235). F. RODRÍGUEZ MARÍN, *El Loaysa de "El celoso extremeño"*, Sevilla, 1901, p. 144, lo considera mulato. A. CASTRO, en nota a la ed. de *Clás. cast.*, 1927, piensa que "quizá debía ese nombre a ser negro o mulato". A pesar de que Rodríguez Marín agrega "que infundía doble pavor a sus contendientes por el gesto y las arremetidas", en notas sólo cita los pasajes de Quevedo. Nuestro texto confirma una vez más el carácter significativo del apelativo.

enriquecida, estilizada. Elvira es la confidente de doña Leonor y consigue persuadir a su ama para que acepte el amor de don Pedro, no por interés ni oficiando de tercera del galán, sino porque éste le ha parecido bien y ese amor le cuadrará más a doña Leonor que el del viejo indiano a quien su padre favorece. La detención y el gusto que Lope ha puesto en la pintura de esta mulata se manifiesta sobre todo en el hecho excepcional de que el comentario lírico de la belleza de la dama ha sido sustituido por el de la mulata: la exaltación amorosa de don Pedro se traslada a la intermedia en dos momentos sucesivos que comprenden el elogio del color negro y el de la mulata en sí misma:

Es la sombra en la pintura
la cosa más esencial;
lo negro es clara señal
de honestidad y cordura.

Es la sombra en el verano
más estimada que el sol;
y como el oro en crisol,
Girón, purifica el grano
de solimán, dese modo
la noche, a la luz del día,
en cuya sombra, aunque fría,
se olvida y descansa todo.

.....
¡Jesú, mi Elvira, Jesú!
Nube de mi blanca estrella,
sombra del sol que me abrasa,
morena, boca de perlas,
ríete, y déjame verlas [...]
¡Qué aseada! ¡qué briosa!
¡Qué limpia! ¡Bien haya, amén,
el caballero que amó
tu madre, pues engastó
ébano en marfil tan bien!

Pero, con su seguro instinto dramático, Lope le opone, para mantener el fiel de la balanza, el elogio de doble filo, irónico y burlesco, del gracioso Girón y los comentarios de la propia interesada a los poco benévolo de otros galanes rechazados:

D. PEDRO—...esa mulata del cielo.

GIRÓN—¿Del cielo? ¿Estás loco?

D. PEDRO— Es velo
del sol.

GIRÓN— Harto bien dijiste.

D. PEDRO— Si a su divino arrebol

del sol, hay nubes a ratos,
¿qué piensas que son mulatos
sino nublados del sol?

Luego tiénelos el cielo.

GIRÓN—¡Qué gracioso silogismo!

Y más adelante, al disculparse con la autoridad de Plauto por elogiar a la mulata, como cosa perteneciente a la amada, se da el siguiente diálogo entre amo y criado:

D. PEDRO—Plauto disculpa mejor
la lisonja de quien ama,
que dice que hasta los perros
de sus damas lisonjean...

Mira tú si alabo bien
la mulata.

GIRÓN—Harto bien amas,
pues que ya perra la llamas.

D. PEDRO—Perra, y aun perla también.

Muy significativa es también la distancia que separa la fraseología de Girón, enamorado correspondido, de la de los rechazados. Compárese:

GIRÓN—¡Oh mi Elvira! ¿Adónde hay
más blanco y tieso cambray,
más bruñida sinabafa?

Ponme esos cinco palillos
de hacer randas y nogal
sobre esta boca,

con:

LIRANZO—No es mala la mulata

ROSALES—¡Ah, tizne mía!

Si soy de casa, ¿harásme cortesía?...

LIRANZO—Diz que tienen el cuero muy suave.

ELVIRA—Pues ¡tócame el pajazo calcirrotto!

Pues, por vida de Elvira, que le clave
un cuchillo de estuche.

LIRANZO—Urraca en soto,

¿sabe que hay bofetadas?...

ROSALES—¡Por vida de la galga de su abuela!

LIRANZO—¡Aforro de ti misma!, ¿qué te entonas?

El despejo, la gracia de Elvira, su inteligencia, se ponen de manifiesto en sus relaciones con todos los personajes de la pieza²⁹, y su

²⁹ Se dirige así a Girón: "Gentilhombre alacayado, / ¿con la morena se toma?"; y a su ama, que al principio se niega a aceptar los amores de don

importancia en la comedia reside en que con ella se crea un tipo cómico amalgama de la criada-graciosa y la antigua criada negra, que da pie al elogio lírico de la mulata a través de una serie de metáforas, símiles, juegos de palabras ligados a la oposición *blanco-negro*, con afinamiento de los juegos de palabras tradicionalmente de efecto más grosero: *perro*, *tizne*, *carbón*, *azabache*, etc. Además, la criada negra se casará con el gracioso³⁰.

Doce o quince años después reaparece la mulata en *El premio del bien hablar*, de 1624³¹: también Rufina ayuda a los amores de su ama y se casa con el criado del galán, pero en realidad no pasa de ser una de las tantas criadas de la comedia, de las que sólo se diferencia por su color. Su condición de mulata no se utiliza poética ni estructuralmente, a diferencia de lo que ocurre con Elvira, dibujada con más gracia e individualidad que la propia protagonista. Hay, sin embargo, reminiscencias y juegos de palabras que permiten establecer parentesco entre las dos obras³². Parecería que Lope hubiera recordado su creación anterior, sin ahondar especialmente en el motivo, uno entre muchos, pero no el primero y más destacado y original: quizá haya contribuido a ello el hecho de que en *Servir a señor discreto* no hay verdadera trama secundaria y sí en *El premio*, donde los amores de la hermana del protagonista con el hermano de la protagonista contribuyen a dejar en un plano muy secundario a los criados y sus amores.

Pedro, le dice: "¡Ea, leona de parto! / Pues maje Elvirilla esparto / a la puerta de Triana, / si enfada a vuesa merced / que su mulata le diga / desto de amor".—Girón, por su parte, le habla así: "Mulata, / de quien estoy informado / que corta en el aire un pelo, / y que del libro del duelo / tiene ya su borla y grado".

³⁰ En ningún momento se dice que Girón tenga nada de negro y, como hemos visto, él hace toda clase de juegos con *blanco* y *negro* sin implicarse en ellos en la menor medida. Además, en el acto II un adivinador le vaticina que "hará su sangre ajedrez" (p. 81b). Sin embargo, interrogada por el padre de la protagonista acerca del criado con que hablaba, ella, estratégicamente, dice: "Es un hombre / casi de mi color, y bien hablado".

³¹ Es una de las obras claramente fechables de Lope, pues, representada en noviembre de 1625, por ciertas alusiones resulta en forma concluyente que debió de escribirse en el año anterior a la representación: cf. MORLEY-BRUERTON, p. 46, y "Addenda", *HR*, 15 (1947), p. 58.

³² Por ejemplo al referirse a la inteligencia de la mulata: "(D. JUAN:) ¿Cómo pasaste a verme? — (MARTÍN:) Con licencia / de la mulata, que es la quintaesencia / de toda la discreta picardía / que lo moreno de esta tierra cría". En *Servir a señor discreto* dos veces se hace un mismo juego de palabras sobre *perra-perla*, una vez por boca del amo (I, p. 74c), otra por boca del criado (II, p. 79a): "(D. PEDRO:) Los ojos se me van tras aquel ángel. / — (GIRÓN:) Y a mí tras el hollín de aquella perra... / Perla, quise decir". En *El premio del bien hablar* (I, p. 497b): "(RUFINA:) Y él, ¿no tiene hermana allá? / — (MARTÍN:) No, perra... Perla quería / decir, que tú lo eres mía".

Una vez más en la producción de Lope reaparece la mulata y, en algunos aspectos, se vuelve al tratamiento característico de *Servir a señor discreto*: se trata de *Amar, servir y esperar*³³ en la que, otra vez, una acción dramática desarrollada en su mayor parte en Sevilla le permite incorporar a una criada mulata, Esperanza³⁴, confidente de su ama, sin la importancia argumental de Elvira ni su personal encanto, aunque hay puntos de contacto entre ambas. Como consecuencia de la diferencia argumental, el elogio de la belleza de la mulata está aquí en boca del criado, Andrés:

Una esclava mulatilla,
de semblante socarrón,
que ya sabes que éstas son
los lunares de Sevilla.
Sin envidiar el marfil,
la tez de ébano, lustrosa,
más limpia y más olorosa
que flor de almendro en abril,
y más áspera que un rallo;
al peligro inobediente,
con sombrerito en la frente
como antojo de caballo,
y su chinela briososa
que cubre el pie de nogal,
por dar higas al cristal
de alguna vaya enfadosa,
mostrando por los hocicos
unas blancas peladillas,
que pueden hacer cosquillas
a algunos manceborricos...

Con toda desenvoltura, la mulata así presentada hace gala del ingenio propio de la dama, y, superior a la criada corriente en inten-

³³ Es obra de fecha bastante precisa. MORLEY-BRUERTON la sitúan vagamente entre 1624 y 1635, pues la evidencia de la versificación no es concluyente; pero, como ha demostrado J. H. ARJONA, "The case of Lope de Vega's *Amar, servir y esperar* (a problem of literary relationship)", *RR*, 44 (1953), 257-262 (y su confrontación es aún susceptible de ampliación), Lope de Vega tomó su argumento del cuento *El socorro en el peligro* de Castillo Solórzano, cuarta de las novelas de las *Tardes entretenidas*, publicadas en 1625, fecha que señalaría el *terminus a quo*. Además de alusiones, susceptibles de distintas interpretaciones, el hecho de que fuera escrita para Roque de Figueroa, como señala Rennert (apud MORLEY-BRUERTON, "Addenda", p. 58), inclinaría a colocarla hacia 1625 o poco después. Cf. mi estudio "*Amar, servir y esperar* de Lope de Vega y su fuente", *HAC*, 435-445.

³⁴ En la obra aparece otra criada, en la venta del camino de Madrid a Sevilla, llamada Rufina como la mulata de *El premio del bien hablar*, pero no se dice que lo sea: sin embargo, el criado Andrés la llama "morena", vocativo o designativo que luego él mismo usará para la criada mulata.

ción y finura, o por lo menos a la altura de las más refinadas, entra en juego de discreto, no ya con el gracioso sino con el propio galán:

ESPERANZA—Mucho os debéis de guardar
de enemigos de Madrid.

FELICIANO—No guardo, que no los tengo.

ESPERANZA—Sabed que a mataros vengo,
que soy en Sevilla el Cid.

FELICIANO—Creo de esa valentía
cuanto decís, si miráis;
mas si con gracia matáis,
dichosa muerte sería.

ESPERANZA—Aquí traigo una pistola
con que os tengo de matar.

Y se trata de una carta de su ama. Más adelante, al llegar el indiano destinado a marido de su ama, se desarrolla una faceta del motivo insinuada en *Servir a señor discreto*: la relación de la mulata con América, su indianismo. Así, en cada una de sus creaciones, Lope, partiendo de rasgos fundamentales, varía, agrega, explora nuevas posibilidades del personaje, que en esta comedia se nutre del elemento americano: mención de animales exóticos, alusiones intencionadas al oro y la plata, bailes más americanos que negros³⁵. Sólo por excepción se utilizan los motivos tradicionales de motejar a los negros, y en ese caso con sesgo especial³⁶, o los juegos de oposición *blanco-negro*; *mulatilla* se usa una sola vez, y no como vocativo; *mulata*, nunca³⁷; sólo *morena*, como vocativo o con calificativos realzadores: *Cupido moreno*, *morena del bel donaire*, etc.; han desaparecido *carbón* y *tizne* y, sobre todo, *perro* con sus sustitutos.

³⁵ Naturalmente, nada de esto aparece en *El socorro en el peligro* de Castillo Solórzano. Éste hace figurar varios esclavos, tanto en la parte que sucede en Madrid como en la parte sevillana, pero en ningún caso desarrolla uno de los tipos con la preferencia que le concede Lope. La esclava más destacada es la de la parte madrileña: es turca y hace de tercera entre la prima del protagonista y el galán con el que éste tendrá el duelo que le obligará a refugiarse en Sevilla.

³⁶ Por ejemplo, la mención de *grajea* por similitud con *grajo*, usada en las tres comedias, en *Servir a señor discreto* (III, p. 90a) y en *El premio del bien hablar* (I, p. 496b) aparece en su contexto habitual de conservas y jaleas, en tanto que en *Amar, servir y esperar* se asocia con el ámbar. Algo similar ocurre con *tinta* (cf. *supra*, nota 21), pues Andrés, el criado gracioso, habla de "la tinta de tu jazmín".

³⁷ La mayor abundancia de formas designativas o peyorativas se da en *Servir a señor discreto*: *mulata*, doce veces, *morena*, ocho; luego *negra*, *perra*, *galga*, *cuza*, *azabache*, *pimienta*, *tizne*, *urraca*, *picaza*, *carbón*, *tinta*, *pastilla*; en *El premio del bien hablar* 8 veces *mulata*, 2 *morena*, *color indiano*, *grajea*, *pastilla*, *perra*, *esclava*.

Vemos que aunque a través de las comedias de mulatas se dan rasgos, situaciones y motivos iguales o equivalentes, Lope no se repite: quita, agrega, varía, innova.

Otros aspectos de la utilización del tipo del negro y sus motivos, aunque no alcanzan la importancia de los ya analizados, tienen, sin embargo, gran interés. Entre 1610 y 1612 escribió Lope una comedia bíblica de exaltación de la Virgen y su nacimiento: *La madre de la mejor*, cuyo ambiente, inspiración y poesía guardan parentesco con *Los pastores de Belén*, terminados precisamente en 1611; también con la Virgen se relacionan otras dos obras: *El capellán de la Virgen*, de 1613-1615 (aunque más probablemente de esta última fecha), y *La limpieza no manchada*, escrita en 1618 para las fiestas con que la Universidad de Salamanca celebró el juramento de sus graduados que se comprometían a defender la "pura y limpia concepción de la Virgen Nuestra Señora, sin pecado concebida"³⁸. En estas tres obras de exaltación de la Virgen se utiliza un mismo recurso teatral: cantos y bailes de judíos, gitanos, indios, portugueses y también negros. En *La madre de la mejor*, cuando en el acto III se anuncia que ha nacido la Virgen, después que los Ángeles precedidos por el Arcángel, cantando, saludan su nacimiento, le ofrecen sus presentes a los criados de Joaquín; a continuación un Rey judío y sus criados, después de un breve diálogo, acompañados de músicos y bailarines, cantan y bailan; luego, en escena paralela, el diálogo de un Rey negro con algunos criados también termina en música y baile, y, a su vez, los negros dejan la escena a los gitanos. Tras este intermedio continúa la acción de la comedia bíblica. En *La limpieza no manchada* la serie de cantos y bailes son la culminación de la pieza alegórica y de circunstancias en la que se suceden labradores, portugueses, indios y negros, todos cantando sus alabanzas de la Virgen. También en *El capellán de la Virgen*, obra en la que la exaltación de la Virgen se hace a través de la historia de San Ildefonso de Toledo, en el acto III, en unas fiestas de Santa Leocadia, patrona de Toledo, los labradores de la Sagra, después de cantos y bailes propios de su condición, se disfrazan de negros ("Entrándose las hermosas / labradoras de la Sagra, / ellos, con disfraces negros / este villancico danzan"). Y sigue un baile de negros. En las tres obras se canta en "negroide"³⁹, y se utilizan, en *La madre de la mejor* y *La limpieza no manchada*,

³⁸ MENÉNDEZ PELAYO, Observaciones preliminares, *Acad.*, t. 5, pp. xlvii-xlix.

³⁹ En *La limpieza no manchada* y *La madre de la mejor* textos más largos permiten un mayor desarrollo de formas "típicas", de modo que a los rasgos fonéticos señalados en las notas 13 y 17 se puede agregar la simplificación de grupos consonánticos (*sieto* 'cierto'), a veces resueltos por agregado de vocal (*casicabele* 'cascabeles', *Tombucutù* 'Tombocutù'), síncopas como *mencónico* 'melancólico', y hechos sintácticos como confusión de formas verbales, de fe-

IGNORANCIA—No le preguntéis al Negro
quién es, que ya lo sé yo,
porque donde hay seta, es cierto
que ha de haber hongo.

NEGRO— Es verdad;
en Manicongo tenemo...

Tras el juego de palabras *hongo-seta*, y la referencia al negro como *hongo*, se echa mano en este caso del tradicional recurso consistente en que el personaje cómico, al no entender lo que oye, lo acomoda al mundo de sus experiencias, desviando y tergiversando contenidos: así *hongo* lleva a *Manicongo*. La actuación del negro termina con su recuerdo de "que Negro a Belén llevamo / de oro, de censos y mirros / cargados cuatro cagayos".

En algún momento, la intervención de un negro en una comedia lopesca nos trae el recuerdo de las primeras manifestaciones del tipo en la literatura. En *El príncipe perfecto* (compuesto entre 1612 y 1614), los descubrimientos portugueses de fines del siglo xv bajo el reinado de Juan II aparecen teatralmente personificados en un rey negro de nombre Benoi, etíope, de Gelofe, pero al que se presenta "de indio, con plumas en el tocado". Benoi habla correcto español, en estilo florido, con todos los convencionalismos correspondientes a su situación: promete someterse al bautismo, pero antes ofrece sus dones de oro, marfil, esmeraldas. Así, en los versos de Lope de pronto nos sorprende un eco de la *Trophea* de Torres Naharro, un siglo anterior, con sus dones y sus reyes africanos que se bautizan; o con la mención de Gelofe nos llega el recuerdo de Rodrigo de Reinosa, en tanto que el bautismo, capaz de volver al negro "más blanco que la nieve", nos sitúa en un mundo de conceptos más propio de Lope y su siglo.

En resumen, en torno al negro, la obra de Lope ofrece notable riqueza de matices y variaciones, de tal modo que el tipo resulta renovado y ampliado en forma insospechable, si se tiene en cuenta el uso que de él se hacía en la primera mitad del siglo xvi. Las innovaciones más importantes son las figuras de santos negros y de mulatas y, a propósito de unos y otras, el juego de motivos cómicos, dramáticos y poéticos, allí donde antes campeaba sólo la comicidad gruesa, con las únicas breves excepciones del planteo humano de la *Farsa de la fortuna o hado* de Diego Sánchez de Badajoz, en la que el negro queda explícitamente incluido en la humanidad, y la insinuación del dolor de la negra Guiomar, que habla de su hijo del que está separada y por el que vierte unas lágrimas, pronto enjugadas.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Filología "Amado Alonso",
Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.