
CAPÍTULO OCTAVO
COMBA Y DOMINGA:
LA IMAGEN SEXUALIZADA DE LAS NEGROAFRICANAS
EN LA LITERATURA DE CORDEL DE LA ESPAÑA MODERNA¹

Aurelia Martín Casares
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

La mayoría de las publicaciones académicas que tratan la presencia de personajes de origen subsahariano en la literatura española del Siglo de Oro sostienen que el concierto del matrimonio es uno de los argumentos cardinales de buena parte de los entremeses y coplas en que aparecen involucrados dichos personajes, pero creo que ningún autor o autora habla llanamente de lo que constituye, a mi modo de ver, uno de los verdaderos asuntos de la trama: las relaciones sexuales y la fuerza de la libido negroafricana. En general, la cuestión del casamiento es una excusa para abordar de manera cómica el sexo y un pretexto para presentar una imagen fuertemente estereotipada de las negroafricanas y negroafricanos. Precisamente, se trata de una representación simbólica que conecta la Africanía con la idea de naturaleza, irracionalidad y salvajismo. Una construcción social comúnmente aceptada en la época que, desgraciadamente, continúa vigente en determinados ámbitos en la actualidad.

Del mismo modo, apenas se ha estudiado el papel que las mujeres subsaharianas juegan en dichos textos, ya que el colectivo de personas de origen negroafricano aparece casi invariablemente masculinizado, a través de locuciones como «el habla de negros», «el negro en el teatro», etc., invisibilizando de este modo a las mujeres. Y, sin embargo, la imagen que de ellas se ofrece en los textos estudiados pone de manifiesto una forma de presentar la sexualidad en relación a la otredad fuertemente marcada por el contexto histórico.

¹ Este texto se lo dedico a mi amigo Juan Luis Castellano. Es el primero que no podrá leer.

Siglas empleadas: BN: Biblioteca Nacional de Madrid; ACG: Archivo de la Curia Episcopal de Granada. NBAE: Nueva Biblioteca de Autores Españoles.

Por tanto, con este trabajo pretendo romper de nuevo el silencio que rodea la trata de esclavas negroafricanas en la historia de España, aunque tocando únicamente aspectos relativos a la sexualización del imaginario en torno a estas mujeres, basándome fundamentalmente en los elementos simbólicos que apunta la literatura de la época y apoyándome en fuentes históricas, con objeto de reconstruir las representaciones mentales colectivas sobre las negroafricanas. Por lo que respecta a las fuentes literarias, aunque son muchos los textos que he recopilado a lo largo de los años en que me dedico a investigar la historia de la esclavitud², me aproximaré al estudio de la representación sexualizada de las subsaharianas a través de 2 protagonistas que, en cierto modo, considero paradigmáticas de la evolución de estos personajes femeninos: Comba, y Dominga³. La primera es la protagonista femenina de un poema de la primera mitad del siglo XVI, pionero en la representación de negras, concretamente una copla de negros y negras del poeta cántabro Rodrigo de Reynosa. La segunda, Dominga, desempeña un papel principal en un entremés del siglo XVII denominado *Los negros*, escrito por el dramaturgo Simón Aguado. El texto se sitúa en Sevilla, precisamente una de las ciudades con mayor población de origen negroafricano en el Siglo de Oro. Como veremos, la imagen que en cada siglo se ofrece de estas mujeres es dispareja y cambiante, y evoluciona claramente hacia un racismo cada vez más perverso, enmarcado perfectamente en el contexto histórico-social de cada momento.

MUJERES Y HOMBRES NEGROAFRICANOS, TEATRO BURLESCO Y LITERATURA DE CORDEL

Los personajes negroafricanos se difundieron entre la población española a través de la llamada «literatura de cordel», que consistía en cuadernillos de poesías que los libreros vendían colgados por cuerdas, por lo que no cabe duda de que las copias se venderían en numerosas ciudades españolas. A pesar de constituir un tipo de literatura despreciada, durante algún tiempo, por su carácter popular, su simpleza o lo coloquial de sus textos, estas obras constituyen un marco magnífico para estudiar el imaginario de la época no sólo entre la élite culta sino entre las clases más popula-

² Algunos ejemplos pueden encontrarse en MARTÍN CASARES, Aurelia y BARRANCO, Marga G.: «Popular literary depictions of black African weddings in Early Modern Spain», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 31.2 (spring/printemps 2008), pp. 109-121. También puede consultarse: MARTÍN CASARES, Aurelia y GARCÍA BARRANCO, Margarita: «The musical legacy of black Africans in Spain: A review of our sources», *Anthropological Notebooks* (2009), 15.2, pp. 51-60.

³ Evidentemente, mi interés no es de tipo lingüístico-literario sino antropológico-histórico, por ello no hago un estudio de la fonética, ni presento los usos que podían tener los diferentes vocablos ni tampoco me preocupo por la métrica.

res. Precisamente, uno de los temas tratados indirectamente es la construcción de la identidad nacional, a través de la diferenciación y la ridiculización del Otro. Justamente, nos encontramos, como señala Mar Martínez-Góngora, ante un clima de ansiedad social provocada por la conciencia de semejanza con los judíos y musulmanes en que la negritud funciona como un principio de diferencia estable que permite la constitución de un sujeto español racialmente «puro»⁴. Por otra parte, siguiendo los razonamientos de Julio Caro Baroja, «no ha de chocar que en la literatura de cordel aparezcan burlas de los negros y negras, ya que burlarse de los pobres, de los desvalidos, de los torpes es una crueldad habitual, o, por lo menos lo ha sido hasta nuestra época, en que hay cierto tipo de burlas que no se toleran tanto»⁵.

Efectivamente, la figura de la «negra» no pasará de ser un personaje cargado de comicidad para la mentalidad de la época, ellas no saldrán de su encasillado papel jocoso, básicamente limitado al ámbito del amancebamiento y el matrimonio. Por contraste, y como una muestra más del sexismo imperante, los personajes masculinos de origen negroafriano experimentaron una impresionante evolución, pasando a convertirse en protagonistas únicos de obras dramáticas de gran relevancia, escritas por autores de renombre⁶, mientras que las mujeres no salieron de su rol de segundonas, desde luego no conocemos ningún drama que narre la historia de una mujer de origen subsahariano. Al mismo tiempo, los varones negroafricanos aparecen representados en un mayor número de roles incluso cuando no son protagonistas, a menudo asociados al mundo del baile y la música (muestra clarísima de ello es Luis, el caballero negro de *El celoso extremeño*, la novela de Cervantes), mientras que las mujeres surgen casi invariablemente asociadas a los amoríos. En definitiva, el tema que saca las negras a la palestra suele ser el enamoramiento y el concierto del matrimonio. Es más, las piezas literarias analizadas me llevan a sostener que las negroafricanas van perdiendo protagonismo a medida que avanzan los siglos, pues a diferencia de Comba, una mujer de cierto carácter que rechaza vivamente a su pretendiente, su voz se va, en cierto modo, diluyendo hasta quedar reducidas a una caricatura extrema-

⁴ MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar: «La invención de la “blancura”: el estereotipo y la mímica en “Boda de negros” de Francisco de Quevedo», *Modern Language Notes*, 120 (2005), p. 266.

⁵ CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo, 1990, p. 204.

⁶ Las obras teatrales más importantes con protagonistas de origen subsahariano son: *Juan Latino* (1645) de Diego Jiménez de Enciso; *Comedia famosa del Santo Negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* (1612) y *El prodigio de Etiopía* (1645) de Lope de Vega; y *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claromonte.

damente grotesca, como es el caso de Lucía⁷, protagonista de un romance anónimo sobre una boda de negros⁸ que se sitúa en el Puerto de Santa María en el siglo XVIII.

Aunque la presencia de hombres y mujeres subsaharianos se afianza y generaliza en el teatro del siglo XVII, su aparición en la literatura española es anterior y está ligada al nombre de Rodrigo de Reynosa, un autor que vivió a caballo entre el siglo XV y XVI y fue pionero en el uso del «habla de negros»⁹. Precisamente, parece que los personajes del negro y la negra surgen a través de las Coplas, un género literario dialogado, y que constituye el precedente del tipo teatral que se desarrollará posteriormente. Ni que decir tiene que muchos de los elementos empleados originalmente en la obra de Reynosa, debieron resultar del agrado del público de la época y también de los autores teatrales, ya que fueron tan bien acogidos que gozaron de gran popularidad a lo largo de tres siglos, como ponen de manifiesto los textos seleccionados para este trabajo. No obstante, como veremos, aunque se mantienen determinados elementos «cómicos» del argumento y otros relativos a la ridiculización del habla de los negroafricanos, Comba y Dominga no responden al mismo arquetipo femenino.

Por lo que respecta a esos elementos burlescos, antes mencionados, como es el habla de negros, cabe recordar que Francisco de Quevedo, preocupado por la importancia de dominar la técnica de imitación de acentos negroafricanos debido al éxito de los personajes cómicos de negros y negras en las comedias, señaló: «Si escribes comedias, y eres poeta, sabrás guineo, en bolviendo las RR, LL, y al contrario, como

⁷ Lucía sería una tercera protagonista con la que podría completarse la evolución de las negroafricanas en la literatura española. Precisamente, cuando la esclavitud parece ir decayendo en el resto de la península, Cádiz se yergue como la ciudad con mayor población negroafricana en el siglo XVIII. Pero este poema ya lo he tratado con anterioridad, aunque desde otro punto de vista, junto con el *Bayle entremesado de negros* de Francisco de Avellaneda (1663) en: MARTÍN CASARES, Aurelia y GARCÍA BARRANCO, Margarita: «Popular depictions of Black African weddings», Op. Cit..

⁸ La expresión «boda de negros» no aparece en ninguna de las ediciones de los diccionarios de la Real Academia que hemos consultado para el siglo XVIII, ni en la de 1803. La primera vez que se registra es en la 5ª edición del Diccionario de la lengua española, editado por la Real Academia Española en 1817 (Madrid: Imprenta Real), en la que se dice lo siguiente: «fam. Cualquiera función en que hay mucha bulla, confusión, grita y algazara». Este significado se mantiene en las sucesivas ediciones del siglo XIX. Además, en las ediciones del siglo XX (1914-2001), aparece la expresión, siempre con el mismo significado, aunque en algunos casos no se incluye la palabra «confusión» en la definición.

⁹ Para el «habla de negros», véase: CHASCA, Edmund de: «The Phonology of the Speech of Negroes in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 14 (1946), pp. 322-339. GRANDA, Germán de: «Posibles vías indirectas de introducción de africanismos en el «habla de negro» literaria», *Thesaurus*, 24 (1969), pp. 459-469. BARANDA LETURIO, Concepción: «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *Revista de Filología Española*, 69 (1989), pp. 311-333. SARRO LÓPEZ, Pilar: «Notas sobre la morfosintaxis del habla de las negras de Lope de Rueda», *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, (1988), pp. 601-610. LIPSKY, John M.: «Sobre el español «bozal» del Siglo de Oro: existencia y coexistencia», *Scripta Philologica in Honorem J.M. Lope Blanch* (1996), pp. 383-396. FERNÁNDEZ ORTÍZ, M^a Carmen: «El habla de negro en tres entremeses atribuidos a Quiñones de Benavente», *Glosa*, 5 (1994), pp. 89-103.

Francisco, Flancisco, Primo, Plimo»¹⁰. De hecho, el propio Francisco de Quevedo y Villegas compuso un romance de *Boda de negros*¹¹, siguiendo el estilo de los poemas anónimos que circulaban y difundían los estereotipos presentes en la literatura contemporánea sobre la población subsahariana.

En consecuencia, como dice Juan R. Castellano: «son tantas las referencias al esclavo y al negro en la literatura de los siglos XVI y XVII que no puede uno menos de preguntarse si en realidad existían tantos en España»¹². Al mismo tiempo, no cabe duda de que los personajes femeninos de origen subsahariano¹³, mujeres libres o esclavas, son más frecuentes en los documentos históricos, la literatura y la pintura española de los siglos XVI, XVII y XVIII de lo que, en un principio, pudiéramos pensar. Efectivamente, han dejado huellas de su paso por la península Ibérica en numerosos archivos (judiciales, eclesiásticos, notariales, etc.) y en un amplio número de escrituras: contratos de compra-venta, testamentos de sus amos, procesos matrimoniales en los que aparecen como testigos o protagonistas, actas de bautismo o procesos inquisitoriales, entre otras fuentes. Del mismo modo, aparecen en la literatura de la época, con personajes de Cervantes, Lope de Vega, María de Zayas y de numerosos escritores menos conocidos, que ponen de manifiesto esta realidad.

Otra muestra de ello es que Sebastián de Covarrubias Orozco recogió en su *Tesoro de la lengua castellana* la palabra «negra», definiéndola en primer lugar como «la mujer negra». Asimismo, incluye una expresión que debió ser de uso común en la época y que versa así: «Callar como negra en baño», a la que se refiere en los siguientes términos: «en el baño entran todos sin luz, y así no pueden distinguir cuales son negros o blancos, si ellos no se descubren hablando». Más concretamente, el *Tesoro* se refiere al habla distintiva de los negros y negras bozales, una forma particular de pronunciar y construir las frases, que era conocida como «media lengua» o «guineo».

En definitiva, las mujeres de origen subsahariano fueron un grupo social importante numérica y culturalmente en España. Precisamente, la esclavitud se ha presen-

¹⁰ QUEVEDO, Francisco de: «Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día», en *Libro de todas las cosas y otras muchas más. Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, fol.464.

¹¹ BN: R. 39212. FRANCISCO DE QUEVEDO: «Boda de negros», en *El Parnasso español, monte de dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero de la Orden de Santiago, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. Salen aora añadido con adorno de unas Dissertaciones a cada una de las Musas*. Madrid: Imprenta y Librería de Don Pedro Joseph Alonso de Padilla, 1729, pp. 499-500.

¹² CASTELLANO, Juan R.: «El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro», *Hispania*, 44,1(1961), p. 55.

¹³ Las mulatas y las obras en las que aparecen reflejadas merecen un estudio en sí mismo, ya que existen rasgos diferenciadores entre mulatas y negras, y por tanto, no deben ser todas metidas en el mismo saco.

tado históricamente como un fenómeno fundamentalmente masculino, cuando el porcentaje de mujeres esclavas ha sido también relevante, especialmente en Europa. No obstante, en estas páginas nos centraremos exclusivamente en el estudio de la imagen sexualizada de estas mujeres a través de elementos simbólicos, analizando la representación que de ellas se hace en la literatura.

COMBA, LA AMANTE PROTEGIDA

Comba es una de las primeras negroafricanas de las que tenemos noticias en la literatura española y aparece retratada en un poema, escrito en torno a 1520, por el ya mencionado Rodrigo de Reynosa. El larguísimo título de la composición reza así: *Comiençan unas coplas a los negros y negras: y de cómo se motejaván¹⁴ en Sevilla un negro de Gelofe Mandinga contra una negra de Guinea. A él llamavan Jorge: y a ella Comba: i como él la requería de amores: y ella dezía que tenía otro enamorado que llamavan Grisolmo¹⁵*. Este poema es un ejemplo de los amoríos entre personajes de origen negroafricano que formaron parte del romancero popular español, un poemario que experimentó gran vitalidad y, como he dicho anteriormente, se convirtió en la fuente de la bebieron un buen número de autores de comedias en el Siglo de Oro.

Comba abre el romance arrojando insultos al co-protagonista de la trama: «Gelofe Mandinga te da gran tormento, don puto negro caravayento¹⁶». Él le responde airado: «Tu terra Guinea a vós dar lo afrenta, doña puta negra caravayenta». Como vemos, esta última frase, que establece una degradante similitud entre la negritud y los escarabajos, se convertirá en el estribillo que se repetirá a lo largo del poema. Por otra parte, queda claro que el origen étnico de la población negroafricana era conocido entre los poetas, ya que tanto los *wolofs* como los *mandingas* son etnias propias de la zona donde se compraban las personas esclavizadas que llegaban a España y Portugal en la época, es decir, del área que actualmente cubre *grosso modo* Senegal, Gambia, parte de Malí y de Burkina Faso. Al mismo tiempo, «Guinea» es el nombre con que se designaba dicha área geográfica, (por su capitalidad en *Djenné*). Precisamente, en la primera mitad del siglo XVI la esclavitud en España era fundamentalmente blanca (de origen

¹⁴ «Motejar» significa censurar las acciones de alguien con motes o apodos. Efectivamente, la acción del poema es un cruce de insultos, agravios y humillaciones. La diferencia con poemas posteriores es que no es el autor quién vilipendia la negritud sino los propios protagonistas que se provocan en primera persona.

¹⁵ BN: R. 9468. Para un análisis de este poema, véase RUSSELL, Peter E.: «La «poesía negra» de Rodrigo de Reynosa», en *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*. Barcelona: Ariel, 1978, pp. 377-406. Un análisis lingüístico-literario del poema, puede consultarse en LAWRENCE, Jeremy: «Blacks Africans in Renaissance Spanish Literature», en Lowe, Kate y Earle, Thomas (eds.). *Blacks Africans in Renaissance Europe*. Londres-New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 70-93.

¹⁶ «Caravayento» procede de cárabo, es decir, escarabajo. Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua*, dice: «vil animalejo (...). Para dezir que algún hombre o mujer es negro y de ruín talle, dezimos que es un escarabajo». Ver fols. 362v-363.

árabo-berber, turco, etc.) y aún persistía la idea del Etíope civilizado, del Rey Negro procedente de una cultura milenaria, que se opondrá, precisamente, a la imagen del «guineo», es decir, al esclavo, incivilizado, irracional e infantil; una representación de la Africanía que se convertirá en el imagen imperante en los siglos posteriores.

Posteriormente, Comba señala que en su tierra se come buen cangrejo mientras que en la de Jorge se comen escarabajos viejos, cabezas de perro y lagartos bermejos, por lo que él debía andar muy hambriento¹⁷. Evidentemente, ambos comen alimentos extremadamente despreciados, pues, aunque Comba pretende que en su tierra se alimentaban mejor, los crustáceos eran comida de pobres en la España de la época. Más adelante, Jorge apunta que también comen cus-cus, el conocido plato de sémola de origen árabe que se consumía comúnmente en España desde Al-Andalus y que también era alimento ordinario en el África subsahariana desde la penetración de los árabes y la islamización de numerosas etnias a partir del siglo XI, entre las cuales se encontraban, precisamente, los *wolofs* y los *mandingas*.

Y después de una larga lista de impropiedades, fundamentalmente ligados a la mala alimentación¹⁸ y las costumbres bárbaras¹⁹, Jorge alude por primera vez a lo que, desde mi punto de vista, se puede interpretar como el primer avance en tono sexual: «Yo te juro a Yos y a eta que cruz, que mí te fazer saltar la pimienta». A lo que ella contesta, en el mismo tono: «Saber mí cantar el dulce undul», verso en el que «undul» seguramente hace referencia a ondular (el cuerpo)²⁰. A partir de este momento, el único propósito de Jorge es convencer a la moza para que yazcan juntos y su empeño le lleva a presentarse como un buen amante empleando versos obscenos.

«A mí saber bien baylar el guineo,
querer comigo fazer choque-choque
y con un bezul²¹ dos veces arreo,

¹⁷ «A mí llamar Comba de terra de Guinea,
y en mi terra comer buen cangrejo;
y allá en Gelofe do tu terra sea
comer con gran hambre caravaju viejo,
cabeça de can, lagartu vermejo,
por do tú andar muy muyto fambrento».

¹⁸ Entre la que se encuentra el «pescado marfuz», es decir, podrido.

¹⁹ «Haber en tu tierra muy muyta caranga». Caranga se refiere a insectos como las chinches y los piojos.

²⁰ RUSSEL, Peter E.: «La «poesía negra» de Rodrigo de Reynosa», op. cit., p. 389.

²¹ Según Lawrance podría tratarse de un cruce entre «bezudo» (de labios gruesos) y bozal. LAWRENCE, Jeremy: «Blacks Africans in Renaissance Spanish Literatura», op. cit., p. 83. En el Diccionario de la Real Academia, la segunda acepción de «bezudo» es: «Dicho de una cosa inanimada o material gruesa». En mi opinión, esta palabra parece aludir metafóricamente al pene.

en vostro bezer²² allá se me troque,
 si vos querer que a terra os derroque,
 yo juro a Vos que no se arrepena».

Evidentemente, «bailar el guineo» se emplea como sinónimo de tener relaciones sexuales, al igual que el más onomatopéyico tropo del «choque choque». De manera que, no tratamos aquí de matrimonios ni de amancebamientos entre personas de origen subsahariano, sino de sexo, una temática que ciertamente continúa formando parte del mundo de los chistes y del aparato burlesco del siglo XXI.

Por su parte, Comba tiene otro pretendiente, llamado Grisolmo, que le trae alimentos («muyto pedaso de pan, y bona melchocha²³ y turrón de mel»), la protege y, además, le ha dado palabra de matrimonio («Grisolmo me dar fe de casamiento»). De ahí, el apodo que hemos escogido para ella, «la amante protegida». Precisamente, esa es la razón por la que rechaza a Jorge, a quien considera un charlatán («vos muyto falar») y lo invita a partir («id muyto embora»). Al mismo tiempo, Comba le pide abiertamente que no insista, pues si los sorprende Grisolmo juntos, podría incluso intentar matar al pretendiente («no verme Grisolmo con vós aquí estar; dar a ti fogón, querer ti matar»).

Queda claro que, comparado con Grisolmo, Comba considera a Jorge un pobre harapiento sin oficio ni beneficio (lo llama «gusarapento», «piojento», «fambrento», etc.). El rechazo lleva al joven *wolof* a defenderse, argumentando que está bien alimentado («estar yo buen negro de Obispo criado») y ser un hombre fuerte para hacer el amor («yo no estar marfuz, estar hombre forte; fazer choque choque con vos me consenta»). Asimismo, alardea de poseer su carta de libertad («tener yo alhoría con que me de porte»). Además, Jorge quiere dejar las puertas abiertas a una posible relación en el futuro, y por ello le indica que si en algún momento decide abandonar a Grisolmo, puede contar con él, dándole a entender que también podrá llevarle regalos y alimentos porque su amo es rico («mi amo tener muy muyta renta»). Finalmente, ella cierra el poema, reafirmandose en su rechazo a los avances de Jorge y volviendo a los insultos a través de la ingesta de insectos:

«Comer en tu terra muyta moxca assada,
 muyto cangreju assar assador,
 cigarra en caçuela con leche quajada,
 assar en parrilla moxquito mayor;
 yo estar criada del carrajador,

²² Lawrance señala que «bezer» podría proceder de becerro. Ibid., p. 83. Podría estar en lo cierto, porque parece aludir al sexo femenino.

²³ De «melchocha», que era una pasta comestible de miel, que estando muy concentrada y caliente, se echaba en agua fría.

con mi ama en missa me assento,
don Puto negro caravayento».

Como podemos ver, Comba termina subrayando el estatus que le confiere ser «criada» de un corregidor, lo que me lleva a pensar que ambos protagonistas podrían ser libres²⁴, pues no se alude directamente a ninguno de ellos como esclavos y, como he dicho antes, él señala que está en posesión de su carta de ahorría. En cualquier caso, la gracia del poema para el público de la época, sin duda, debía estar en las alusiones al sexo y en el cruce de insultos de Jorge y Comba hacia sus tierras y sus costumbres de origen, por otro lado, basadas más en los prejuicios de los propios españoles que, lógicamente, en la realidad del África subsahariana.

Asimismo, cabe señalar que la única referencia al aspecto físico de Comba consiste en una alusión despectiva que Jorge hace a su nariz chata («tener vos la nariz roma»). En ningún momento se ensalza su belleza ni se alaba su aspecto, lo que pone de manifiesto, una vez más, que la negritud femenina no se asociaba a la hermosura en la España Moderna a pesar de la violencia sexual que sufrieron buena parte de las esclavas y criadas negroafricanas por parte de los amos cristianos. Sin embargo, Comba es una protagonista que parece decidir por sí misma, con autonomía suficiente para rechazar a un pretendiente, y con cierto carácter. Un perfil femenino que difícilmente encontramos en otras manifestaciones literarias posteriores de la España del Siglo de Oro, y aún menos en los poemas de bodas de negros el siglo XVIII.

Y, por lo que respecta a la sexualidad latente en el poema, vemos claramente que existen numerosas alusiones directas al coito, o mejor dicho, al «choque choque», que sin duda se representaban acompañadas de movimientos obscenos en los bailes y coplas de negros. De hecho, al título de este poema, se añade lo siguiente: *Cántase al tono de «La niña quando bayléys»*. Precisamente, Reynosa escribió otro poema de negros que se cantaba siguiendo otro tono y cuyo título reza así: *Otras suyas a los mismos negros, hanse de cantar al tono de Guineo*. Por lo que no cabe duda de que se trata de poemas para cantar y bailar que reproducían movimientos lujuriosos que tanto debían gustar a la sociedad de la época. Efectivamente, estos bailes debieron ser tan populares que provocaron la reprobación airada de moralistas como el padre Mariana, quien escribió:

Entre otras invenciones ha salido en estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos que basta para pegar fuego aún en las personas muy honestas. (...) ¿Qué dirán cuando sepan cómo van cundiendo los males y creciendo la fama, que en España, donde está el imperio, el albergó de la religión y de la justicia, se representan

²⁴ Jeremy Lawrence considera que Jorge es un hombre libre, pero habla de ella como «the slave Kumba» y, sin embargo, no se menciona la condición de esclava en el poema. Tal vez lo considere así porque en algún verso se alude al amo de Cumba, pero los sirvientes libres también llamaban «amo» a su patrón. P. 73.

no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás, con boca, brazos, lomo y con todo el cuerpo, que sólo el referirlo causa vergüenza?²⁵

En este caso, el jesuita se refería a la «zarabanda», un baile de negros que llegó incluso a representarse en la procesión del Corpus Christi. De este modo, a través de los movimientos se recurre a la construcción de un imaginario mental que gira en torno a la desenfadada sexualidad de los hombres y mujeres negroafricanos, todo ello ligado a la idea del salvaje; una imagen que continúa latente en el determinados espacios del imaginario colectivo contemporáneo.

DOMINGA, MÁS BELLA QUE UNA CLARA ESTRELLA

De los entremeses del siglo XVII que giran en torno a la cuestión del matrimonio y, por ende, a la sexualidad latente de las negroafricanas, quizá el más conocido²⁶ y desde luego, uno de los más entretenidos, sea el denominado precisamente *Los negros*, escrito por Simón Aguado²⁷ y firmado en Granada en 1602. Se trata de un entremés paradigmático de los argumentos sobre el concierto del matrimonio entre negros, en este caso, al casamiento entre Dominga y Gaspar, una pareja que vivía en el mismo barrio porque sus dueños eran vecinos. Una vez más, el texto del entremés trata de las dificultades que tiene esta pareja de esclavos de origen subsahariano para tener relaciones sexuales. La acción transcurre en Sevilla, una de las ciudades españolas con mayor población negroafricana en la época. Por otra parte, nos encontramos ante un escenario diferente, ya que en el siglo XVII existe incluso cierto miedo velado a la indocilidad de los esclavos. Para entonces, la esclavitud negroafricana es un fenómeno conocido por el pueblo, manifiestamente aceptado por la Iglesia y por los moralistas²⁸, que no dudan en justificarlo; en consecuencia, las negras y los negros forman parte del paisaje urbano cotidiano.

²⁵ MARIANA, Juan de. *Liber de Spectaculis* o *Tratado contra los juegos públicos*. Biblioteca de Autores Españoles, nº 31, tomo II, 1950.

²⁶ Baltasar FRA MOLINERO resume el argumento de dicho entremés en su libro *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 45.

²⁷ BN: Manuscrito 17434. También en NBAE, XVII, pp. 231-253; y en COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols. Madrid: Bailly-Bailliére, 1911.

²⁸ Para la cuestión del pensamiento de los moralistas españoles sobre la esclavitud, véase: MARTÍN CASARES, Aurelia. *La esclavitud en la Granada del siglo XVI: género, raza y religión*. Granada: Universidad de Granada, 2000.

Por su parte, Dominga es descrita de manera burlesca como una clara estrella, y de nuevo se recurre a la imagen sexualizada de estas mujeres, destacando que la joven es virgen («doncella»), y, por tanto, «bien dispuesta» para el coito («hijos haremos en ella»):

«Dominga más beya que una crara estreya,
casamo en ella, y como es doncella,
hijo haremos en ella, que Seviya venga,
y con mucha hacienda, y se vista de sera,
y traiga a las fiestas, pajes de librea,
lacayos mantenga, las damas le quieran,
y que tantas gracias tenga que no haya más que mirar.
A la boda de Gasipar y Dominga de Tombuctú,
turo habemo de bailar,
Toca negro, toca tú».

Como vemos, los protagonistas proceden del Reino de Mali; ya no se alude a Guinea, tampoco a los Jelofes ni a los Mandingas, y en su lugar se nombra la ciudad de Tombuctú²⁹. Además de apreciarse un conocimiento de ciertas ciudades africanas, la cadencia del vocablo Tombuctú permite una rima bien lograda. Igualmente se especifica que los protagonistas nacieron en el «Manicongo» y se bautizaron en Sevilla («Manicongo nacimo, Sevylla batizamolo»). En efecto, las referencias al Reino del Congo son frecuentes en los protocolos notariales de compraventa de la época para toda Andalucía, lo que pone de manifiesto el trasfondo realista de estos textos y personajes, ya que no estamos ante un espacio imaginario, inventado por los autores, sino que existe un conocimiento patente de los lugares de origen de los subsaharianos traídos en los barcos negreros a España.

Además, Dominga, nuestra protagonista, en una muestra de integración en la cultura española, toma la palabra para aludir a su carácter de buena cristiana bautizada y respetuosa con la religión: «Dominga me yamo, Manicongo nacimo, Sevylla batizamolo, juraro mi señalo fue lo padronos, y tenemos en la memoria la mandamenta y los gartículos». Asimismo, nuestra protagonista defiende en todo momento, la «humanidad» de los negroafricanos y su igualdad ante las leyes divinas («toro como pecandole»³⁰). En este marco ideológico, suplica al amo que le permita casarse con su enamorado y tener relaciones sexuales:

²⁹ Cabe señalar que el siglo XVI corresponde a la edad de oro de la ciencia y la literatura en Tombuctú, según el *Tarik As-Sudan*, una crónica magnífica de la Historia del Sudán (entendiendo Sudán como «país de los negros»). Para una introducción a dicho texto, véase STAFFORD, A. O: «The Tarik E Soudan» *The Journal of Negro History*, 2:2, (1917), pp. 139-146.

³⁰ Es decir: «Todos somos pecadores».

«Pues siñolo de mi entraña. ¿en qué libro habemus leiro que una pobre negra, aunque sea crava de Poncio Pilato, no sepora namorar? ¿Hay alguna premática que diga que negro con negra no poramo hace negriyo cuando acabamo de acosar a nuesamo?»³¹.

Como vemos, de nuevo resulta evidente que se alude al sexo bajo el eufemismo de «hacer negrillos». Precisamente, entramos de lleno en un tema que se repite en otros entremeses, la cuestión de cuantos días a la semana se permite a los esclavos tener relaciones sexuales, pues resulta una constante en los entremeses de la época que los amos únicamente toleraran sus uniones los sábados. Justamente por ello, Dominga pregunta: «¿Y siñola, cuántos sábaros tiene cara semana? Pues cara noche es sábaro para bien hace y bien obra, si así quiere, y si no, no hay nara hecho»³². Como vemos, aquí se retoma la idea de la sexualidad desenfrenada, puesto que los amantes quieren tener relaciones sexuales todas las noches y no sólo en contadas ocasiones, como pretenden sus propietarios. Es más, Dominga no pone reparos en ofrecer sus hijos a sus amos si le permiten cohabitar con Gaspar todas las noches: «Siñolo, dame cara noche sábaro, que yo daré negro para toro...»³³.

Otro ejemplo que pone de manifiesto la popularidad de esta pugna en torno al sábado y la cantidad de días en que podían yacer juntos las parejas de esclavos, lo encontramos en el *Entremés de los Mirones* atribuido a Miguel de Cervantes y Saavedra, cuya acción pasa igualmente en Sevilla:

«Fue contando que su amo se había deshecho dél porque, habiéndose casado contra su voluntad con una negra del barrio, queriendo concertar que cada sábado fuese á dormir con su mujer, le había preguntado cuántos sábados tenía cada semana; y respondiéndole el amo que uno sólo, había él replicado que sí quería que en cada semana hubiese tres sábados al menos, él se contentaría; mas que si le daba sólo uno, se iría al juez de la Iglesia que le hiciese justicia. El amo, mohíno desto, lo vendió al amo de la negra por lo que quiso darle.»³⁴

La diferencia fundamental con el entremés de *Los Negros* es que, en este caso, es un varón el que toma la palabra para reivindicar el derecho a la sexualidad y el matrimonio. Evidentemente, él no puede ofrecerle hijos al amo a cambio, por lo que esta parte se ha omitido.

Por lo que respecta a la realidad histórica de los matrimonios de esclavos negroafricanos en la España moderna, puedo afirmar que incluso cuando finalmente las parejas de personas esclavizadas conseguían llevar a cabo su propósito de casarse,

³¹ «Pues señor de mis entrañas, ¿en qué libro hemos leído que una pobre negra, aunque sea esclava de Poncio Pilato, no se podrá enamorar? ¿Hay alguna pragmática que diga que negro con negra no podamos hacer negrillos cuando acabamos de acostar a nuestro amo?».

³² «Y señora, cuantos sábados tiene cada semana? Pues cada noche es sábado para bien hacer y bien obrar, si así quiere, y si no, no hay nada hecho».

³³ Señor, señor, dame cada noche sábado, que yo dare negros para todos.

³⁴ *Entremés de los Mirones*, NBAE, XVII, 163a. Atribuido por A. de Castro a Miguel de Cervantes.

sus vidas no cambiaban sustancialmente. De hecho, difícilmente se les permitía cohabitar. Esto fue lo que ocurrió a Esperanza de Horozo y Francisco Mejía³⁵, ambos esclavos negros, los cuales una vez casados apenas consiguieron estar juntos. Esperanza era esclava de Juana de Orozco, esposa de un receptor de la Real Audiencia de Granada, y Francisco lo era del Inquisidor Mejía de Lasarte. Ella llegó a Granada con 12 años y él fue capturado con tan sólo 10 años, ambos iniciaron el procedimiento legal para casarse con 20 años, en 1579, y se les concedió la licencia para casarse tres años después, en 1582. Cabe señalar que el Inquisidor vendió a su esclavo durante el proceso, seguramente con la intención de evitarse problemas, de modo que el esclavo cambió de apellido, algo muy común, y pasó a denominarse Francisco Hernández, tal y como lo llamó su nuevo dueño, el licenciado Salgado.

Los propietarios de ambos se opusieron al enlace desde el primer momento. Sin embargo, el sacerdote no encontró impedimento legal y la pareja recibió licencia para ser desposados y velados por el cura de San José (un año después de iniciado el proceso). Una vez casados, el provisor del arzobispado recibió un escrito del novio quejándose de que el dueño de su compañera no consentía que mantuviesen relaciones sexuales («que le de el débito») sino que, al contrario, la trataba muy mal de obra y palabra, y pedía que no la azotara ni la herrara por razón de haberse casado.

En este caso, la realidad transcurre paralela al entremés de *Los negros*, puesto que Francisco insiste en que el amo no le permite que su mujer «le hablara», es decir, tuviera relaciones sexuales con él («conforme al matrimonio que tenemos contraído»), y por este motivo solicita que le entreguen a su esposa «tres días en cada semana conforme es justo». Y, en efecto, la Iglesia apoyaba estas uniones durante tres días a la semana. Precisamente, entre seis y siete meses después del casamiento, en noviembre y diciembre de 1582, el provisor extendió dos autos ante notario en los que instaba al dueño de Esperanza a permitir que Francisco entrara en su casa y estuviera con su mujer 3 días a la semana o que Esperanza fuese con su marido dónde éste la llevare, sin ponerles impedimento. En dicho auto, amenazó al propietario de la esclava con pena de excomunión. Pero el dueño de la esclava montó en cólera al recibir los autos y respondió al provisor al mes siguiente de haber recibido el auto, en los siguientes términos:

«a venydo a mi notiçia dos autos por vuestra merced proveydos en 13 de noviembre y 24 de diciembre deste año de 1582 por los quales vuestra merced manda que no benda a la dicha mi esclava y la dexe 3 días de cada semana salir de casa e irse con el dicho esclavo quisiere y le paresçiere y otras cosas (...) vuestra merced no pudo ni puede proybirme la

³⁵ ACG: Leg. 1582. Este larguísimo expediente matrimonial ya lo he presentado, en parte, con anterioridad en MARTÍN CASARES, Aurelia. *La esclavitud en la Granada del siglo XVI*. Op. cit.

enaxenación y libre disposición della como de hazienda mía propia ni menos compelerme con pena y censura ni de otra manera»³⁶.

Finalmente, el receptor terminó por querellarse contra el provisor de Granada, Doctor Antonio Barba, en una carta dirigida al presidente de la Chancillería. Desgraciadamente, desconocemos la sentencia final del pleito, pues no se conservan las últimas páginas; no obstante, este ejemplo pone de manifiesto las dificultades que tenían las parejas de negroafricanos para estar juntos, aún estando casados, y el poco respeto de los dueños hacia el matrimonio de sus esclavas y esclavos. Pero, a su vez, muestra la habilidad de algunos matrimonios de origen subsahariano, sin duda muy ladinos³⁷, que se valieron de las leyes cristianas para reclamar una vida más justa.

Sabemos que hasta el Concilio de Trento (1543-1563), la iglesia no establecía ninguna forma jurídica para contraer matrimonio pero, a partir de entonces, dicho sacramento se reglamentó, defendiendo el derecho de los esclavos al matrimonio aún contra la voluntad de los amos, declarando expresamente que «el casamiento de los esclavos era un derecho divino y humano, y se aceptaba que escogieran cónyuges entre personas libres o cautivas, no pudiendo los amos censurarlos por este motivo, ni castigarlos o separarlos por venta»³⁸. Por otro lado, si el citado Concilio quiso recoger estas prohibiciones, podemos presumir que los malos tratos practicados contra los esclavos y esclavas a la hora de contraer matrimonio canónico eran más que frecuentes. De hecho, una de las reacciones más frecuentes era separar a los esclavos casados, algo que también debió de ocurrir en las colonias americanas, ya que el III Concilio Provincial Mexicano señalaba: «Los que tengan esclavos casados no puedan venderlos ni los vendan en parajes tan distantes que sea verosímil que no podrán cohabitar con sus mujeres por largo tiempo»³⁹.

Por tanto, el caso de Esperanza y Francisco no es más que una gota de agua en el océano. De hecho, en la mayoría de los expedientes matrimoniales de personas de origen negroafricano que he analizado para la Granada de finales del XVI y principios del XVII (más concretamente para el periodo 1579-1627), los amos se oponen sistemáticamente al matrimonio. Justamente, los detonantes más frecuentes para que las parejas de negroafricanos comiencen el proceso legal del casamiento suelen ser tres: a) que el dueño de ella quiera venderla o enviarla fuera de la ciudad en la que residen ambos para evitar el matrimonio, b) que las esclavas estén embarazadas y c)

³⁶ ACG: Leg. 1582.

³⁷ En la época, se llamaba «ladinos» a las personas esclavizadas que habían nacido en España o habían aprendido el castellano y las costumbres españolas.

³⁸ La cita proviene de DE MESQUITA, E. y GUITIERREZ, H.: «Mujeres esclavas en el Brasil del siglo XIX», en Perrot, Michele y Duby, Georges (eds.): *Historia de las Mujeres*, Taurus: Madrid, 1993, p. 648.

³⁹ *III Concilio Provincial Mexicano*, 1585. Publicado por Mariano Galván Ribera. Imprenta de Manuel Miró, Barcelona, 1870, libro IV, título I, punto 9.

que la pareja viva amancebada. Tanto es así, que a veces comienzan los trámites de matrimonio justo cuando los acaban de vender para separarlos. De este modo, se deciden a hablar con un notario y a exponerle su deseo de casarse con la intención de que lo notifique a los amos, y muy especialmente al dueño de la esclava, para que no los venda.

De manera que el caso de los protagonistas de nuestro entremés responde a una realidad histórica: la mayoría de los amos no permitían que sus esclavos mantuvieran relaciones sexuales ni siquiera una vez casados. En este contexto, Dominga considera que para aplacar la cólera del amo, lo mejor es tocar y cantar. Por su parte, Gaspar, amenaza al amo con que si lo castiga pringándolo⁴⁰ por motivo del casamiento, le dará la ocasión de cometer un despropósito. Y más adelante, habla de posibles cuchilladas de no conseguir su objetivo⁴¹.

No obstante, a mi modo de ver, no hay elementos que pongan de manifiesto una expresión de rebeldía contra la institución de la esclavitud en sí misma; de hecho Gaspar se alza contra las limitaciones que el amo le pone a lo que considera un derecho inalienable: el derecho al sexo. Si bien es cierto, el matrimonio entre esclavos se interpretaba socialmente como un paso hacia la libertad, y de hecho, en cierto modo, lo era. Pero no estoy de acuerdo con Fra Molinero, cuando dice que el tema de este entremés es «la socavación de la autoridad de amo»⁴², ya que, dicha autoridad, a mi modo de ver, en ningún modo aparece mermada. Efectivamente, son «negros desobedientes, festivos, amigos de bailar la chacona, tocadores de guitarra», pero difícilmente podían estos personajes ridiculizados alzarse contra el orden establecido y la autoridad de los amos.

Por otra parte, frente a esta imagen de libertad, o mejor dicho, de «libertinaje sexual» que ofrecen los negroafricanos enamorados, en tanto que personajes que reclaman yacer juntos con cierta frecuencia, se yergue la dureza de los amos que se oponen invariablemente al erotismo y al matrimonio, ya que su papel es poner límites a dichos comportamientos libidinosos bajo la excusa de que se menoscaba la capacidad productiva de sus esclavos, ya que el tiempo que dedican al amor se lo restan al trabajo («Si va la negra fuera, él va tras ella, y ni el otro se sirve de su negra ni yo de mi negro»). Por otra parte, es cierto que el interés de los propietarios de esclavos y esclavas se centraba en su rentabilidad.

⁴⁰ Más concretamente, el texto dice así: «y si me plinga, voto a Dios que da ocasión a que un disiparates, y eso tocino mejor será para barrigas por de dentro que por de fueras...». Como en el habla de negros, la l se cambia por la r, Gaspar se refiere con *plingar* a «pringar», un antiguo castigo que consistía en untar el cuerpo con pringue hirviendo, y es por ello que señala que la manteca mejor se emplea para comer que para dar tormento.

⁴¹ «Y si no juro a Dios que ha de haber cuchilladas».

⁴² FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Op. cit., p. 44.

Por último, quisiera añadir que el Centro Andaluz de Teatro ha patrocinado recientemente la representación de dicho entremés, contratando a un grupo de teatro⁴³ de Almería (ciudad que actualmente cuenta con una importante población emigrante de origen negroafricano) para que lo interpretara. Y por qué no terminar este capítulo con las palabras que aparecen en la propaganda de dicha obra, donde se puede leer:

«*Los negros* se revelan con su continua alegría ante el sórdido mundo de los amos. (...) Todos sabemos que existe una “esclavitud moderna”, más o menos disfrazada, que afecta a la población inmigrante; desde nuestra ubicación geográfica somos espectadores de primera mano de muchas realidades anónimas que así lo confirman.»

⁴³ Concretamente, el grupo Axioma Teatro. Se pueden ver fragmentos de la obra en <http://www.axiomateatro.es/espectaculo/248>.