



HAL
open science

La figura del negro santo y su contrapunto burlesco en El santo negro Rosambuco de Lope de Vega

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. La figura del negro santo y su contrapunto burlesco en El santo negro Rosambuco de Lope de Vega. Françoise Cazal; Claude Chauchadis; Carine Herzig. Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Age et du Siècle d'Or. Tome 1, Presses universitaires du Midi, pp.301-313, 2005, Méridiennes, 2-912025-21-4. hal-03284669

HAL Id: hal-03284669

<https://hal.science/hal-03284669>

Submitted on 12 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elvezio CANONICA
Université de Bordeaux III

La figura del negro santo y su contrapunto burlesco en
El santo negro Rosambuco de Lope de Vega

En las literaturas ibéricas, el personaje del negro hace su aparición a principios del s. XVI, procedente de Portugal, país que, desde la paz de Alcovças en 1476, estaba importando grandes cantidades de esclavos desde la zona occidental de África. Estos negros, en su calidad de esclavos, no podían ser asimilados a los de la tradición clásica, que gozaban de cierto prestigio. Por constituir la única etnia dedicada de forma exclusiva a la esclavitud, sus países y costumbres se consideraban bárbaros e inferiores, lo cual queda reflejado en su tratamiento literario, que se encamina inevitablemente hacia una función cómica¹.

La comedia de Lope: composición, ediciones y contexto histórico

¹ Sobre la figura y la lengua del negro en las literaturas hispánicas hay abundante bibliografía. Sobre su lengua, véase S.W. Hendrix, *Some Native Types in the Early Spanish Drama*, Columbus, The Ohio State University, 1924; E. De Chasca, "The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama", *Hispanic Review*, 1946, t. XIV, p. 322-339; G. De Granda, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Gredos, 1978; sobre su figura literaria, véase los tres artículos de F. Weber de Kurlat, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco", *Filología*, 1962, t. VIII, p. 139-168; "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", *Romance Philology*, 1963, t.XVII, No.2, p. 380-391 y "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1970, t.XIX, no.2, p.337-359; C. Baranda Leturio, "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario", *Revista de Filología Española*, 1989, t. LXIX, p. 311-333; B. Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995; E. Martínez López, *Tablero de ajedrez. Imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

La *Comedia famosa del santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, se publicó en la *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, que salió a la luz en Sevilla en 1612. Hubo dos ediciones sucesivas; al año siguiente en Madrid y en 1614 en Barcelona. Como sabemos, en esta *Parte tercera*, hay sólo tres comedias de Lope. Se trata por tanto de una *Parte* que se publicó sin la autorización del autor, con todos los problemas textuales que esto conlleva. Afortunadamente, las tres comedias acaban de ser editadas por el equipo Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona, en sendas esmeradas ediciones críticas². Podemos contar, por lo tanto, para nuestra comedia, con un texto fiable y es en esta edición, evidentemente, que fundaré mis observaciones. El trasfondo histórico que motivó la composición de la comedia se refiere a la vida de San Benito de Palermo, un negro siciliano, hijo de esclavos muy religiosos el cual, tras ingresar en la orden franciscana, había muerto en olor de santidad en esta ciudad en 1589, o sea unos quince años antes de la composición de la comedia. Lope, muy probablemente, se hizo eco de las solicitudes de los devotos del futuro santo, cuyo culto llegó muy pronto a España, entre 1606 y 1607, por pertenecer Sicilia a la corona española. Sabemos que el propio Felipe III concedió una importante limosna para el ataúd del santo, para cuya canonización, sin embargo, habrá que esperar hasta 1807. La composición de la comedia, por lo tanto, hay que situarla hacia 1606, lo cual plantea un problema de fuentes. En efecto, la primera biografía del futuro santo apareció sólo en 1611, fecha en la que la *Parte tercera* ya se encontraba en la imprenta. Según Luigi Giuliani, el moderno editor de la comedia, parece más prudente conjeturar

² Luigi Giuliani (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte tercera*, Lérida, Ed. Milenio, 2002.

que Lope “se limitó a elaborar para el teatro algunas de las noticias sobre tan nuevo y particular santo negro que propiciaron la propagación de su culto”³. También Giuliani baraja la posibilidad de que la comedia sea una obra de encargo, puesto que un miembro de la casa de los duque de Alba de Liste había sido virrey de Sicilia entre 1585 y 1592, o sea en los últimos años de la vida de San Benito de Palermo, cuando se produjeron los principales milagros que se le atribuyen. Además, este mismo personaje aparece retratado en la comedia en términos muy positivos. Por mi parte, creo que la elección de este argumento se acuerda perfectamente con el peculiar instinto dramático lopesco, siempre en busca de novedades de seguro efecto teatral y consecutivo éxito público. La conjunción de los dos elementos fundamentales reunidos en el título de la comedia, un “negro” que es “santo”, funciona como un verdadero oxímoron, muy del gusto de Lope y de la época, puesto que desde el título se anuncia algo maravilloso y sorprendente, “nunca visto”. Abundan en estos mismos años las comedias lopescas de títulos paradójicos, como vemos en otra compuesta en estos mismos años y titulada *El genovés liberal*, cuando “genovés” era ya un sinónimo de “tacaño”⁴. De manera que, sin excluir la hipótesis del encargo, no la considero necesaria. Así mismo, tenemos que renunciar a fijar con precisión la fuente en la que se inspiró y que, como ocurre en múltiples otras comedias, se difumina en las versiones orales fruto del trato directo que Lope pudo mantener con testigos directos o indirectos de los hechos ocurridos. Hay que mencionar la existencia de otra comedia lopesca compuesta en estos mismo años y cuyo protagonista es otro negro que llegará a santo: *El negro del mejor amo*. Se trata de la escenificación de la vida de San Antiobo, libertador de

³ Cf. ed. cit. p. 402.

⁴ Véase mi edición de esta comedia en la *Parte cuarta de las comedias de Lope de Vega*, Lérida, Milenio, 2003, vol. II, p. 551-667.

Cerdeña. Al tratarse de un nombre que no aparece en ningún santoral es posible que Lope, cambiando tan sólo una letra, se refiera a San Antioco, cuyas reliquias fueron transportadas a esta isla en la época del emperador Adriano (h. 120 d. C.) dando lugar a su culto como mártir de Cerdeña.

La fortuna literaria de San Benito de Palermo no se agotó con la comedia de Lope: Luis Vélez de Guevara también escenificó su vida en la comedia *El negro serafín*, fechada en 1643; ya en el siglo XVIII, José Joaquín Benegasi y Luján compuso un poema en seis cantos de seguidillas, publicado en 1750, en el cual pretendía dar a conocer los verdaderos milagros del santo negro, frente a las “mentiras” divulgadas por las comedias.

La crítica

La comedia lopesca no ha despertado un interés muy acusado entre los investigadores, sin duda debido a la condena inapelable que sufrió por obra de don Marcelino Menéndez Pelayo, quien le reprochaba a Lope de lucirse más en lo profano que en lo sagrado al componer una comedia “de las más informes y rudas”. A estos reproches moralizantes, se añade una crítica que se concentra precisamente en la comicidad de la negra, cuya figura le parece a don Marcelino “intolerable ... con su media lengua y sus palabras estropeadas en jergonza bárbara”. Con todo, el polígrafo santanderino tiene que reconocer que “aunque *El santo negro Rosambuco* nos parezca hoy un aborto bárbaro, indigno de tan gran poeta, debió de ser muy grato al vulgo de su tiempo, con las

escenas de los demonios, las palizas y los cohetes”⁵. Elisa Aragone Terni en su libro sobre las comedias hagiográficas de Lope, aprecia las escenas de capa y espada, mientras que el tratamiento de la esclava negra sólo le merece unas pocas líneas reprobatorias⁶. Tras la breve síntesis de la comedia que ofrece Delfín Leocadio Garasa⁷, el primer verdadero rescate de la obra , y en especial en lo que se refiere a la figura de la negra y a su lengua, se lo debemos a Frida Weber de Kurlat, quien se detiene en analizar y comentar algunas escenas de la comedia⁸. Por fin, en 1995, Alessandro Dell’Aira nos ha ofrecido la primera y única traducción de la comedia hasta la fecha, la que él mismo llevó a cabo a la lengua italiana, con una interesante opción: los parlamentos en lengua de negros se traducen no en italiano literario (toscano) sino en el dialecto siciliano⁹. En este mismo año de 1995 apareció el estudio Baltasar Fra Molinero que analiza varias comedias áureas cuyos protagonistas son negros¹⁰, en el cual nuestra comedia ocupa un lugar destacado. Discutiré en las conclusiones algunas interpretaciones de este ensayo.

Rosambuco: negro, noble, musulmán y esclavo

⁵ *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1894, vol. IV, pp. C-CII.

⁶ Elisa ARAGONE TERNI, *Studio sulle “Comedias de santos” di Lope de Vega*, Firenze, D’Anna, 1971, pp. 175-176, p.187.

⁷ *Santos en escena (estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Bahía Blanca, 1960, p. 48-51.

⁸ Cf. *El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega*, art. cit. p.343-344.

⁹ *Commedia famosa del santo nero Rosambuco della città di Palermo*, Palumbo, Palermo, 1995. También se ha ocupado Dell’Aira de la iconografía del Santo y de su difusión por Portugal y América: *Da San Fratello a Bahia. La rotta di San Benedetto il Moro*, en: *I magazzini di Arsenale*, Trento, dicembre 1999 p. 1-80.

¹⁰ Obra citada en la nota 1.

Llama la atención en esta comedia hagiográfica el grado bastante elevado que alcanzan las intervenciones sobrenaturales en comparación con el promedio de las demás comedias de santos. Esta intensificación se debe sin duda al notable desafío que suponía traducir dramáticamente la paradoja sintetizada en el título para que la figura de un negro santo sea aceptada por el público. En efecto, el negro, como se ha visto, representaba todo lo opuesto a la santidad, que estaba reservada a los hombres blancos. Además, se trata de una comedia de conversión, puesto que el negro aparece aquí como un “moro”, o sea un musulmán, al servicio de los turcos, como lo muestra muy bien precisamente la escena inicial. Ni que decir tiene que esta es una invención lopesca, puesto que sabemos perfectamente que el Benito histórico había nacido en el seno de una familia de esclavos negros fervientemente católicos. Quizás lo supiera también el propio Lope quien, sin embargo, intuye las posibilidades dramáticas de una conversión a la que sigue el camino hacia la santidad. Por ello insiste tanto en el especial fervor de la primitiva fe musulmana del negro, quien prefiere arrojarse al mar antes que ser capturado por el “infame cristiano”, porque “si mi triste suerte / tiene que estar oprimida, / quitarme quiero la vida.” (vv. 28-30). En este momento tiene lugar la primera intervención sobrenatural, según se deduce de la acotación: “Haga que se arroja al mar, y salga a otro altillo un niño y téngale el brazo que no se eche”. La intervención verbal del niño es muy corta, y es de contenido profético: le anuncia a Rosambuco que el “Dios del cielo” le tiene destinando a “asombrar el mundo”. Nótese lo genérico de la mención de la divinidad de la que el niño es el mensajero, lo cual permite mantener la ambigüedad acerca de la religión de este Dios. La segunda mención de la religión musulmana de Rosambuco la tenemos con ocasión del primer encuentro entre el esclavo y sus nuevos dueños, cuando Laura, su ama, le insinúa a Rosambuco

que si se convirtiera a la religión cristiana le trataría como a un hijo. Esto provoca una reacción muy firme por parte del negro: “Dejemos esto agora, que, aunque negro, / soy turco firme, roca incontrastable, / que la ley que tomé en mi tierna infancia / sabré conservar siempre; si pretendes / que te sirva con gusto, no me trates jamás de aquesas cosas” (vv. 743-745). Nótese que el adjetivo “turco” no tiene aquí el valor del gentilicio: es un sinónimo de musulmán. Además, es una referencia a la propia historia de Rosambuco, según nos la cuenta él mismo en su autopresentación, donde nos enteramos de que nació en Etiopía en el seno de una familia de la más alta nobleza, puesto que “reyes fueron, señor, mis abuelos” (v. 431) y que a los pocos años fue capturado por los turcos, en cuyos bajeles tuvo que alistarse como corsario. Al distinguirse por su especial valor, el sultán le otorgó la libertad y le confió el mando de una galera, con el cometido de cazar al mayor número de cristianos. En este autorretrato vemos que la imagen del negro, futuro santo, se aleja de todo punto del tópico del esclavo: ante todo, ha dejado de serlo al haber alcanzado la libertad por sus propios méritos guerreros; además, no procede de las colonias portuguesas, sino de la ilustre Etiopía, país que, en la tradición literaria de la antigüedad, bien conocida por Lope, gozaba de un gran prestigio. Además, Etiopía se asociaba con la leyenda del Preste Juan, que apuntaba a un imperio cristiano más allá de las tierras dominadas por los musulmanes y era la confirmación de la universalidad cristiana. Este dato hace aún más llamativa la atribución de la fe musulmana al negro, puesto que, al haber nacido en Etiopía, hubiera podido ser perfectamente de religión cristiana.

La dos tentaciones: la carne y la desobediencia

Para que esta valoración positiva del negro sea aún más efectiva y creíble para el público, Lope hace seguir a este monólogo de Rosambuco la entrada de la negra Lucrecia, criada de la casa. Su actuación, que presenta los principales tópicos relacionados con esta figura cómica, empezando por su lengua chapurreada, tiene la función de crear un claro contraste con el otro negro de la comedia, que en cambio acaba de expresarse en correcto castellano y hace gala de su condición de valeroso guerrero de origen etiópico.

Por falta de espacio no puedo detenerme aquí en el comentario lingüístico del habla de la negra. Me limito tan sólo a observar que ésta se caracteriza por la alta concentración de los rasgos deformantes, lo cual apunta hacia un público exigente, que no sólo estaba acostumbrado a este tipo de jerga, sino que era experto en su descodificación y que gustaba de ello.

Lope cuida con especial esmero estas primeras apariciones de los dos personajes negros, para que no quepa ninguna duda acerca de la condición moral del futuro santo, que de ninguna manera puede confundirse con la imagen mucho más común y negativa que tenía el público de este personaje. En otras palabras, al inventar el pasado del negro, Lope opta por la vía ilustre porque, tanto para él como para su público, la santidad era incompatible con la imagen tradicional del negro vehiculada por la tradición literaria y sustentada por la realidad social cotidiana de la época. Es notable también el hecho de que los dos negros se presenten al público por separado, dilatando Lope al máximo su encuentro para que quede eliminada cualquier posibilidad de amalgama entre los dos personajes. La escena del encuentro entre los dos negros se sitúa casi al final del primer acto, y va precedida por una discusión entre Lesbio y Laura, los dos amos, acerca del nuevo

esclavo negro, a la que asiste la criada negra Lucrecia. En el transcurso de esta conversación, Lesbio pondera la condición de noble y de capitán del negro, y Laura su buen talle, aunque le parece que ya bastaba con una negra en casa, “sin tanta tizne y tinta”. Al escuchar estos comentarios halagüeños, la negra Lucrecia experimenta una atracción física por el recién llegado compañero. Es el preludio de la escena siguiente que representa un paso obligado en las comedias hagiográficas: la resistencia del futuro santo a las tentaciones de la carne, uno de los enemigos del alma. Antes de proponerle sus servicios amorosos, Lucrecia a modo de galanteo, le pide a Rosambuco cuál es su tierra de origen, enumerándole los principales lugares de procedencia de los esclavos negros, los mismos que se encuentran a lo largo de la tradición literaria de esta figura y que, como se ha visto, se sitúan en el África subsahariana, de acuerdo con la realidad social : “Sancta Tomé”, “Angola” y “Manicongo”. Al oír la respuesta del negro, Lucrecia repite el nombre de su país de procedencia deformándolo por completo (“Entiliópala”), señal de su total extraneidad a este mundo. Finalmente, Rosambuco rechaza rotundamente la torpe declaración amorosa de Lucrecia, con lo cual demuestra su integridad moral al tiempo que supera brillantemente la primera prueba. Notemos además que a Rosambuco no le cuesta nada entender la jerigonza de Lucrecia, puesto que contesta correctamente sus preguntas. Es otra señal de su superioridad intelectual. La negra, en el comentario que sigue a continuación expresa sus deseos de venganza, al no ser correspondida por Rosambuco. En la escena siguiente, la misma Lucrecia da rienda suelta a su *libido* frustrada al abrazarse con un viejo, el escudero Ribera, otra de las figuras ridículas de la comedia. Notemos a este propósito la importancia de la onomástica en Lope, que en este caso tiene un valor antifrástico, puesto que el nombre de Lucrecia, no común entre las negras de la

literatura, era el símbolo de la castidad, al referirse a la noble romana que prefirió la muerte a conceder sus favores al rey Tarquinio. Este nombre pudo serle inspirado a Lope por el recuerdo de la *Farsa y tragedia de la castidad de Lucrecia*, una de las primeras obras dramáticas donde aparece el negro, compuesta por Juan Pastor alrededor de 1520. Volviendo a nuestra comedia, la actitud lasciva de Lucrecia no tarda en recibir el escarmiento: la negra y el viejo abrazados son sorprendidos por el amo de casa, quien manda precisamente a Rosambuco que los ate espalda contra espalda, y así termina esta escena de entremés y los dos entran “dándose culadas”, como reza la acotación.

La segunda prueba que le espera al futuro santo es más seria, y puede verse como una prefiguración de la virtud de la obediencia, de la que el futuro santo hará alarde en su camino hacia la santidad. Su amo acaba de descubrir la supuesta infidelidad de su esposa, y decide matarla, encargándole a Rosambuco la ejecución mediante el garrote vil. Al negro se le parte el alma, pero por su condición de esclavo tiene que obedecer a su amo. Laura le pide a su esposo que le permita primero rezar ante una estatua de san Benito. Al terminar su oración, la estatua se anima y levanta una mano para echarle la bendición a Laura, con lo cual todo queda resuelto, probándose así la inocencia de la mujer y librándose Rosambuco, quien asiste a la escena, de tan cruel incumbencia. Al mismo tiempo, es el premio a su actitud de obediencia. Es un episodio que combina elementos bíblicos con otros de origen folclórico: el episodio de Abraham instado por Dios a sacrificar a su hijo Isaac para probar su obediencia se inserta en las narraciones legendarias acerca de las estatuas animadas. Si de la primera prueba salía Rosambuco victorioso por méritos propios, en esta segunda necesita de la ayuda sobrenatural. Si aquel niño enviado por el genérico “Dios del cielo” le

había salvado milagrosamente de la muerte, es ahora la estatua de San Benito la que le permite salir airoso del envite. Esta segunda intervención sobrenatural, por tanto, tiene ya claramente las marcas de la religión católica, frente a la cual Rosambuco ya no puede seguir manteniendo una actitud hostil.

De Rosambuco a Benito: la conversión y los primeros milagros

La escena de la conversión se realiza mediante una visión, en la que San Francisco se le aparece en sueños a Rosambuco, instándole a dejar al falso Mahoma y a pedir el bautismo. También le ordena que entre a profesar en el monasterio de los franciscanos. Rosambuco despierta y se da cuenta de que ya conoce milagrosamente las principales oraciones y los mandamientos de la fe católica. El bautismo, sin embargo, no se representa, sino que se da a conocer tan sólo por un cambio en la indumentaria, según se desprende de la acotación (“sale el Santo vestido de cristiano”) y por el del nombre, puesto que Rosambuco va a adoptar el nombre de Benito, en homenaje al santo cuya intervención sobrenatural había presenciado en la escena anterior. Notemos una vez más la gran importancia de la onomástica, como siempre en Lope: al contrario que en el caso de Lucrecia, el nombre de Rosambuco es de invención lopesca y no tiene una función antifrástica, sino ponderativa, destacando la compenetración de los contrarios mediante la alusión al saúco (lat. “sabucus”, it. “sambuco”) árbol de flores blancas y frutos negros, en clara alusión a la identidad mixta de Rosambuco-Benito, “blanca el alma, el cuerpo negro”. Además, su asociación con la “rosa” realza aún más su pureza espiritual así como el esplendor de

su conversión, al tiempo que destaca lo efímero de su nueva y verdadera vida cristiana, en la cual permanecerá, como la rosa, muy poco tiempo al llegarle pronto la muerte. Al darle este nombre, Lope está por tanto prefigurando su destino de nuevo hombre cristiano, negro en el cuerpo y blanco en el alma como la flor del saúco.

Cuando el negro recién bautizado acaba de rezar el Ave María, en un hermoso soneto “a lo divino”, se oye una música celestial y el futuro santo se encuentra milagrosamente “elevado”, según se desprende de la acotación. En este preciso momento entra la negra para traerle la comida al que sigue siendo, de momento, el otro esclavo de la casa, aunque ya bautizado en la religión católica. Una vez más apreciamos el gusto de Lope por los contrastes: esta escena de fuerte intensidad espiritual, debido a la intervención sobrenatural, se enfrenta con otra que es todo lo contrario, puesto que, como se ha visto, la negra representa el nivel más bajo de la dimensión material. Este contraste, ya de por sí mismo portador de comicidad, queda aún más reforzado por la naturaleza de la intervención de la negra, que entra en escena cantando en su peculiar lengua la famosa copla que le servirá a Lope para la composición de una de sus obras maestras, *El caballero de Olmedo*, compuesta entre 1620 y 1625. El arte del dramaturgo está en deformar dejando bien visible lo parodiado, lo cual consigue Lope añadiendo además una nota de seguro efecto cómico al transformar el sustantivo “caballero” en un femenino burlesco: “la cagayera”. Notemos de paso que a la negra se le atribuye la afición a la música, que es otro de los rasgos tópicos de su figura. La situación cómica adquiere pronto una energía narrativa con la intervención de Lesbio, el amo del negro. Al ver que su esclavo se ha dormido hincado de rodillas, en vez de trabajar en la huerta, Lesbio se dispone a castigarle. Sin embargo, la negra permite resolver esta

nueva situación desfavorable mediante su lascivia no satisfecha: quiere aprovecharse de la situación para besarle en la boca. Cuando se dispone a llevar a la práctica su *libido*, ocurre un nuevo fenómeno sobrenatural, esto es, la aparición del demonio desde un escotillón con la cabeza en forma de sierpe y un cohete en la boca echando humo. Frente a esta aparición espantosa, la negra huye mientras que Lesbio se queda, sospechando una treta urdida por su esclavo para salirse con la suya. Al reprochárselo, el negro “despierta de la elevación” y demuestra su total extraneidad con lo ocurrido. Lesbio no se deja convencer tan fácilmente y entonces Benito le propone rezar con él las oraciones de la víspera, poniéndose en su misma postura. Inmediatamente, se oyen voces que cantan en latín los versículos del Salmo “Laudate dominum omnes gentes”, al tiempo que los dos hombres, arrimados los hombros “lado por lado”, se elevan del suelo hasta la altitud aproximada de “una vara, o lo que fuere posible”, según reza la acotación, que alude al mismo tiempo a la dificultad de la puesta en escena. Es la primera prueba tangible de la santidad del negro, preludio a los varios milagros que cumplirá a continuación. Lesbio, al haber vivido en carne propia la experiencia sobrenatural, ya no tiene dudas acerca de la santidad de su esclavo, y se echa a sus pies, ofreciéndole toda su hacienda, “puesto que sin hijos estoy / y he visto tu sanctidad”. Esta situación causaría en el público un efecto impactante, debido a la paradoja que encierra: el amo, un noble español, está dispuesto a entregar su hacienda a su esclavo negro. El rechazo de esta oferta por parte de Rosambuco, al considerarse indigno de ella, realza notablemente la condición moral del futuro santo, quien sólo le pide a su amo el permiso para entrar como donado en el monasterio franciscano de Jesús del Monte. La reacción de Lesbio es bien ilustrativa de la mentalidad de la época acerca del negro: pese a aceptar su petición, está

claro que le sigue pareciendo difícil que se le pueda conceder un día “el hábito y cuerda del gran padre”. Por eso le propone su ayuda, porque “el verte negro atezado / podrá ser causa a que pierda / tu virtud lo que merece”. Está el terreno preparado para el primer verdadero milagro del futuro santo, que consiste en la curación repentina de la herida recibida por el capitán Molina en el duelo con don Pedro Portocarrero, que había degenerado en cáncer. Al poner encima de la herida el sombrero del santo, el enfermo sana milagrosamente. A la escena asiste también la negra Lucrecia, que expresa su alegría porque el santo pertenece a su misma raza, tergiversando significativamente su efectiva procedencia etiópica al adoptarle como “santo de Manicongo”, o sea el santo de los esclavos. Pero al futuro santo aún le esperan otras pruebas: tras haber superado el asalto de la lascivia, ahora tiene que afrontar otro pecado capital : la envidia.

El combate contra la envidia

Ésta se insinúa en la figura de otro donado del monasterio, Pedrisco, y alcanza un grado muy alto. Por dos veces, en efecto, Pedrisco intentará eliminar físicamente al negro, presa de una envidia avasalladora. La contrapartida de la envidia, en este caso, es la virtud de la paciencia, de la cual va a hacer gala Benito en grado sumo, pues consigue dominar otro pecado capital que le acecha, el de la ira. En efecto, lo que Pedrisco le inflige a Benito provocaría una reacción colérica por parte de cualquier ser humano. En cambio, el futuro santo no sólo no reacciona de manera violenta, sino que le pide a su verdugo que aumente el suplicio, llegando a ordenarle que le pisotee la cara, en una escena que recuerda singularmente otra del *Condenado por desconfiado* de Tirso

en la que, además, también hay coincidencia en el nombre del criado, que como se recordará, también se llama Pedrisco.

Pedrisco, como portavoz de la “vox populi”, multiplica las injurias racistas en contra del negro y su conducta puede considerarse como un paradigma de la perseveración en el mal. Al enterarse de que Benito ha sido nombrado guardián del convento, le pide a unos músicos ambulantes que le canten al negro coplas insultantes, a las que milagrosamente contestan desde el cielo voces angelicales que, al contrario, alaban al futuro santo. Al marcharse los músicos llenos de espanto, Pedrisco se queda con la guitarra, que esconde debajo del sayo. Pero al santo nada se le escapa, y le pide a Pedrisco que le enseñe lo que guarda escondido. Éste, al sacar el instrumento, en lugar de la guitarra saca un lagarto asido de los dedos. Es el castigo prometido a los religiosos “amigos del siglo”, en palabras de Benito, y que se realiza milagrosamente por la simple presencia del santo. Al mismo tiempo, es otra manera para separar claramente la figura del santo negro de la imagen tópica del negro aficionado a la música y al canto, representada en esta obra por Lucrecia quien como se recordará, entona en su jerga la famosa copla del Caballero de Olmedo. No por esto se da por vencido Pedrisco: tras oír que el negro ha sido requerido por el mismísimo virrey para que le practique un exorcismo a su hija, que está poseída por el demonio, se las ingenia para hacerse pasar por el negro, decidiendo embadurnarse la cara con tizne para tomar así el lugar de aquél, a quien el virrey aún no conoce. Entramos otra vez en el campo de lo corporal, en la línea burlesca trazada por Gil Vicente y Lope de Rueda. El resultado va a ser a la altura de estos ilustres precedentes: cuando el santo ya ha conseguido librar a la niña poseída por el demonio entra Pedrisco, a destiempo, creyendo hacerse pasar por el negro, mediante su disfraz. Otra vez, la

intervención sobrenatural proporciona el escarmiento: su cara está enharinada sin que él se haya dado cuenta de ello, lo cual provoca el estupor de los demás personajes y, seguramente, las carcajadas del público. La escena del exorcismo es también especialmente interesante, porque la niña poseída por el maligno emplea el mismo vocabulario insultante hacia el negro que la está curando que el utilizado por Pedrisco, lo cual parece insinuar que la actitud racista de éste es igualmente obra del demonio. Como es corriente en las escenas de exorcismo en el teatro, la persona endemoniada pasa a hablar en una lengua extraña, que es supuestamente la lengua del espíritu maligno que la posee: en nuestro caso, esta lengua es precisamente la de los negros. Sin embargo, para Don Pedro, quien asiste a esta escena, la niña está confundiendo todas las lenguas, a partir de la mezcla de tres registros lingüísticos que él cree reconocer: “Latín, negro y vizcaíno, / y todas las lenguas habla”. Es un eco evidente del episodio bíblico de la torre de Babel, donde la “confusio linguarum”, como se recordará, representaba el castigo de Dios a la presunción de los hombres.

Tras la nueva humillación pública, Pedrisco decide matar al negro: por ello, intenta primero tirarle al mar mientras éste se encuentra en plena levitación extática, pero acaba apaleado por tres demonios que salen tras él corriendo. Finalmente, cuando el negro está a punto de expirar, Pedrisco, por desconfiar en la posibilidad de su muerte efectiva, decide asegurarla por sus propios medios. Cuando el santo pide un vaso de agua, Pedrisco se encarga de ir a buscarlo para echarle arsénico, pero Benito antes de beber hace el señal de la cruz y el vaso se rompe. Es la prueba definitiva: Pedrisco finalmente se arrepiente de su maldad y hace acto de contrición. La petición del vaso había sido fruto de la actitud profética del santo, el cual ya había leído los pensamientos de

Pedrisco y se disponía por tanto a preparar su conversión. De hecho, hasta el último momento Benito tendrá palabras cariñosas para con Pedrisco, recomendándole a los hermanos franciscanos que le quieran mucho, porque está seguro de que “llegará a ser un gran santo”.

El último milagro

El último milagro de Benito, como le corresponde a la posición final, es el más sonado: nada menos que conseguir vencer a la muerte, resucitando a su antiguo amo Lesbio, el cual había muerto en el incendio de su casa. Al transportar su cadáver al lado del moribundo Benito, éste le pide al Señor que cambie su vida con la de Lesbio. Efectivamente, nada más expirar el negro, vuelve Lesbio a la vida. Más que una alusión al milagro de la “pierna negra” operado por los santos médicos Cosme y Damián, en el cual se le amputa una pierna a un negro para salvar a un blanco de la gangrena, como pretende Fra Molinero¹¹, creo que este último milagro de Benito tiene connotaciones cristológicas. El futuro santo, echado en su lecho de sarmientos, ofrece su vida para salvar a su prójimo, que en este caso es significativamente su antiguo amo, cuya conducta moral no brillaba por un especial esmero en la práctica de las virtudes. Como se recordará la generosidad de la que había hecho alarde al otorgarle la libertad a su esclavo y al proponerle toda su hacienda era sumamente artificial, como consecuencia de las intervenciones divinas, y era hasta sospechosa, porque de hecho Lesbio estaba intentando comprar su salvación. Por ello su muerte simbólica entre las llamas y sin confesión apunta claramente a su condena . ¿Cómo interpretar entonces su

¹¹ Op. cit. p. 100.

resurrección? Creo que sirve para engrandecer la figura de Benito que a través de este último milagro, queda claramente asociada a la de Jesucristo y a su pasión. En otras palabras, Lesbio es el representante del género humano pecador, redimido por el sacrificio de Benito. El que sea un noble le permite a Lope curarse en salud con una parte de su público sin dejar por ello de expresar su postura crítica.

Termina la comedia con las voces de la negra, que anuncia a todos que la casa no se ha quemado y que ella misma ha visto entrar en ella al santo negro que echaba fuera las llamas para salvar la hacienda. En otras palabras, a Benito se le otorga también el don de la ubicuidad, otro rasgo notorio de la santidad, como ocurre por ejemplo con la leyenda de san Ambrosio de Milán. Se cierra la obra con el último encuentro entre la negra Lucrecia y el ya difunto santo: la negra le besa devotamente la mano, con un hábil guiño hacia la escena del beso en la boca. Ahora que está muerto el santo, dice Lucrecia, no hay peligro de que salgan los demonios y puede por fin desquitarse.

Conclusiones

Se ha sostenido que esta comedia lopesca constituye uno de los primeros intentos de “dignificación literaria” del negro, porque supondría una superación de los clisés en los que la tradición literaria mantenía encerrada a esta figura, y que se encontrarían negados mediante el tratamiento que recibe Rosambuco, el “negro santo”¹². Creo, por mi parte, que hay que hilar un

¹² Lo sostiene F. Weber de Kurlat, *El negro en el teatro de Lope*, cit. p.343.

poco más fino. Nos tenemos que preguntar ante todo el porqué de la introducción de la negra, puro representante de los tópicos negativos, al lado de un negro que, efectivamente, los está negando. Según he intentado demostrar, la negra proporciona el necesario contraste para evitar la confusión entre la figura negativa del negro, vehiculada no sólo por la literatura sino también por su realidad de esclavo, y la de un personaje negro que tiene que desempeñar un papel edificante, al que el público no estaba preparado. Como se ha visto, Lope atribuye al negro santo una serie de cualidades que le alejan lo más posible de los otros negros esclavos: de noble alcurnia, procedente de Etiopía y no de Guinea, con un valor militar que prefigura su excepcional valor moral, que se concretiza en los numerosos milagros y que es el que le permitirá acceder a la condición opuesta a la del negro, la del santo. Fra Molinero no parece admitir esta parcial “dignificación”, porque Rosambuco/Benito sigue siendo un esclavo en la escena, esclavitud que además acepta con resignación y obediencia. ¿Cómo no ver en esta actitud una prefiguración de su futura conversión y una pre-disposición a la humildad y a la mortificación, dos pilares de la espiritualidad franciscana? Lope transforma hábilmente la esclavitud física, impuesta por la fuerza y por las costumbres de su época, en una esclavitud moral aceptada deliberadamente por el esclavo de Dios, lo cual le permitirá ganarse el Cielo. En otras palabras, la actitud de Rosambuco es desde el principio compatible con la religión cristiana, que no ha abrazado sólo por falta de conocimiento. Incluso la firmeza en su fe musulmana era una señal de su futura firmeza en la fe católica. Frente a él, la negra Lucrecia perpetúa efectivamente la figura cómica y pecaminosa de la esclava: sin embargo, no caben dudas acerca de su fe católica, como podemos apreciar en varios pasajes en los que expresa su alegría por tener los negros, por fin, su santo patrono. Al final se compromete incluso a

crear una cofradía de San Benito, para todos los negros esclavos de Palermo. Se ha dicho que la negra es un dechado de vicios, pero, bien mirado, su principal motivo de condena está en su lascivia, un rasgo tradicional de este personaje, desde por lo menos la *Farsa de la hechicera* de Diego Sánchez de Badajoz. Además, si comparamos la condición moral de la negra con la de los otros personajes de la comedia, nos damos cuenta de que éstos tampoco brillan por sus virtudes. Es significativo por ejemplo, que el amo de Lucrecia, Lesbio, al encontrarla abrazada con el viejo escudero, se detenga en observarla escondido, en actitud de perfecto *voyeur*, porque “es muy graciosa, aunque necia” (v. 1229). Además, el mismo Lesbio muestra una actitud colérica y vengativa para con su esposa: creo que no es ninguna casualidad si precisamente él será quien muera en el incendio de su casa, recibiendo así un ejemplar, aunque provisional, escarmiento. Asimismo, si comparamos la actitud pecaminosa de Lucrecia con la del envidioso Pedrisco, tenemos que admitir que no por ser éste blanco de piel sale por ello mejor parado, sino todo lo contrario. Su maldad supera en mucho a la de Lucrecia, siendo su inclinación al pecado absolutamente morbosa e imparable, en un *crescendo* que va desde la envidia hasta la doble tentativa de asesinato. Estos tres personajes, dicho de otro modo, reúnen los principales pecados capitales (envidia, lujuria, ira, orgullo). Esta coalición del vicio sirve para que, en frente, se luzcan las virtudes del futuro santo, no sólo las consabidas virtudes teologales (fe, esperanza, caridad) sino también, dentro de las cardinales, las que se consideraban típicas de la espiritualidad franciscana, como la humildad, la fuerza, la templanza y la paciencia. Según el ya citado Fra Molinero “cuanto más se pondera la excepción, más [se] amplía el concepto negativo, adversativo de los negros”, puesto que “todas las virtudes que hacen excepcional a Rosambuco están ausentes

de Lucrecia, con lo que el principio de racismo por reducción queda ejemplificado”¹³. Hablar de “racismo por reducción” me parece una simplificación excesiva, además de un crudo anacronismo. De hecho, Lope está intentando demostrar al público algo “nunca visto”, casi inconcebible para la mentalidad de su época: la posibilidad de la existencia de un negro que, al contrario de lo que todos pensaban, no sea un mero representante de su raza, considerada despreciable y viciosa por su condición de esclavitud, sino un verdadero dechado de virtudes, hasta tal punto que pueda legítimamente aspirar a la santidad. Para que este mensaje llegue efectivamente a su destino, la presencia de la negra es fundamental porque gracias a ella el público tenía la posibilidad de tocar con mano la diversidad que existía entre los negros, que no eran todos igual de despreciables y viciosos. Además funciona como verdadera “figura del donaire”, elemento a estas alturas indispensable en la comedia. Si a ello añadimos el claro mentís que recibe el racismo ordinario mediante los múltiples escarmientos sufridos por Pedrisco, su más genuino representante, amén del castigo ejemplar sufrido por Lesbio, el representante de la nobleza, por su conducta poco virtuosa, tenemos que admitir que la actitud lopesca es mucho más matizada y fina: al juzgarla mediante la ideología actual “políticamente correcta” se comete un grave anacronismo al tiempo que se le están pidiendo peras al olmo.

¹³ Op. cit. p. 81.