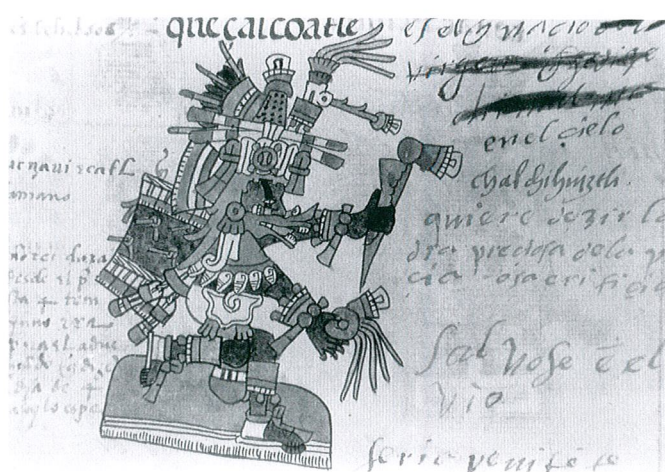


Helga von Kügelgen (ed.)

*Herencias indígenas,
tradiciones europeas
y la mirada europea*



*Indigenes Erbe,
europäische Traditionen
und der europäische Blick*





LA IMAGEN DEL HOMBRE DE RAZA NEGRA EN EL ARTE Y LA LITERATURA ESPAÑOLAS DEL SIGLO DE ORO¹

Victor I. Stoichita

El retrato que representa a Juana de Austria acompañada de un paje negro (lám. 1) que Cristóbal de Morales elaboró a principios de la segunda mitad del siglo xvi² se inspira en el realizado por Tiziano a Laura Danti entre 1520-30³. Cristóbal de Morales desarrolla la idea del maestro italiano. Juana viste un traje de aparato negro, sobrio y austero pese a las piedras preciosas que lo engalanan. La princesa aparece en situación de «representación» y su mirada soberana se dirige hacia el anónimo espectador que ha de contemplarla. El movimiento de la mano derecha forma cuerpo y parte del mismo discurso; su gesto no es familiar ni espontáneo sino codificado, estudiado, demostrativo.

La blanca mano destaca sobre la negra cabeza del pajecillo, en un gesto que resume toda una ideología en la que es casi superfluo insistir. Notemos que el negrito no posa ni se coloca en virtud de un espectador externo (pero, ¿hubiera osado mirar abiertamente hacia fuera cuando su postura debe ser claramente de sumisión y atención hacia su señora?). Así pues, el pequeño dirige su mirada hacia el punto más alto de la representación, esto es, hacia la cabeza de la infanta, en una pose casi de adoración. Mientras la blanca mano parece descansar en la infantil cabeza como para significar su protección y posesión, la otra mano parece reposar sobre el respaldo de un sillón al tiempo que sostiene un abanico y palpa la suavidad de la piel de sus guantes. Es importante notar

¹ La realización de este texto ha sido posible gracias a las condiciones de trabajo facilitadas por los Archivos de la «Menil Foundation» (Paris / Harvard) por su director Ladislav Bugner. Agradezco a mi mujer, Anna Maria, por su traducción al castellano.

² Para más detalles véase el catálogo (1989: 138, n° 15) Alonso Sánchez Coello, noticia por Stephanie Breuer-Hermann.

³ Véase Kaplan (1982, n° 1, 11-18 y n° 2, 10-18).

esta diagonal ascendente de la mirada del paje que une dos extremos dialécticos, negro-blanco, extremos que traducen a nivel de la expresión formal el nivel ideológico de la imagen. Los comentaristas de pintura de la época comprendieron muy bien el mensaje de este tipo de retratos en clave esencialmente estética:

Se ve a un excelente pintor que, tras haber hecho el retrato de una muy hermosa y agradable dama, le coloca a proximidad, o alguna vieja, o algún esclavo negro, o algún esclavo muy feo, a fin de que su fealdad y negrura den más brillo y candor a esta gran belleza y blancura⁴.

El carácter de «detalle» o de «añadido» del negro, sugerido por Brantôme, puede levantar muchas objeciones, pero la proclamación de una antítesis en términos que se cruzan (fealdad/negrura, belleza/blancura) debe retenerse al igual que la forma en que el comentarista casa «antítesis» con «paradoja» cuando habla de que la negrura, o la fealdad, incrementan el candor, la blancura, la belleza y el brillo del personaje principal⁵.

El añadido «antitético» y «antiestético» del negro en el interior de un sistema de Bellas Artes se verá reforzado en ciertas codificaciones españolas que, aunque más tardías, relevan plenamente los criterios estéticos del siglo xvii. La marginalidad del negro cobra en ellas una expresión muy significativa. En las láminas fisiognomónicas y patognomónicas que ilustran el tratado de fray Mathías de Irala aparecido en el siglo xviii, concretamente en 1739⁶, figuran —y es importante— varias cabezas de negro (láms. 2 y 3). Los cuadros de Irala prolongan una experiencia clasificatoria, iniciada ya en el siglo xvi, aunque sus mejores frutos se dan en el xvii. No es de extrañar que en ellas las cabezas de negro se sitúen a los lados: su posición es marginal y al analizar con atención los mencionados catálogos se advierte que incluso pueden situarse fuera del cuadro. En uno de ellos, por ejemplo (lám. 2), el autor presenta diversas expresiones de ojos que se corresponden con diversas «pasiones del alma» y van del «alma tranquila» (parte superior) hasta el «furor» (parte inferior). Podemos preguntarnos qué pinta aquí este perfil de negro situado al pie de la página, en la última fila. La respuesta no tarda en llegar: este perfil, lejos de integrarse en el sistema patognomónico, se opone al perfil griego y blanco que lo precede.

⁴ Bourdeille (1864-1882, t. II, 414). Véase también: Campbell (1990: 134).

⁵ Sobre los orígenes y la fortuna de esta sentencia, véase Stoichita (1999: 93-106).

⁶ Fray Mathías de Irala: *Metodo sucinto i compendio de cinco simetrias apropiadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas viles dedicas al ser.^{mo} Principe de Asturias D. Fernande N. S. que Dios Prospere* (Madrid 1739).

El discurso ideológico y estético se acompaña del discurso religioso y hay obras del siglo XVIII donde hallamos el mismo contraste paradigmático del binomio blanco/negro presente en el cuadro de Cristóbal de Morales, pese al intervalo de los dos siglos que los separan y a la diferencia de registro temático y de calidad pictórica. Un cuadro anónimo por ejemplo (lám. 4) representa a un misionero jesuita bautizando a unos negros. Su tema es ahora narrativo, el misionero vestido con su hábito negro bautiza a dos mujeres y a un niño negro. Al igual que en el cuadro del XVI (lám. 1), esta pintura religiosa del XVIII (lám. 4) se organiza en una composición en diagonal. La cabeza del misionero no es la cúspide (como en Juana de Austria) pero sí es el paso obligado para llegar a la cima en la que se encuentra el cuerpo blanco y desnudo del Crucificado.

Podemos considerar este cuadro y otros del mismo tipo como una buena ilustración de la ideología misionera del bautismo de negros cuyo primer defensor fue Alonso de Sandoval. Éste, en su *Instauranda Aethiopum Salute* (1640), insistía en la necesidad de que el Sacramento fuese precedido y acompañado de la instrucción cristiana adecuada, puesto que «el lavado» simbólico que realiza el bautismo es únicamente el signo corporal de un «blanqueamiento interior» que logra primero la instrucción y después la justa comprensión del sacrificio del Salvador⁷.

El frontispicio de Sandoval (lám. 5) presenta en su parte superior dos escenas de bautizo colectivo según un esquema que sigue utilizando aún el cuadro anónimo un siglo después, con la diferencia de que en el grabado del frontispicio los neófitos van casi desnudos, mientras que en la pintura visten una túnica blanca.

Al considerar atentamente el frontispicio, puede parecerles que he tenido un lapsus, pues los neófitos desnudos no son negros. Pero no hay tal. La imagen conlleva un importante mensaje simbólico que la inscripción de la cornisa desvela, el *Dealbabuntur* significa que «han sido blanqueados» por el agua del bautismo.

El desconocido autor del cuadro (lám. 4) comunica esta misma idea poniendo sobre los cuerpos negros una túnica blanca. La idea de *conversión* queda subrayada por este procedimiento, que parece responder tanto a una «cuestión de decencia» como a un fenómeno de psicología de la forma en que

⁷ Alonso de Sandoval: *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangélico de todos Etiopes, por el P. Alonso de Sandoval natural de Toledo, de la Compañía de Jesús, rector del Collegio de Cartagena de las Indias*, Sevilla: Francisco de Lyra, 1627. La segunda edición del primer libro se titula: *De Instauranda Aethiopum Salute (...)*, Madrid: 1647. Por razones de comodidad, todas las citas que siguen proceden de la edición de 1987: l. II, cap. V, pág. 394 y l. II, cap. XVIII, 472.

establece una relación negativo/positivo entre los negros a convertir y el misionero que los convierte. El mensaje de esta dialéctica es subliminal, ya que el bautismo no vuelve a los negros blancos. La blancura de la escena es una blancura incorporada. Es una blancura exterior que no implica un cambio del color de la piel, sino únicamente la adopción de una envoltura blanca (pura) del cuerpo negro (impuro). El agua del bautismo actúa desde el interior, y el blanqueamiento se realiza con la incorporación de una imagen simbólica que se halla (en el cuadro) en la cúspide de la representación y (en la catequesis) en el centro del discurso prebautismal. Lo que efectivamente blanquea el alma del negro es la perpetua actualidad del sacrificio de Cristo.

Idéntico mensaje se repite en ciertas glosas al sacramento de la Eucaristía. Una de las más importantes es la letrilla de Luis de Góngora titulada *En la fiesta del Santísimo Sacramento* (1609). En ella, dos negras, Juana y Clara, dialogan en el lenguaje cómico de los africanos ibéricos para prepararse para la fiesta del Corpus Cristi. Clara (¡atención al nombre!) está triste porque su piel negra no es acorde con la blanca pureza del Santísimo Sacramento. Su amiga Juana la consuela. En estas circunstancias le responde que es el alma la que debe ser «blanca como un diente». Juana, pese al color de su piel, se encuentra bella, y lo que es aún más importante, afirma una idea muy moderna: la de que la negrura no pone en entredicho la cualidad de las personas:

Juana

Mañana sà Corpus Christa,
mana Crara;
alcholemo la cara
e lavemonò la vista.

Clara

¡Ay, Jesù, como sa mu trista!

Juana

¿Que tiene, pringa señora?

Clara

Samo negra pecadora,
e branca la Sacramenta.

Juana

La alma sà como la denta,
crara mana.
Pongamo fustana,
e bailemo alegre;

que aunque samo negra,
 sà hermosa tù.
 Zambambù, morenica de Congo,
 zambambù.
 Zambambù, que galana me pongo,
 zambambù.
 Vamo a la sagraria, prima,
 veremo la procesiona,
 que aunque negra, sà persona⁸.

Analicemos ahora el funcionamiento de los mecanismos simbólicos que llevan a remodelar la representación del negro en la pintura de la Península Ibérica del siglo xvii, y sobre todo a seguir con atención su dialéctica con el blanco. Será muy útil considerar el tema que desde el siglo xv al xvi representa la apología pictórica del negro. Me refiero al tema de la Adoración de los Magos. Por razones bastante complicadas, el tema no está ya de moda en el Siglo de Oro español. Pero cuando aparece, las novedades son chocantes. La escena realizada por Jan van Noort a la edición de 1647 de *De Aethiopum instauranda salute* de Sandoval (lám. 5) es seguramente un caso excepcional, dada su función de *exergo*. Es precisamente esta función la que justifica el detalle de que en este grabado, el rey negro se presente en primera posición, junto al Niño Dios. Pero no es un fenómeno aislado. Paralelamente se advierte en la pintura española del Siglo de Oro el trabajo innovador al que se somete la figura del rey negro. Dos ejemplos lo prueban: *La Adoración de los Magos* de Velázquez (lám. 6) es uno de sus primeros cuadros⁹. Se pintó en 1619 probablemente para los jesuitas de Sevilla. No es su obra más lograda de esta época, pero para el asunto que nos ocupa tiene gran importancia. El rey Baltasar es negro sólo en lo que se refiere al color que impregna su piel, no a sus rasgos. En otras palabras, se trata de un falso negro, o de un blanco pintado de negro. ¿Cómo se explica? La respuesta más simple es en este caso la más verosímil: en los Cortejos de Reyes se acostumbraba a recurrir a personajes notables disfrazados. Pero hay más. La mirada del negro se dirige al espectador y aparece como la única figura del cuadro en posición de presentación. No lleva el traje variopinto que solía ser habitual en el rey Baltasar en los siglos xvi y xvii, sino el sobrio y sombrío traje de corte español, que una capa roja cubre parcialmente. Su cabeza negra (pintada) parece apoyarse en el blanco inmaculado de su gorguera de puntillas y bajo el entrecejo fruncido sus ojos parecen escrutar al especta-

⁸ Góngora y Argote (s. a.: 349-350).

⁹ Véase recientemente: Harris (1994: 9-49).

dor. Su lugar, su pose, su actitud (que parece intrigar al mismo San José que lo contempla interesado) son excepcionales. Pienso que ello se explica por encarnar cierta ideología elitista y jesuítica que prepara en este tiempo la ofensiva para la rehabilitación del negro, ofensiva que capitanea precisamente Sandoval. Pero este intento por rehabilitar la negritud no es patrimonio exclusivo de los jesuitas.

La representación más complicada de una Adoración de los Magos en el siglo xvii español es la de Juan Bautista Maíno (lám 7). Esta obra de 1613 es anterior a la de Velázquez y se realizó para el retablo de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo, de los Padres Dominicos¹⁰. Esta escena, poco estudiada, sugiere la cultura extraordinariamente rica de su autor o de sus consejeros, puesto que se ha escogido la variante que sitúa la escena de la Epifanía en una gruta, tal y como se menciona en el *Protoevangelio de Jaime* y en el *Evangelio apócrifo del pseudo Mateo*¹¹. Dichas fuentes permiten a Maíno una escenificación nocturna cuya iluminación es de gran elocuencia. La estrella de Belén se ha parado sobre la *spelunca thesaurorum* y lanza un luminoso rayo sobre el oscuro antro. Pero se percibe una geometría secreta en este foco de luz que penetra a través de las aberturas para ir a caer —precisamente— sobre la cabeza del rey negro, erigida en centro del cono luminoso. A diferencia del Baltasar velazqueño, Maíno ha usado, como modelo viviente, un verdadero negro. Sus rasgos y su indumentaria se reproducen cuidadosamente. Su manto multicolor y las plumas de su turbante son la «diversidad» y la «variedad» personificadas. Entre sus manos un gran *nautilus* se ofrece como regalo. Éste es un objeto simbólico que encarna la perfecta unión entre *Natura* y *Ars*, razón por la que era objeto predilecto de las *Wunderkammern*¹², donde llega a simbolizar en cierto momento el África negra (lám. 8). Podríamos por tanto considerar que la *spelunca thesaurorum* de Maíno es una *Wunderkammer* y una *Schatzkammer sui generis* donde un misterioso personaje situado a la izquierda de la escena parece ser su guarda, pues, como decía el poeta, está en actitud de mostrarse maravillado *de far maraviglia stringer le labra et inarcar le ciglie*¹³. El gesto es ambiguo y al mismo tiempo elocuente: su índice se dirige al negro o ¿muestra la ofrenda del *nautilus*?, o quizás ¿señala al Niño Dios? La pregunta parece deslizarse en la línea del trayecto que traza

¹⁰ El contrato ha sido publicado por Harris (1935: 333-339). Sobre el retablo véase Serrera (1989: 35-41) y Pérez Sánchez (1994: 433-442).

¹¹ Véase esencialmente: Kehrer (1908, t. I, 80-95) y, para el simbolismo de la sagrada gruta, Porphyry (1918) y Benz (1953: 365-432).

¹² Véase Mette (1995: 44-74). Para el *nautilus* en las colecciones de maravillas españolas véase Morán / Checa (1985: 153-170).

¹³ Ariosto: *Orlando Furioso*, 10, 4.

esta mirada y este gesto desde el interior de la escena. En el centro del antro prodigioso, sobre una piedra cúbica (figura cuya simbólica connotación de perfección sagrada era bien conocida en la España de entonces) la Virgen presenta al Niño Dios. La luz de la Revelación, bien visible, aclara la conciencia de quienes le reconocen como «Rey de reyes». El cuerpo de Baltasar, aunque es negro, está iluminado y resplandece tocado por la gracia divina.

Si lo comparamos una vez más con la *Adoración* de Velázquez (lám. 6), la de Maíno (lám. 7) nos ofrece otra variante algo más matizada del mismo problema sobre la remodelación de la figura mítica del rey negro de la Epifanía. Si en Velázquez Baltasar lucía una negrura superficial (por la coloración que cubría su epidermis) —aunque el alba parecía clarear justo detrás de la montaña que se ve detrás de su cabeza—, la del Baltasar de Maíno es de un negro verdadero, pero paradójico: luminoso, claro, deslumbrante.

Supongamos por un instante que el prodigio que llama la atención del peregrino de la izquierda sea precisamente este «negro luminoso» que está a su lado. Aunque tal suposición es algo arriesgada, no carece de fundamento. En el marco del gran prodigio del nacimiento del Hijo de Dios, enviado a la tierra para salvación del género humano, hay lugar para maravillas de segundo grado, como por ejemplo la de un negro tocado e inundado de gracia divina.

La reformulación de la figura del rey Baltasar en las «Adoraciones» es la repercusión más directa de la rehabilitación general del negro común en buena parte de los siglos xvi y xvii. Esta idea se afirma de manera subliminal subrayando que la fuerza de la Gracia y de la Fe alcanza a todos los negros bautizados o convertidos: el bautismo, la conversión, la Gracia, la Fe, tienen el poder de hacer al negro luminoso.

El interés por conseguir la rehabilitación del negro mueve parecidas tentativas también en otros contextos. Voy a evocar aquí otras formas de «blanqueamiento del negro» que —como veremos— no son del todo independientes del tema de la «conversión del negro», puesto que se producen como prolongación o desarrollo de esta idea o son su consecuencia. Sin embargo, son una consecuencia indirecta, puesto que no se halla en el orden de la necesidad, sino de la posibilidad.

En este ámbito, lo que ocurre en España es esencial: aquí, como en ningún otro país occidental, existe un verdadero interés en construir relatos simbólicos. El resultado de tanto esfuerzo cristaliza en cuatro figuras o tipos emblemáticos: el negro-santo, el negro-hombre de letras, el negro-hombre de armas y el negro-pintor. Vamos a considerarlos detenidamente.

Sandoval termina el primer libro *De instauranda Aethiopum Salute* con un capítulo en el que pasa revista a los hombres ilustres y a los santos etíopes que tuvo la Iglesia católica (1987: 217-229). La santidad de un negro representa para Sandoval una excepción a la norma, que requiere una explicación. Esta santidad particular no implica sólo (como ocurría en una canonización normal) «una vida santa, una muerte santa y santos milagros» sino que además debe proclamar la superación de la negrura infamante.

En el capítulo consagrado al negro san Benito de Palermo (†1598) leemos:

Santo Benedito (...) se passò a los observantes de la Ciudad de Palermo, donde descubrió el siervo de Dios la gracia del Espíritu Santo, que estava en el, porque aunque negro, fue blanco de todos los varones espirituales de aquel tiempo, sobrepujando a todos en la vida espiritual (...) (Sandoval 1987: 222).

El contraste «negro/blanco» se expone de manera muy ingeniosa en Sandoval en 1627, pero debemos señalar que esta paradoja tenía ya un precedente literario. Me refiero a la comedia de Lope de Vega titulada *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* (1612)¹⁴. Este primer texto importante literariamente hablando que se dedica a San Benito precede en varios años al discurso general sobre el negro del padre jesuita (es como si la obra teatral intentase preparar el terreno). En cuanto a la verdadera canonización, hay que decir que se produce mucho más tarde, y tras un proceso muy movido, nada menos que en 1807¹⁵.

Es útil considerar la leyenda de san Benito de Palermo en la variante literaria de Lope de Vega. Es muy difícil, por no decir imposible, resumir esta obra, cuajada de enredos, así que voy limitarme a exponer su hilo dramático principal, que se ciñe en torno a la figura del «santo negro». El príncipe etíope Rosambuco, pirata del sultán Selim el Joven, se rinde a los españoles en aguas de Palermo. El Virrey de Sicilia lo regala a Lesbio, que lo recibe como criado. Rosambuco, conmovido por el milagro de una estatua de san Benito de Nurcia que se mueve, se convierte y cambia de nombre. Las visiones y los éxtasis se suceden a un ritmo acelerado, y la vocación religiosa del antiguo corsario le impulsa a entrar, previo acuerdo con su dueño, en el monasterio de capuchinos. Allí comienzan los milagros. El más importante es la resurrección de Lesbio, su antiguo amo, que había muerto en un incendio provocado por dos

¹⁴ Para la problemática concerniente a la edición príncipe de la comedia de Lope y el contexto de su génesis, véase Dell'Aira (1994: II, 2, 117-135). Para un contexto más amplio disponemos del estudio de Weber de Kuralt (1970: 337-359). Véase también Martínez-López (1995: 331-355).

¹⁵ Para los pastiches y refundiciones de Lope de Vega y para las más importantes «vidas» sobre Benito de Palermo, véase la bibliografía que proporciona Dell'Aira (1994: 119).

diablos, y el exorcismo de una posesa que resulta ser la hija del virrey. La santidad del negro se hace evidente incluso a sus enemigos, que se tiñen con hollín para imitarlo. El final apoteósico acaba con el canto coral del aleluya interpretado por todos los personajes de la obra.

Al analizar las estrategias literarias de Lope hasta llegar al proceso de conversión y santificación del negro, se descubre la existencia, en filigrana, de un tema barroco, cuyo engranaje se oculta bajo la comedia. Me refiero al antiguo *topos* de la *fortuna labilis* y sus derivados¹⁶. Es efectivamente la inestable fortuna la que hace que un descendiente de reyes (*reyes fueron señor mis abuelos*) se convierta en esclavo, el esclavo se vuelva santo, el iletrado, sabio, y el negro que sea luminoso.

Las metáforas relacionadas con la luz son en esta obra muy importantes. Las «iluminaciones» místicas se encadenan, la adquisición de la gracia infusa y de la ciencia divina es tan evidente, la fe del negro tan ardiente que sólo la comparación con el sol podría expresarla:

Negro soberano, tu fe es tan viva,
que los cielos traspasa y al sol imita¹⁷.

En este mundo gobernado por las posibilidades de inversión más radicales, incluso el negro —Sandoval lo dirá también— puede volverse blanco:

...aunque eres negro, habra día
que estes bello, hermoso y blanco¹⁸.

No es de extrañar pues que las metáforas que salpicaban la comedia de Lope se encuentren también en el imaginario figurativo que envuelve la figura del santo haciéndolo luminoso y resplandeciente (láms. 9 y 10).

Otro ejemplo de rehabilitación de la figura del negro no menos curiosa que la del santo es la del humanista, en sus dos vertientes: hombre de Letras, y hombre de Armas. Consideremos la primera:

EL NEGRO, HOMBRE DE LETRAS

En la Iglesia de Santa Ana de Granada existe sobre una tumba un curioso epitafio de Juan Latino, que alude al tema de la negrura, muy abiertamente: el «muy negro» *nigerrimus* hijo de Etíopes fue profesor de la juventud cultivada

¹⁶ Véanse Doren (1922-23); Patch (1967); Kirchner (1970); Galactéros de Boissier (1982: 79-125) y Fichte (1996).

¹⁷ Lope de Vega: *Comedia famosa de el Santo Negro Rosambuco* (1975: 163, col. 1).

¹⁸ Lope de Vega: *Comedia famosa de el Santo Negro Rosambuco* (1975: 152, col. 2).

clara juventa de Granada. Negrura y luminosidad no se excluyen recíprocamente y forman un todo excepcional en esta lápida sepulcral. Una línea más abajo se menciona la *proles nigerrima* de Juan por sus cualidades «sin tacha» (*infans illaesus*), de donde se puede deducir que su conversión a la fe de Cristo fue precoz y que la doctrina de Salvación (*praecepta salutis*) posee la fuerza necesaria para hacer que él, *nigerrimus* (el muy negro) sea *illaesus* (sin tacha)¹⁹. ¿Quién fue este Juan Latino?

Los estudios que se le han dedicado²⁰ nos dicen que nació probablemente en 1516 en Guinea y llegó como esclavo a Córdoba en 1528 con su madre, a la edad de 12 años. Dos años después acompañaba a su amo el Duque de Sessa de 6 años y nieto del Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba a Granada. El joven esclavo negro, bautizado seguramente a su llegada a España, llevaba tal y como se acostumbraba a hacer entonces, el nombre y prenombre de su maestro Juan de Sessa, y lo acompañaba a todas partes como su sombra. La tradición cuenta que mientras le acompañaba a la escuela llevaba sus libros, y que los leía a escondidas de los maestros de su amo. A partir de aquí resulta muy difícil distinguir la verdad de la leyenda, que se formó muy pronto en torno a la brillante inteligencia del joven negro, apodado *Latino*, con el que pasó a la historia. Se sabe que en 1546 se recibió como bachiller, en 1556 como licenciado y que fue nombrado profesor de latín al año siguiente. Entre tanto, en 1548 se había casado con doña Ana Carlóbal, lo que confiere a la leyenda ciertos tintes románticos sobre los que volveré más adelante. De sus escritos, el más conocido es *Austrias Carmen* de 1573, seguido de *De augusta et catholica regalium corporum traslatione per catholicum Philippum*, compuesto en 1574 y publicado en 1576, y finalmente la elegía a la memoria de su amo Gonzalo Fernández de Córdoba de 1585. Su muerte debió ocurrir entre 1594 y 1597.

La leyenda literaria de Juan Latino se elabora muy pronto. No puedo aquí seguirla en detalle, pero sí subrayar que pese a las menciones que se encuentran en Cervantes (1980: 23) y en Lope, debe su fama a la comedia *Juan Latino* de Diego Ximénez de Enciso, publicada por primera vez en 1652 en Madrid, y compuesta seguramente en los primeros decenios del siglo xvii²¹. En las primeras indicaciones para su escenificación se presenta al bachiller como un hombre de mundo:

¹⁹ Schottus (1977: 36-46, aquí 46).

²⁰ Martín Ocete (1925); Spratlin (1938). Un buen resumen del problema en: Jahn (1966: 31-35).

²¹ Diego Ximénez de Enciso, «Juan Latino», en: *Segunda parte de Comedias escogidas de las mejores de España* (Madrid: Imprenta Real, 1652). La fecha de composición debe ser anterior a 1615, cuando Ambrosio de Salazar se inspira de la misma en su *Espejo General de*

Entra Juan Latino con cuello, y muy galàn una capa con pasamanos de papel (...) ²²

La mención del cuello, seguramente una *blanca gorguera*, es determinante para la presentación social del personaje y su simbolismo es conocido (lám. 6). El color de la capa de papel no se especifica pero se puede suponer que no era coloreada como la del rey de Maíno (lám. 7), ni tampoco roja como el de Velázquez, sino negra, como era costumbre en la Corte.

Esta breve introducción sirve de prólogo a un largo proceso que acabará en la conquista por Juan de un verdadero cuerpo de representación: negro también aunque de *otra negrura*, codificada, sacralizada.

Dicho proceso tiene dos momentos culminantes: El primero es la realización de un retrato de Juan Latino para la colección real de *hombres ilustres* cuyo impacto en las mentalidades de la época podemos imaginar. El segundo es la conquista de un segundo hábito negro: la toga. El color negro queda mitificado *in bono*. Un estudiante de Granada es testigo de todo el proceso.

Con la nominación de Juan Latino, dice aquél *el negror del hábito profesoral se ve doblemente honrado*.

Si el hábito negro es honra
España se puede honrar ²³.

La trama de la comedia teje una red de oposiciones, por un lado el color negro negativo de los moriscos («bárbaros, traidores e infieles»), por otro el del «escogido», «el llamado» ²⁴, que tiene un «negro peregrino» ²⁵, esto es, poco común, «ingenioso», «famoso» ²⁶, «admirado» y finalmente colmo de la paradoja, «lindo» ²⁷. De esta manera, la comedia *Juan Latino* supera con creces la problemática religiosa del «blanqueo» por la fe para concentrarse en un prodigio de segundo orden: la perfecta asimilación, por un negro, del espíritu occidental en su más alto grado. El primer peldaño de su ascensión es la asimilación de la lengua, pero Juan no se conforma con el lenguaje hablado (el romance castellano) que maneja con peculiar desenvoltura sino que es maestro en la lengua clásica, la del espíritu: el latín. La obra deja bien claro que Juan obtiene todo cuanto

Gramatica (Ruan, 1615) resumiendo el relato boccacciano de la seducción de Ana Carlóbal. Todas nuestras citas siguen el texto editado por Julià Martínez (1951).

²² Ximénez de Enciso (1951: 160).

²³ Ximénez de Enciso (1951: 340).

²⁴ Ximénez de Enciso (1951: 150).

²⁵ Ximénez de Enciso (1951: 283).

²⁶ Ximénez de Enciso (1951: 197).

²⁷ Ximénez de Enciso (1951: 205).

quiere, *libertad*, *amor*, *honores*, gracias a su saber. Es de subrayar que con el sobrenombre de Latino cambia metafóricamente de raza. Aquí es preciso destacar que Ximénez Enciso maneja los términos con gran sutileza. Se sabe que en España se dividía a los negros en dos clases, según su grado de asimilación: negros *ladinos*, y negros *bozales*²⁸. Los negros bozales, como los moriscos (lám.11), eran aquellos que se expresaban con gestos o en un español deficiente (en el teatro español solían encarnar la figura del gracioso), mientras que los ladinos (que solían ser negros de segunda generación, o sea, nacidos en España) hablaban un español correcto. El prodigio de Juan Latino se sugiere con el simple cambio de una letra (la t por la d) que supone la más alta condición. En la economía dramática de la obra, Juan Latino supera el papel de actor secundario que solía interpretar el gracioso y se erige en el protagonista principal.

Es muy útil seguir las figuras de estilo y las estrategias literarias empleadas por el autor de la obra para ilustrar este proceso de conversión. Quizás el detalle más interesante es el hecho de que la negrura del personaje no se escamotea jamás. Con metáforas como la de la *noche*²⁹, del *carbón*³⁰, del *cuervo*³¹, de la *sombra*³², etc., la aparición del personaje se acentúa una y otra vez para subrayar su milagrosa ascensión social.

La segunda serie de efectos de estilo concierne a su ascenso como hombre de letras, que es aceptado como la *única pieza negra* del tablero en la alta escuela de Granada³³. Él es el *negro tintero* en el que la gloria moja su *blanca pluma*³⁴, y su espíritu como la *espada, blanca, acicalada y fina*³⁵. De él se dirá finalmente que es *negro como una letra, pero maestro de blancas ciencias*³⁶. En las réplicas finales de su comedia, Ximénez de Enciso pone en boca de don Carlóbal una confesión. Toda la estrategia literaria se ha puesto en marcha para demostrar que el prodigio del sabio negro ha sido único:

porque no tuvo segundo
un negro del mundo espanto³⁷.

Pero ¿fue en verdad el único? Pasemos ahora a la segunda modalidad, la de

²⁸ Cortés López (1986: 106 y 129).

²⁹ Ximénez de Enciso (1951: 352).

³⁰ Ximénez de Enciso (1951: 326, 332, 339).

³¹ Ximénez de Enciso (1951: 347).

³² Ximénez de Enciso (1951: 162, 179, 180, 235, 236).

³³ Ximénez de Enciso (1951: 353).

³⁴ Ximénez de Enciso (1951: 346).

³⁵ Ximénez de Enciso (1951: 348).

³⁶ Ximénez de Enciso (1951: 353).

³⁷ Ximénez de Enciso (1951: 356).

EL HOMBRE DE ARMAS

Se desconoce la fecha exacta en la que Andrés de Claramonte compuso la comedia titulada *El valiente negro de Flandes*³⁸, pero dado que este autor muere entre 1610 y 1623 podemos suponer que esta obra se compuso inmediatamente después de la que acabamos de comentar.

El protagonista de *El valiente negro de Flandes* es el negro Juan de Mérida, que se distingue en las guerras que España mantiene contra los Países Bajos. La acción, a medida que se desarrolla la ascensión del personaje, cobra un ritmo *in crescendo*. Al ser negro el color de su piel, se le acepta como soldado con gran dificultad. Sin embargo muy pronto hace méritos al conseguir él solo hacerse con dos prisioneros; entonces el Duque de Alba, comandante de la armada, le promueve al grado de sargento, después de capitán y al fin, de general. Por último el Duque le adopta, y le otorga una renta de 6.000 ducados (notemos que esta suma es idéntica a la acordada por el Duque de Sessa a Juan Latino tras la obtención del título de Licenciado)³⁹. Su destino paralelo se declara explícitamente cuando al final de la comedia *El valiente negro*, Juan soldado dice:

En mi España a procurado,
Señor, a lo que imagino,
Como tiene un Juan Latino,
Tener otro Juan Soldado;
Mostrando en tales disfraces,
Dando al color opinion,
Que en letras y armas son
De honor los negros capaces⁴⁰.

Pero si Juan Latino fue un personaje histórico, transformado en héroe literario por Ximénez Enciso, dudo mucho de que el soldado Juan de Mérida haya existido jamás. Este personaje parece haber existido sólo sobre el papel. Papel que tuvo de ejemplarizar en el mundo de las ideas e imágenes literarias el binomio *sapientia/fortitudo*, es decir, letras/armas⁴¹. Las semejanzas entre los dos Juanes son demasiado exactas, y se deben a una comunicación profunda y estructural que ya se anticipaba en la comedia de Juan Latino cuando se decía

³⁸ Hemos consultado: Claramonte (1857: 491-509).

³⁹ Ximénez de Enciso (1951: 356).

⁴⁰ Claramonte (1857: 507, col. 2).

⁴¹ Curtius (1973³: 186 y siguientes); Ricken (1967: 80 y siguientes) y Kraus (1949: 111 y siguientes).

que éste manejaba su espíritu como una *blanca, aguda, fina espada*⁴². Además, todas las proezas del soldado se relatan en *off*, mientras que el espectador puede asistir al extraordinario despliegue sobre la escena de su asombrosa locuacidad, de su retórica «conceptista», en suma, de su ingenio sin fallas. Su sabiduría se opone al lenguaje rudimentario del otro soldado negro, Antonillo, negro bozal que encarna el gracioso y que habla con las manos como otros compañeros suyos cuando le fallan las palabras (lám. 11).

El plan divino al que Juan de Mérida se pliega, el hecho de que sus acciones sigan una «estrella» y que sean iluminadas por la Gracia, hace que su persona corresponda simbólicamente al rey negro (y luminoso) de las Adoraciones (láms. 6 y 7):

| | |
|-------------------|--|
| Juan: | Antonillo ¿que parezco? |
| Antonillo: | Rey mago, y yo su lacayo |
| Juan: | A ser mago de Dios su misma estrella; Negro del nacimiento Soy, esta noche santa La gloria el angel que canta ⁴³ . |

El paradigma del rey mago conduce a la estrella divina, Claramonte añade otros atributos como el de *miles christianus*. El ejercicio de la fe está implícito en el intento de rehabilitar el negro y se concreta en *El Valiente negro de Flandes* en la lucha entre españoles (católicos=verdaderos cristianos) contra flamencos (protestantes=herejes). Quizás la diferencia más grande entre Juan Latino y el «valiente negro» resida en el modo de plantear y resolver el cromatismo simbólico de negro/blanco. Si Enciso basaba su mensaje ideológico en la retórica construida en torno a una «antítesis» de la que el negro salía potenciado, Claramonte prefiere la paradoja, y concretamente su caso límite, «la transposición ingeniosa». Así, mientras la negrura de Juan Latino se oponía a la blancura, como el carbón a la nieve, la tinta a la pluma y la noche al día, la de Mérida cambia de registro estilístico, puesto que, como veremos, la negrura se convierte en blancura. Esta «transmutación» se da en el marco de una poética de *Agudeza y arte de ingenio* que sintetizó Baltasar Gracián y que Lope de Vega empleó en su santo negro de Rosambuco. Gracián la despliega en su discurso titulado *De las ingeniosas transposiciones*. A este pertenece este fragmento:

⁴² Ximénez de Enciso (1951: 348).

⁴³ Claramonte (1857: 500, col. 1 y 502, col. 3).

Esta especie de conceptos es una de las más agradables que se observan. Consiste su artificio en transformar el objeto y convertirlo en lo contrario de lo que parece. (...) Aunque en este linaje de conceptos campea más la sutileza que la verdad, con todo eso se requiere algún fundamento de alguna conformidad o como apariencia con aquel otro extremo en que se transforma. (...) Convertir el objeto en su contrario es gran sutileza (...). Mézclase entonces la contraposición, que hace más picante la transposición⁴⁴.

Teniendo esto presente, la lectura de *El Valiente negro de Flandes* se convierte en una «pequeña exposición de transposiciones» que gira en torno a la paradójica transformación del negro en blanco. Notemos que el propio Gracián subrayaba que esta figura tiene más de sutileza estilística que de verdad, lo que sitúa tanto nuestro análisis como la obra de Claramonte en el plano de la estilística conceptista. Tanto en el texto como en la comedia se juega de modo consciente con los límites entre «estilística» y «verdad». Así, el diseño de Juan de Mérida está claro desde el principio: no el color, mudar quier ventura⁴⁵. Hábilmente planeado el apogeo de las «transmutaciones», llega la escena crucial donde, como recompensa a sus hazañas, el Duque de Alba adopta simbólicamente a Juan y le da su nombre:

El Duque:
notable negro! (..)
pues hoy, Juan, en la milicia
naceis, vuestro nombre sea
Juan de Alba⁴⁶.

Y el negro experto en Conceptismo, además de en armas, entiende enseñada lo que esto supone: un bautismo, un «nuevo nacimiento» que convierte al *niger* Juan en Juan *albus*. De ahí el encadenamiento de artificios retóricos

llamarse un negro Juan de Alba
Hoy, de la misma manera
es que llamarse Juan Blanco (...)
pues me dais
segunda naturaleza
Y soy negro, y alba soy.
Si de esa alba bella
Soy rayo, el color me salva;
Blanco soy, y yo del alba,
que es del sol de España estrella⁴⁷.

⁴⁴ Gracián (1969: t. I, 179, 184).

⁴⁵ Claramonte (1857: 493, col. 3).

⁴⁶ Claramonte (1857: 497, col. 2).

⁴⁷ Claramonte (1857: 507, col. 2).

Las atrevidas consideraciones que claman por el blanqueo de la persona, pese a la negrura inmutable de la piel, parecen teñidas de inmodestia, pero ésta se disipa, puesto que es el mismísimo Duque de Alba quien prosigue:

vuestra luz en las auroras
eterna y blanca será⁴⁸.

La paranomasia (*Alba/albus*) de Claramonte coincide con el blanqueo metafórico del bautismo. Aunque todo ocurre como lo advertía Gracián en el plano de las palabras (del estilo) y no en el de la realidad (verdad). Dicho de otra forma, el blanqueo de Juan de Mérida no es real, sino metafórico; afecta a su «nombre», o mejor a su «renombre»=fama. Es el resultado de una transmutación, mientras que en el caso de Juan Latino no hay ninguna alusión a las posibles transformaciones del negro en blanco, ya que toda su estilística reposa sobre la antítesis. Latino tiene la piel negra, pero su espíritu (sabio) y su corazón (amoroso) son blancos. La dialéctica de Enciso, que falta en Claramonte, opone el interior (blanco) al exterior (negro). En el valiente negro, el carácter estrictamente ideal (estilístico) del blanqueo por cambio de nombre/renombre se subraya conscientemente en una escena que se sitúa casi como epílogo de la comedia. Tras haber recibido su nuevo y simbólico nombre de Juan de Alba por el Duque, vuelto de su campo de batalla va a lavarse. La operación es difícil y en ella emplea «tres cargas de leña», sin poder lavar su negror congénita, verdadera mancha de la carne:

Juan:

Mas de tres cargas de leña
He gastado en enjugarme;
ya vengo limpio y caliente
mas no he podido limpiarme
El rostro; pero ¿que mucho
si la mancha esta en la carne?

Duque:

este es Juan de Alba⁴⁹.

Este pasaje subraya una vez más que el blanqueamiento es simbólico. El duque no duda en reiterar el nombre otorgado para marcar definitivamente la separación de los dos planos y disipar cualquier malentendido.

⁴⁸ Claramonte (1857: 507, col. 2).

⁴⁹ Claramonte (1857: 503, col. 3).

Creo que esta escena se inspira en un conocido emblema del *Liber* de Alciato (1531), cuya primer edición española es de 1549 (lám.12)⁵⁰. Esta página dedicada al lavado/blanqueo del etíope *Aethiopem lavare/Aethiopem dealbare* ilustra la vanidad de cualquier intento de interferir las leyes de la naturaleza⁵¹. Sandoval, lo hemos visto en las imágenes y las inscripciones que adornan el frontispicio de su obra (lám. 5), se oponía, subrayando las propiedades prodigiosas del bautismo. A su vez, en el epílogo de la comedia *El Valiente negro de Flandes*, se propone una moral que contempla la transgresión simbólica: aunque el cuerpo se quede negro, las hazañas realizadas le otorgan un nombre blanco.

Para apreciar en su justa medida toda esta «movida», daremos un breve repaso a la cronología: La letrilla de Góngora es de 1609. El *Juan Latino* de Ximénez Enciso es algo anterior a 1609, *El Valiente negro de Flandes* de poco después, de hacia 1610. *El santo negro* de Lope de Vega es de 1612. La *Adoración* de Maíno de hacia 1613 y la de Velázquez de 1619. La obra de Sandoval de 1627. Hacia la mitad de este siglo se escribirá un nuevo capítulo de esta historia que supondrá su broche final.

EL PINTOR DE COLOR⁵²

Antonio Palomino recoge en su «Vida de Velázquez» (1714-1720) el texto fundador de la leyenda que se tejerá en torno al retrato de Juan de Pareja (lám. 12):

Cuando se determino retratarse a el sumo Pontefice, quiso prevenirse antes con el ejercicio de pintar una cabeza del natural; hizo la de Juan de Pareja, esclavo suyo, y agudo pintor, tan semejante, y con tanta viveza, que habiendolo enviado con el mismo Pareja a la censura de algunos amigos, se quedaban mirando el retrato pintado, y a el original, con admiracion, y asombro, sin saber con quien habian de hablar, o quien les habia de responder. Este retrato (que era de medio cuerpo, del natural), contaba Andrés Esmit (pintor flamenco en esta Corte, que a la sazón estaba en Roma) que siendo estilo, que el día de san José, se adorne el claustro de la Rotunda (donde esta enterrado Rafael de Urbino) con pinturas insignes antiguas, y modernas, se puso este retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que a voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecia pintura, pero este solo verdad, en cuya atencion fue recibido Velázquez por Academico romano, año 1650⁵³.

⁵⁰ Véase Alciato (1985: 96).

⁵¹ Para los orígenes y el desarrollo de este motivo, véase Massing (1995: 180-201).

⁵² Para más detalles véase Stoichita (1999b: 367-382).

⁵³ Palomino (1988: 238-239).

Si seguimos con atención esta lectura, advertiremos que Palomino atribuye al retrato de Pareja un doble origen, o, si se quiere, una doble funcionalidad, ya que se trata de un ejercitar la mano antes de atacar otra obra que se quiere, que se desea, obra maestra, como corresponde a la dignidad del personaje: el Papa Inocencio X (actualmente en la Galería Doria Pamphili de Roma).

En este primer nivel de la leyenda no es difícil distinguir, casi en filigrana, una oposición entre la modestia del sujeto del cuadro-ensayo (un esclavo) y la grandeza del personaje del cuadro final (el Papa). Pero esta oposición es la preparación de la entrada en escena de la segunda función del cuadro (que es su función esencial), la de «pieza de demostración». En el paso del ejercicio pictórico, primera característica del retrato velazqueño, al prodigio pictórico, segunda y más importante característica, se halla la prueba de que el discurso de Palomino se sitúa de manera irrevocable a nivel de una «religión del Arte» de la que nos proporciona sus coordenadas principales. El escenario de la leyenda tiene dos cuadros. El espacio del génesis (el estudio del pintor) y el espacio de exposición. Este último es (aunque sólo en apariencia) un lugar al margen de las ideologías y condicionamientos sociales, un lugar puramente estético.

Las imágenes que allí se exponen se someten al juicio exclusivo de los pintores y sólo en nombre de la pintura. Éste es además un espacio sagrado, dado que se organiza en torno a la tumba de Rafael (príncipe de los pintores), y se sitúa en el cruce de un axis histórico (allí se pueden contemplar insignes pinturas antiguas y modernas) con un axis universal (todos los pintores de diferentes naciones honran la obra de universal aplauso). Entre los hechos probados históricamente (es conocido que Velázquez fue aceptado en la Congregación dei Virtuosi del Pantheon el 13 de febrero de 1650 y que tuvo, por tanto el derecho de exponer este retrato en el pórtico de Santa María Rotonda, el 19 de marzo del mismo año)⁵⁴, el biógrafo retuvo lo que mejor le convino, alterando la cronología y acentuando en la historia cuanto podía desembocar en el mito. Así pues, es en el «templo de la pintura», situado en el corazón de la Ciudad Eterna donde triunfan Velázquez y su retrato del esclavo.

La antítesis entre la amplitud de la apoteosis y el objeto de la representación es evidente. Creo conveniente puntualizar una vez más que toda ideología queda aparentemente excluida de este espacio en nombre del arte y de su criterio supremo: «la semejanza».

Si, como ocurre con cualquier leyenda, la del triunfo de Velázquez gracias al retrato del esclavo se construye en base a hechos reales, debemos preguntarnos cuál es la significación de la doble representación del retrato y de su mo-

⁵⁴ Haskell (1980: 126) y Gallego (1990: 384).

delo, mencionados por Palomino. Si este episodio contiene un gramo de verdad, esto significaría que la manipulación velazqueña del criterio de semejanza alcanzó aquí cimas insospechadas y difícilmente superables.

La apoteosis del retrato expuesto por Velázquez bajo la cúpula del Panteón de Roma es el síntoma de una nueva religión del arte de la semejanza. En ella, incluso un esclavo puede ser objeto de una imagen célebre y celebrada. Nos hallamos pues ante una leyenda, hábilmente construida, según un esquema que ya conocemos. En la historia de Juan Latino, la intervención real, en el momento crucial de la «transformación» era prodigiosa y esencial. En el caso del aprendiz mestizo de Velázquez, el proceso de mitificación corre paralelo al proceso de liberación, hecho avalado por la realidad histórica.

Se sabe, gracias a un documento recientemente publicado⁵⁵, que Pareja no fue liberado por orden del rey en Madrid, sino en Roma, en 1650, y que lo fue por voluntad exclusiva de su maestro, Velázquez. El acta de emancipación del *captivum dicto per schiavo Joannes de Parecha* tiene fecha del 23 de noviembre de 1650, y no deja lugar a dudas sobre el hecho de que fue en calidad de hombre libre que Pareja embarcó hacia España en junio de 1651, junto a Velázquez, a quien sirvió, según la misma acta, durante cuatro años más.

El descubrimiento de este documento plantea una cuestión apasionante pero en igual medida insoluble: la de saber si existe una relación directa entre la realización del retrato (en febrero-marzo de 1650) y la liberación de su modelo seis meses más tarde. Establecer una relación de causa-efecto entre ambos acontecimientos equivaldría a dar al apoteosis del retrato el poder directo de transformar la «desgracia» en «gracia».

Se realiza aquí un sutil desplazamiento, puesto que las peripecias de la simbólica mutación cromática y luminosa de las anteriores historias se transforman en esta última variante en un relato de liberación. El poder del arte, parece decirnos Velázquez (secundado por Palomino), no es cuestión de alquimia cromática más o menos simbólica, sino que se halla en el cumplimiento mayor de la libertad que se confiere a los que la sirven.

⁵⁵ Montagu (1983: 683-685).

ZUSAMMENFASSUNG

DAS BILD DES SCHWARZEN MANNES IN DER SPANISCHEN LITERATUR UND MALEREI DES GOLDENEN ZEITALTERS

Ziel der Studie ist es, die symbolgeladenen Reaktionsformen zu analysieren, die zu einer Umgestaltung der Vorstellung des Schwarzen in der iberischen Literatur und Malerei des xvii. Jahrhunderts, vor allem in ihrem neuen dialektischen Verhältnis zum «Weißen», führten. Ausgangspunkt ist die eindringende Betrachtung des Themas, das im xv. und xvi. Jahrhundert den Höhenkamm einer bildnerischen Apologie des Schwarzseins repräsentiert: die Anbetung der Könige. Während des spanischen Goldenen Zeitalters ist das Thema aus komplexen Gründen nicht mehr sehr beliebt. Bei eingehenderer Betrachtung indes sind die Neuheiten in bestimmten Fällen beeindruckend. So ist die 1647 von Jan van Noort III für die Ausgabe des *De Instauranda Aethiopum Salute* von Alonso de Sandoval realisierte Szene (Abb. 5) sicherlich ein Sonderfall; angesichts ihrer Funktion als Frontispiz des wichtigsten Textes dieser Zeit, lenkt sie den Blick auf die Forderung der menschlichen Rechte für Farbige. Nur wenn man diese Funktion berücksichtigt, kann man verstehen, aus welchem Grund in diesem Bild der schwarze König im Vordergrund steht, in unmittelbarer Nähe des segnenden Kindes. Das ganze Manifest von Sandoval ist ein symbolischer Versuch «Schwarzes weiß zu machen», dank der wunderbaren und reinigenden Wirkung der christlichen Taufe.

Nicht nur in Sandovals Bilddarstellung ist diese Tendenz wirksam. Vorgestellt und analysiert werden noch einige andere bemerkenswerte Malereien, aus denen diese Thematik spricht, wie *Die Anbetung der Könige* von Velázquez (Abb. 6) und diejenige von Juan Bautista Maíno (Abb. 7). Die weitere Betrachtung gilt aber darüber hinaus anderen Strategien eines «symbolischen Weißmachens» des Afrikaners. Diese Strategien werden an beispielhaften Fällen analysiert, wie der eines «schwarzen Heiligen» (Sankt Benedikt von Palermo, Held einer Komödie von Lope de Vega, die 1612 den Titel *El Santo Negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* trägt), wie der eines gebildeten Schwarzen, Juan Latino, und der Gründung seiner literarischen Legende (dank der Komödie *Juan Latino* von Diego Ximenes de Enciso, zum ersten Mal 1652 in Madrid veröffentlicht) oder der eines schwarzen «Soldaten» (*El valiente negro de Flandes* von Claramonte), schließlich aber auch mittels Gründung einer Legende vom farbigen Maler — die des Mulatten *Juan Pareja*, Lehrling von Velázquez, dessen Porträt dieser 1650 in Rom gemacht hatte (Abb. 13). Die literarische Legende

ist posthum, da sie vom Werk *El Museo pictórico y escala óptica* (1714-1720) von Antonio Palomino kommt. Ihr ist der letzte Teil dieser Abhandlung gewidmet.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO (1985): *Emblemas*, edición y comentario por Santiago Sebastián, Madrid: Akal
- ARIOSTO, *Orlando Furioso*, 10, 4.
- BENZ, Ernst (1953): «Die heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-orthodoxen Kirche», en: *Eranos Jahrbuch XXII*, 365- 432.
- BOURDEILLE, P. de, Seigneur de Brantôme (1864-1882): *Oeuvres complètes*, ed. Ludovic Lalanne, 11 tomos, París: chez Mme Vve Jules Renouard.
- CAMPBELL, Lorne (1990): *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven / Londres: Yale University Press.
- CATÁLOGO de la exposición (1989): *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura.
- CERVANTES, Miguel de (1980): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta.
- CLARAMONTE, Andrés de (1857): «El valiente negro en Flandes», en: *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid: Rivadeneyra, 491-509 (Biblioteca de Autores Españoles, XLIII).
- CORTÉS LÓPEZ, José Luis (1986): *Los orígenes de la esclavitud negra en España*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CURTIUS, Ernst Robert (1973³): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna / Múnich: Francke.
- DELL'AIRA, Alessandro (1994): «Lope de Vega e un nero prodigioso», en: *Quaderni della Scuola Italiana di Madrid*, II, 2 , 117-135.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. y otros (eds.) (1990): *Velázquez*, catálogo de exposición, Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura.
- DOREN, Alfred (1922-23): «Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance», en: *Vorträge der Bibliothek Warburg II*, Leipzig / Berlín: Teubner, 71-144.
- FICHTE, Joerg O. (ed.) (1996): *Providentia - Fatum - Fortuna*, Berlín: Akademie Verlag (Das Mittelalter 1, 1).
- GALACTÉROS DE BOISSIER, L. (1982): «Images emblématiques de la Fortune Eléments d'une typologie», en: Yves Giraud (ed.), *L'Emblème à la Renaissance*, París: Société d'édition d'enseignement supérieur, 79-125.
- GALLEGO, Julián (1990): «Juan de Pareja», en: A. Domínguez Ortiz / A. E. Pérez Sánchez / J. Gallego, *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 384-391.
- GÓNGORA, Luis de (1609 / s.a.): «En la fiesta del Santísimo Sacramento» [Letrilla] (1609), en: Don Luís de Góngora y Argote, *Obras Completas*, ed. de Juan Millé y Giménez / Isabel Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 349-350.
- GRACIÁN, Baltasar (1969): *Agudeza y arte de ingenio*, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia.

- HARRIS, Enriqueta (1935): «Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maíno», en: *Revista Española de Arte* 8, 333-339.
- (1994): «Velázquez, Sevillian Painter of Sacred Subjects», en: Rees, Margaret A. (ed.), *Leeds Papers on Symbol and Image in Iberian Art*, Leeds: Trinity and All Saints College, Sheffield: Juma Printing and Publishing, 9-49.
- HASKELL, Francis (1980²): *Patrons and Painters. A Study in the relation between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven / Londres: Yale University Press.
- IRALA, fray Mathías de (1739): *Metodo sucinto i compendioso de cinco simetrias apropiadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas vtiles dedicadas al sermo. Principe de Asturias D. Fernande N. S. que Dios Prospere*, Madrid.
- JAHN, Janhein (1966): *Geschichte der neoafrikanischen Literatur. Eine Einführung*, Düsseldorf / Colonia: Diederichs.
- JULIÀ MARTÍNEZ, Eduardo (ed.) (1951): *El Encubierto y Juan Latino. Comedias de Don Diego Ximénez de Enciso*, Madrid: Aldus.
- KAPLAN, Paul. H. D. (1982): «Titian's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture», en: *Antichità Viva*, XXI, n° 1, 11-18; n° 2, 10-18.
- KEHRER, Hugo (1908): *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, t. I, Leipzig: E.A. Seemann.
- KIRCHNER, G. (1970): *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motives*, Stuttgart: G.B. Metzler.
- KRAUS, Werner (1949): «Armas y letras», en: Werner Kraus, *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Francfort del Meno: Klostermann, 111-130.
- LOPE DE VEGA CARPIO, Félix (1975): *Comedia famosa de el Santo Negro Rosambuco*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, CLXXVIII).
- MARTÍN OCETE, Antonio (1925): *El negro Juan Latino. Ensayo biográfico y crítico*, Granada: Guevara.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique (1995): «Tablero de ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista», en: Joao Camilo dos Santos / Frederick G. Williams (eds.) *O amor das letras e das gentes. In Honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*, Santa Bárbara (Ca.), Center for Portuguese Studies, University of California at Santa Barbara, 331-355.
- MASSING, Jean Michel (1995): «From Greek Proverb to Soap Advert: Washing The Ethiopian», en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, 180-201.
- METTE, Hanns-Ulrich (1995): *Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen*, Múnich / Berlín: Klinckschardt und Biermann.
- MONTAGU, Jennifer (1983): «Velázquez Marginalia: His slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio», *The Burlington Magazine*, CXXXV/968, 683-685.
- MORÁN, J. Miguel / CHECA, Fernando (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid: Cátedra.
- PALOMINO, Antonio (1988): *El Museo pictórico y escala óptica*, t. III, Madrid: Aguilar.
- PATCH, Howard R. (1967): *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature <1927>*, Nueva York: Octagon Books.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1994): «Fray Juan Bautista Maíno, pintor dominico», en: *Arte Cristiana*, 764-765, LXXXII, 433-442.
- PORPHYRY (1918): *L'Antre des nymphes, suivi d'un essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive* par P. Saintyves, París: E. Nourry.
- RICKEN, Ulrich (1967): «Bemerkungen zum Thema 'Las armas y las letras'», en: *Beiträge zur romanistischen Philologie*, Sonderheft, 80-102.
- SALAZAR, Ambrosio de (1615): *Espexo general de la gramatica...*, Ruan: A. Morront.
- SANDOVAL, Alonso de (1627): *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangélico de todos Etiopes, por el P. Alonso de Sandoval natural de Toledo, de la Compañía de Jesús, rector del Collegio de Cartagena de las Indias*, Sevilla: Francisco de Lyra.
- (1647²): *De Instauranda Aethiopum Salute (...)*, Madrid: A. de Paredes.
- (1987): *Un tratado sobre la esclavitud*, ed. por Enriqueta Vila Vilar, Madrid: Alianza.
- SCHOTTUS, Andreas (1608 / 1977): *Hispaniae Bibliotheca sive de Academiis et Bibliothecis*, apud: Carter G. Woodson, «Attitudes of the Iberian Peninsula (in Literature)», en: Miriam DeCosta (ed.), *Blacks in Hispanic Literature. Critical Essays*, Port Washington / Nueva York / Londres: Kennikat Press, 36-46.
- SERRERA, Juan Miguel (1989): «Juan Bautista Maíno: Notas sobre el retablo de las Cuatro Pascuas», en: *Boletín del Museo del Prado*, X, 35-41.
- SPRATLIN, V. B. (1938): *Juan Latino Slave and Humanist*, Nueva York: Spinner Press.
- STOICHITA, Victor I. (1999a): *Short History of the Shadow*, ch. III, trad. esp. de Anna María Coderch, *Breve Historia de la sombra*, Madrid: Alianza.
- (1999b): «El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo», en: Svetlana Alpers y otros, *Velázquez*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 367-382.
- WEBER DE KURALT, Frida (1970): «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición e innovación», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xix, 2, 337-359.
- XIMÉNEZ DE ENCISO, Diego (1652): «Juan Latino», en: *Segunda parte de Comedias escogidas de las mejores de España*, Madrid: Imprenta Real.
- (1951): *El Encubierto y Juan Latino*, ed. por Eduardo Julià Martínez, Madrid: Aldus.

LÁMINAS Y SUS FUENTES*

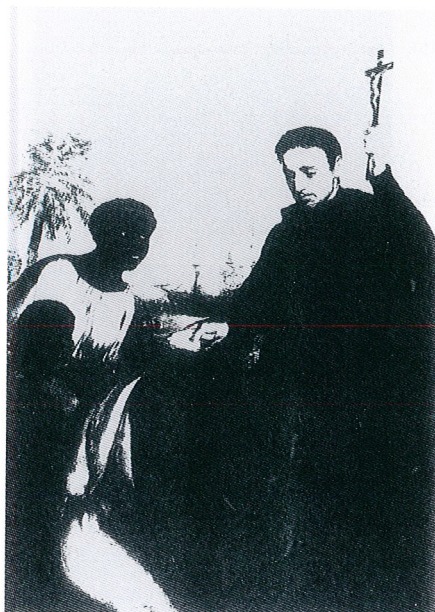
1. Cristóbal de Morales (Chrisovao de Morais), *Juana de Austria con un paje negro*, 1553, óleo sobre tela, 99x81,5 cm, Bruselas, Musée Royaux des Beaux-Arts.
2. Matías Antonio de Irala Yuso, *Estudios fisiognómicos*, ilustración para Fray Mathias de Irala, *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, Madrid: 1739, 22,5x33 cm.
3. Matías Antonio de Irala Yuso, *Estudios fisiognómicos*, ilustración para Fray Mathias de Irala, *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, Madrid 1739, 22, 5x33 cm.

* Todas las fotos: Cortesía de la Menil Foundation, París y Harvard.

4. Anónimo, *Misionero jesuita bautizando negros*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 177,2x133,3 cm, Londres, Venta en Christie's, 9/VI/1988, núms. 3 (Archivos Menil 08566).
5. Jan van Noort III, frontispicio del tomo primero de *De Instauranda Aethiopum Salute* de Alonso de Sandoval, Madrid: A. de Paredes, 1647.
6. Diego Velázquez, *Adoración de los Magos*, 1619 (?), óleo sobre lienzo, 203x125 cm, Madrid, Museo del Prado.
7. Juan Bautista Maíno, *Adoración de los Magos*, 1613-1614, óleo sobre lienzo, 315x174 cm, Madrid, Museo del Prado.
8. Jan van Kessel, *África*, detalle, Múnich, Alte Pinacothek.
9. Julián Rodríguez, Ilustración para Fr. Antonio Vicente de Madrid, *El Negro más prodigioso: Vida portentosa del beato Benito de S. Filadelfio*. Madrid: Antonio Sanz, 1744, grabado sobre cobre, 20x14,3 cm, Madrid Biblioteca Nacional, Inv.: 2/7348.
10. Anónimo, *San Benito de Palermo*, siglo XVIII, talla policromada, H. 168 cm.
11. Christoph Weiditz, *Hábito de las mujeres moriscas de Granada*, 1529, acuarela, 19,5x14,3 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. Hs. 222474.4; fol. 99.
12. *Lo Imposible*, Emblema LIX, de Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1549.
13. Diego Velázquez, *Retrato de Juan de Pareja*, 1650, óleo sobre lienzo, 76x63 cm, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



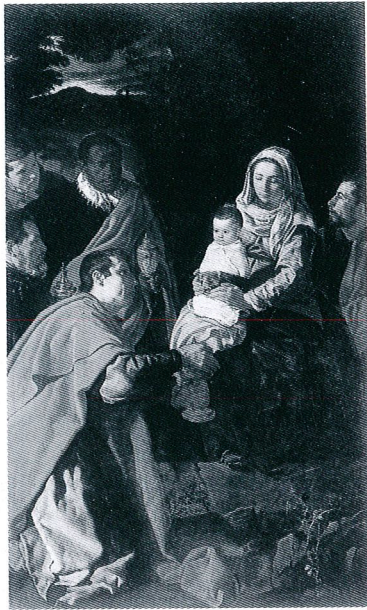
1. Cristóbal de Morales (Chrisovao de Morais), *Juana de Austria con un paje negro*



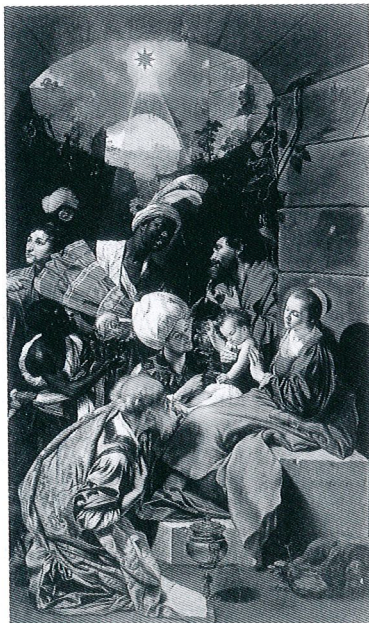
4. Anónimo, *Misionero jesuita bautizando negros*



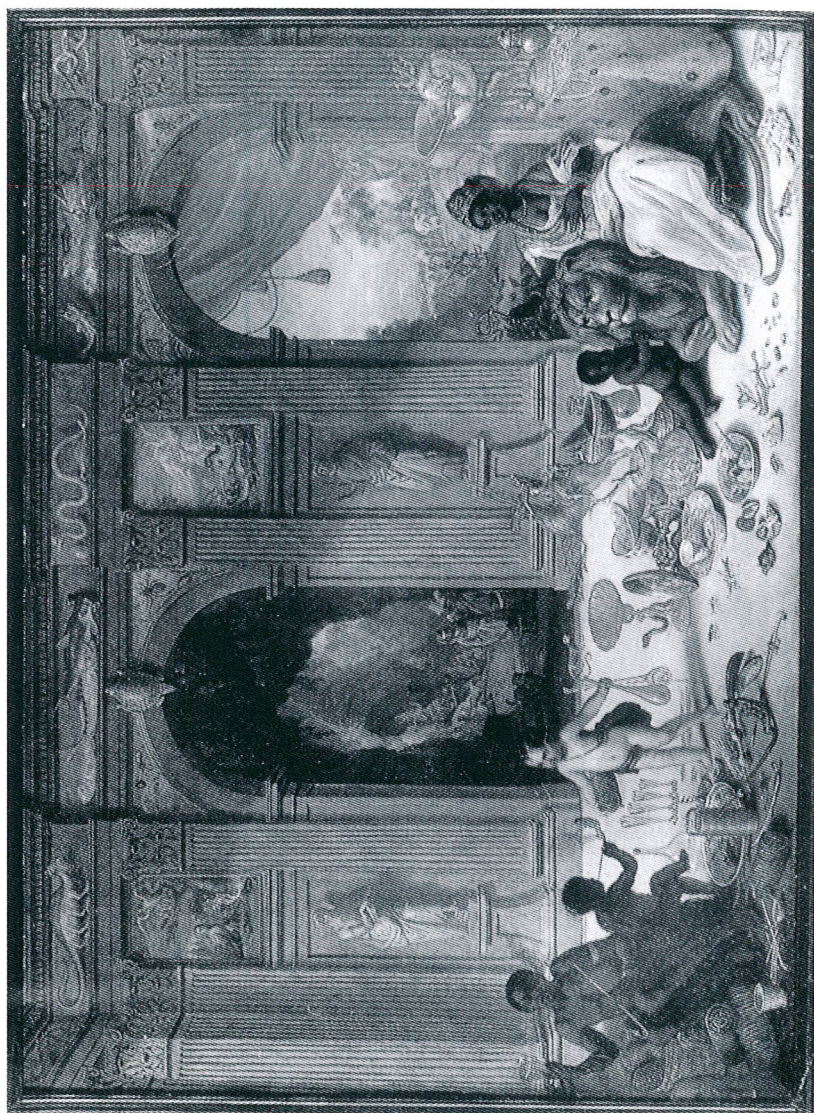
5. Jan van Noort III, frontispicio del tomo primero de *De Instauranda Aethiopum Salute* de Alonso de Sandoval



6. Diego Velázquez, *Adoración de los Magos*



7. Juan Bautista Maíno, *Adoración de los Magos*



8. Jan van Kessel, *África*, detalle



9. Julián Rodríguez, grabado, en: Antonio Vicente, *El Negro más prodigioso: Vida portentosa del beato Benito de S. Filadelfio*



10. Anónimo, *San Benito de Palermo*



11. Christoph Weiditz, *Hábito de las mujeres moriscas de Granada*



12. *Lo Imposibile*, Emblema LIX, de Alciato



13. Diego Velázquez, *Retrato de Juan de Pareja*



ARS IBERICA ET AMERICANA

En el presente volumen se enfoca por primera vez en Alemania, y en su dimensión histórica, el Arte Latinoamericano desde la Conquista hasta nuestros días en torno al tema «Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea». Investigadores de ambos lados del Atlántico exponen, desde diversos ángulos, las influencias europeas y el eco indígena desde el siglo XVI hasta el XVIII, la mirada europea, la migración europea y descubrimiento nacional en los siglos XIX y XX y las interacciones arquitectónicas y urbanísticas en el siglo XX. Este tomo polifacético incluye, además, valiosas referencias bibliográficas y extensos resúmenes en alemán.

Der vorliegende Band beleuchtet - erstmals in Deutschland und in dieser historischen Breite - die lateinamerikanische Kunst von der Conquista bis heute unter dem Thema «Indigenes Erbe, europäische Traditionen und der europäische Blick». Facettenreich stellen Wissenschaftler von beiden Seiten des Atlantiks die europäischen Einwirkungen und das indigene Echo vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, den europäischen Blick, die europäische Migration und nationale Findung im 19. und 20. Jahrhundert sowie architektonische und urbanistische Wechselwirkungen im 20. Jahrhundert vor. Die aspektreichen, teilweise zweisprachigen Aufsätze enthalten ausführliche Bibliographien, die nur spanischen Texte zudem deutsche Zusammenfassungen.

ISBN 84-8489-027-9



9 788484 890270