

Imagen y función de los negros en la literatura española de la primera mitad del siglo XVI: enfocado en la *Segunda Celestina*(1534), de Feliciano de Silva

Dong-Hee Chung

Seoul National University

Chung, Dong-Hee (2016), "Imagen y función de los negros en la literatura española de la primera mitad del siglo XVI: enfocado en la *Segunda Celestina*(1534), de Feliciano de Silva", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 27(3), 67-95.

Resumen El presente trabajo tiene como objetivo analizar la imagen y la función de los negros en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. En la historia occidental, hasta la Baja Edad Media la imagen de los negros no era tan negativa. Pero con el inicio de la trata negrera a mediados del siglo XV, la esclavitud encontraba una justificación en el color oscuro de la piel y los negros en la sociedad española pasaban a ser considerados una raza inferior, carente de la dignidad humana y de moral e intelecto. En la mayoría de las obras literarias de esa época en donde aparecían negros se destacaban sus costumbres como bárbaras e inferiores al tiempo que los convertían en una figura cómica. En la *Segunda Celestina*, Silva también describe a los negros como figura cómica e inferior mediante la característica fonética del habla de los negros y la parodia del amor cortés. Para la creación de un nuevo personaje cómico, Silva sigue fielmente la preceptiva dramática del *Decorum*, de Donato. La apariencia de los negros en la *Segunda Celestina* es una prueba clara de que Silva era muy consciente de las novedades literarias del momento como autor profesional. Además, por medio de la presentación de los negros, Silva contribuye al establecimiento de un nuevo personaje dramático que la comedia española del siglo XVII irá desarrollando de formas diversas.

Palabras clave Los negros, Esclavitud, *Segunda Celestina*, Feliciano de Silva, Comicidad

I. Introducción

En comparación con la literatura anterior, una de las hazañas más destacadas de la literatura española de la primera mitad del siglo XVI es la introducción de diversos tipos de personajes de ‘carne y hueso’. En esta gran aventura hacia el realismo, la comedia, encabezada por *La Celestina* de Fernando de Rojas, desempeñaba el papel más importante al presentar a los nuevos personajes como cómicos verosímiles.

Entre ellos, la figura del negro atrae especialmente nuestra atención porque nos revela un cambio drástico tanto de la sociedad española como de la evolución literaria de esta época. Es decir, la presentación de los negros en las obras literarias en ese período nos muestra cómo la sociedad y la literatura se influenciaron mutuamente.

La literatura española de la primera mitad del siglo XVI, especialmente la comedia, refleja de varias formas la imagen social de la época de los negros como personas inferiores y, por lo tanto, como una raza digna de ser esclava por naturaleza. Para la sociedad española de ese período, “he was black because he was naturally a slave; he was slave because he was naturally black. To be a Negro was to be a slave” (Wynter 1977, 10). De hecho, los escritores normalmente presentan a los negros como personajes inferiores y cómicos mediante su peculiar manera de describirlos. Esta correspondencia entre el negro y la comicidad está estrechamente relacionada con las situaciones políticas y sociales de la época puesto que la aparición del negro como un tipo cómico en la literatura de ese período coincide exactamente con la expansión geográfica de Portugal y España y la importación de esclavos desde el oeste de África.

El propósito de nuestro estudio es analizar la imagen y función de los negros en la literatura española de la primera mitad del siglo XVI enfocándonos especialmente en la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva,

primera continuación en el ciclo celestinesco. Esta obra ocupa un lugar muy especial en la literatura española del siglo XVI: aunque el autor prolongue el mismo argumento y presente a los mismos personajes de *La Celestina* de Fernando de Rojas, crea un mundo muy diferente de la obra modelo mediante la transformación estructural e introducción de nuevos personajes como los negros, un pastor y una prostituta pública. La función de estos nuevos personajes, de hecho, es limitada, por lo cual no tiene relación directa con el desarrollo de la trama. No obstante, a pesar de que sean personajes secundarios y la mayoría de los episodios en los que ellos participan se desarrollen independientemente de la trama central, no se debe ignorar su existencia puesto que son reflejo de la realidad histórica y corriente literaria en la que nace la *Segunda Celestina*.

Para revelar la función de los negros en la obra de Silva, rastreadremos ante todo la realidad social de la esclavitud de los negros en la primera mitad del siglo XVI y su representación en la literatura de la época. Después, analizaremos el papel de los negros en el desarrollo de la trama de la *Segunda Celestina* y mostraremos que la caracterización de los negros como figura cómica se realiza bajo la preceptiva dramática de Donato.

II. La imagen de los negros en la sociedad española de la primera mitad del siglo XVI

La entrada de los negros en la literatura española de la primera mitad del siglo XVI, de hecho, no es un fenómeno literario nuevo. Desde la época clásica, existen registros de los negros en la historia de la literatura occidental: en la *Iliada*, en las comedias de Plauto y Terencio, en las *Etiópicas* de Heliodoro, etc. En estas obras clásicas, los negros son normalmente etíopes y se describen como un ser exótico más que un personaje inferior o cómico (Snowden 1970, vii).

En la literatura española medieval, los negros no se presentan como una figura tan negativa. En el *Auto de los Reyes Magos*, primer ejemplo de teatro castellano compuesto en la segunda mitad del siglo XII, Baltasar, quien es descrito como un hombre de piel oscura, se presenta como el rey más razonable y científico de los Reyes Magos.¹⁾ En el ejemplo XXXII de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, titulado como “Lo que sucedió a un rey con los burladores que hicieron el paño” (*El Conde Lucanor*, 129-32) aparece un negro como el palafrenero del rey. En este cuento, Don Juan Manuel describe al negro como la única persona valiente y francote que dice la verdad. No obstante, existen también obras medievales que presentan a los negros como una figura negativa. Es el sabio Alfonso X quien identifica lo negro con lo feo y lo demoníaco. En las *Cantigas de Santa María*, de fecha incierta entre 1257 y 1279, Alfonso X describe a “un hombre negro de color” como un demonio. Para Alfonso X, el negro es un ser maldito y demoníaco, símbolo del pecado y enemigo de Dios. Será la Virgen María la que salve a los buenos cristianos desde los ataques de este demonio negro.²⁾

Pero desde finales del siglo XV, el tráfico de esclavos negros capturados en la costa occidental africana por los portugueses y el crecimiento rápido de la población de los negros en España como resultado de este tráfico conllevaron un cambio drástico en la representación de los negros. A pesar de que no se sabe con exactitud desde cuándo los esclavos negros empezaron a llegar a España, se conoce que después de la guerra entre Alfonso V de Portugal y los Reyes Católicos (1475-1479), los comerciantes andaluces importaban un gran número de esclavos negros a Sevilla, donde esta comunidad terminó

1) Utilizamos la edición digital de *Auto de los Reyes Magos*, basada en la de Menéndez Pidal. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372708666804614200802/p0000001.htm#I_1_

2) Nos remitimos a la edición digital de Alfonso X, *Cantigas de Santa María*. <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/82>

por asentarse(Pike 1972, 173; Domínguez Ortiz 1952, 369-428).

En este período, la población negra de Sevilla creció de tal manera que los Reyes Católicos decidieron colocarlos bajo una mayor supervisión y control reales. Así, Sevilla se convirtió en uno de los centros de esclavitud más importante de Europa occidental, el segundo después de Lisboa. En el siglo XVI, los esclavos negros, junto con los esclavos moros y moriscos, componían una parte grande e importante de la población de Sevilla. Durante todo el siglo abundaron los esclavos en las multitudes que llenaban las calles de aquella populosa metrópoli. Por lo tanto, “they could be found in all the focal points of the city”, y “there were almost as many Negro and Moorish slaves as free citizens”(Pike, 170). Así, para los sevillanos del siglo XVI, la existencia de numerosos esclavos negros en su ciudad era una parte de sus vidas cotidianas. El aumento de la población negra en el territorio español no se limitó solo a Sevilla. A finales del siglo XV, en Valencia y Barcelona los negros libertos fundaron sus propias cofradías y hasta mediados del siglo XVI, el número de los negros llegó a cien mil(Pike, 174; Graullera Sanz 1978, 160-166; Franco Silva 1979, 222-223). Es en esta época que se estableció la ecuación negro-esclavo, institucionalizándose por completo en la sociedad española.

La idea de la esclavitud de los negros en Europa y en España básicamente tiene su origen en la filosofía de Aristóteles y en la *Biblia*. Aristóteles es el primer filósofo occidental que justifica lógicamente la necesidad de los esclavos para mantener la sociedad. En el libro I de la *Política*, el filósofo griego confirma que la esclavitud es natural puesto que por naturaleza hay unos que nacen para mandar y otros que nacen para ser gobernados(*Política* I.2, 1252a). Además, la naturaleza les confiere a los hombres diferentes facultades adecuadas a cada puesto en la sociedad(*Política* I.5, 1254b). Así, la doctrina aristotélica con respecto a la esclavitud consiste en la visión de que existe un orden jerárquico en la naturaleza, en la sociedad, en el hombre y en la casa,

por lo cual la esclavitud es una institución imprescindible para sustentar armoniosamente la sociedad. Basándose en este argumento, Aristóteles concluye que la esclavitud es un fenómeno natural en la sociedad (*Política* I.5, 1255a).

En la *Biblia*, especialmente en las epístolas paulinas, no es difícil encontrar las referencias a la esclavitud. En la “Epístola de San Pablo a Tito” del *Nuevo Testamento*, San Pablo muestra las virtudes que los esclavos deben tener, enseñando las conductas correctas de los líderes (*Tít* 2, 9-10). También, en otra carta titulada “Epístola a los colosenses”, San Pablo, de nuevo, pone énfasis en la obediencia absoluta hacia al dueño como la virtud más importante de los esclavos (*Col* 3, 22). Así, para San Pablo, la esclavitud no es un problema social cuestionable sino una realidad innegable puesto que es una institución natural a fin de mantener la sociedad.

Los españoles de la primera mitad del siglo XVI pronto relacionan estas ideas sobre la esclavitud expuestas en el pensamiento aristotélico y en la *Biblia* con el concepto evangélico. Para ellos, África es la tierra salvaje de lo monstruoso, por lo tanto, los habitantes de este lugar aberrante son paganos que no saben de la bendición de Dios. Dado que los negros son salvajes, carecen de dignidad humana, por lo cual son seres dignos de ser presa de los traficantes. Al mismo tiempo, puesto que son paganos, deben ser el objeto de la redención, y su única manera de redimirse consiste en ser esclavo para los cristianos blancos. Los españoles de esta época, como confirma Fra Molinero (1995, 8), pensaban que el negro era pagano porque era negro así como el blanco era cristiano porque era blanco. Una vez establecida esta lógica, los españoles justificaban el tráfico de esclavos negros insistiendo en que sacar a los negros de la tierra salvaje y llevarlos a la tierra bendita donde viven los blancos cristianos era una actividad evangélica.

III. Los negros en la literatura de la primera mitad del siglo XVI

En esta situación social, algunos escritores empezaron a tratar a los negros como un tipo literario, pero sus imágenes no eran las de la tradición clásica y medieval: en la mayoría de los textos literarios en donde aparecen los negros se destacaban sus costumbres como bárbaras e inferiores ya que la sociedad española de esta época los consideraba como la única etnia que se podía esclavizar. Dado que ocupaban el lugar más bajo de la sociedad, los negros que habían gozado de algunos respetos en el mundo greco-latino pronto se convirtieron en la figura inferior y cómica en la literatura, y su piel negra pasó a ser un signo de su ínfima condición social. Podemos encontrar esta visión generalizada sobre los negros en la sociedad española del siglo XVI en el *Lazarillo de Tormes* (1554). Lázaro describe la negrura y aspecto del negro amante de su madre con claras connotaciones negativas:

Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en conocimiento. éste algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana. Otras veces, de día llegaba a la puerta, en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. Yo, al principio de su entrada, pesábame con él y habíale miedo, viendo el color y el mal gesto que tenía. (*Lazarillo de Tormes*, 16)

De esta posición de inferioridad social nace finalmente la peor idea en el desarrollo de la historia humana: la discriminación racial. La característica étnica de los negros, en especial el color negro de la piel, se convertía en un símbolo de la condición social de la esclavitud y a esta condición se sumaba pronto la de una supuesta inferioridad intelectual y social de la raza negra. Esta visión negativa engendra otra visión aún más peyorativa, la visión de que los negros carecen de moralidad, por lo cual no son aceptados del todo como humanos. Así, los negros se convertían en objetos de comicidad y

ridiculez.³⁾ Frida Weber de Kurlat(1970, 338) generaliza este tipo literario del negro como sigue:

El motivo literario que nace en Portugal y que incorpora a la literatura castellana Rodrigo de Reinosa, alcanzó su máxima elaboración y enriquecimiento con Lope de Vega, aunque ya aparecía totalmente organizado a mediados del siglo XVI: el negro, pero sobre todo la negra, era entonces una criada que hablaba castellano deformado, que hacía alarde de hidalguía en su tierra de origen, que se creía hermosa y capaz de despertar amores; se mencionaban lugares de África, patria del personaje, y una y otra vez se ponían de relieve el gusto y habilidad para el canto y el baile; hay cierta procacidad en el lenguaje, sobre todo en relación con lo erótico, y abundantes motes de los otros personajes por el color de la piel y la condición esclava.

Todos estos rasgos se dan en las figuras de negros descritas en dos coplas de Rodrigo de Reinosa que es el precursor de introducir a los negros en la literatura española al principio del siglo XVI. Muchos críticos están de acuerdo en que la característica más destacada de las obras de Reinosa es la descripción minuciosa del habla del estrato social más bajo. Sus obras están llenas de jergas propias de estas clases bajas, por lo cual sus obras pueden definirse como un espejo de la realidad social española de la primera mitad del siglo XVI sin disfraces ni artificios estéticos. Como fundador de la lírica germanesca y uno de los escritores más populares en su época, él presenta en su obra las figuras cómicas como las comadres, rufianes, prostitutas, negros, negras, etc.

Entre las dos coplas en que aparecen los negros, la primera es la copla titulada como “comiençan unas coplas a los negros y negras, y de cómo se motejavan en Sevilla un negro de gelofe, madinga contra una negra de guinea. A él llamavan Jorge e a ella Comba [...]”. Es un diálogo entre los negros Jorge

3) En cuanto a la formación del tipo cómico de los negros, ver William Samuel Hendrix(1925, 16-20); Edmund de Chasca(1946, 321-359); Frida Weber de Kurlat(1962, 139-168; 1963, 380-391; 1970, 337-359).

y Comba, “aportuguesado”(Weber de Kurlat 1963, 386) sobre la lengua y de contenido procaz. En esta copla, Jorge le pide a Comba que se acueste con él, mostrando sus méritos, a lo que ella se niega varias veces, por lo que ambos se intercambian insultos groseros:

Comiença ella:

Gelofe, Mandinga te da gran tormento,
don puto negro carauayento

Responde él:

Tu terra Guínea a vós dar lo afrenta,
doña puta negra caravayenta.

Dice ella:

A mí llamar Comba, de terra Guinea
y en la mi terra comer buen cangrejo,
y allá en Galofe, do tu terra sea
comer con gran hambre caravaju vejo,
cabeça de can, lagartu vermejo,
por do tú andar muy muito fambrento,
don puto negro caravayento. (Reinosa 2010, 168-170)

La segunda es “Otras suyas a los mismos negros. Hanse de cantar al tono de Guineo”(178). En esta copla, el negro muestra la actividad cotidiana expresando cierto odio hacia su amo. La popularidad de estas *Coplas* de Reinosa puede encontrarse en *La lozana andaluza*(1528) de Francisco Delicado. En el mamotreto XXIII de esta obra, Lozana visita la casa de una cortesana en donde se encuentra a una esclava negra que se llama “Penda”. La protagonista se acerca a la negra imitando su habla y refiere al nombre “Comba”, el de la negra de la primera copla de Reinosa(*Lozana andaluza*, 109).

Así, la esclavitud de los negros en la sociedad española del siglo XVI pronto animó a los escritores para que los introdujeran en las obras literarias caracterizándolos como una figura cómica y burlesca. En la literatura española, los negros aparecieron primero en poemas o narraciones como las coplas a

los negros y negras de Reinosa y luego pasaron al teatro, donde adquirieron gran popularidad gracias a autores como Diego Sánchez de Badajoz, Jaime de Huete, Lope de Rueda. Acerca de la caracterización de los negros en la literatura española del Siglo de Oro, Fra Molinero dice:

El negro de la literatura, por el contrario, no es visto como una amenaza porque está solo y no pertenece a un grupo social con cohesión interna como las otras minorías. Los negros, por razón de ser en su mayoría esclavos, no poseían poder social o económico digno de causar miedo o preocupación. Un grupo de individuos sin poder era equiparable a un grupo de niños, y como niños los quería ver la mayoría blanca. La risa y el tono humorístico, fueron las respuestas literarias a la esclavitud de los negros, que eran representados como seres graciosos e inocentes. (Fra Molinero 1995, 3)

El hecho de que los negros gozaban de mayor popularidad en la comedia más que en otros géneros literarios se debía a que su peculiaridad física y lingüística encajaba con las características de la comedia. Los negros se consideraban básicamente como una figura inferior destinada a ser esclavos en la sociedad española por el color de piel y el empleo de un lenguaje muy deformado, por lo cual los comediógrafos aprovechaban a los negros para provocar la risa de los espectadores. Efectivamente, en muchas comedias predomina la figura del criado-esclavo gracioso e inocente, que incita el efecto cómico de la obra. Respecto a los negros en la comedia del siglo XVI, José Luis Canet (1992, 60-61) dice:

La figura del negro/a es tradicional en los textos dramáticos del XVI. Lo pintoresco de este sujeto fue lo que hizo que pasase a la literatura como uno de los personajes cómicos por excelencia, convirtiéndose rápidamente en tipo. [...] Su presencia está atestiguada en obras muy diferentes, desde las *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinosa, impresas a comienzos del siglo XVI, que fija las características esenciales del personaje (procedencia sevillana, alusiones al país africano de origen, bailes y cantos, insultos, erotismo, lenguaje), pasando por autores de marcado carácter cortesano, como en la *Comedia Terorina* de

Jaime de Huete o en Sánchez de Badajoz, hasta la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, llegando a ser una de las figuras típicas del entremés.

De hecho, todas las obras mencionadas en este párrafo describen a los negros como figura ridícula e inferior y los presentan casi siempre como personajes secundarios que no tienen relación directa con el desarrollo de la trama, cuyo papel se limita a causar el efecto cómico. Merece la pena recordar que en esta configuración de los negros como tipo cómico confluye la observación de la realidad histórica y social con la creación artística. El menosprecio de sus culturas y su estatus social de esclavos los llevaron al lugar más ínfimo de la sociedad, marginalidad que fue aprovechada por escritores, provocando la comicidad mediante su inferioridad y deformación lingüística.

Su humilde condición social en la primera mitad del siglo XVI se enfatiza mediante el uso del insulto. En la primera de las coplas de Rodrigo de Reinosa Comba, la negra, llama a Jorge, el negro, como “don puto negro, carauayento”, y a ella, él la llama “doña puta negra carauayent”, y “puta negra perra”(97). En la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete, obra coetánea de la *Segunda Celestina*, Margarita, la fiel negra, aparece como objeto de abundantes insultos. En la jornada quinta Timbreo, padre de Lucina, heroína de la obra, tras encontrarse con la situación donde su hija ha desaparecido, se enfada y llama a la negra “perra”, puesto que no comprende que podría darle una explicación(“No lloréis, que no hos entiendo, habla, doña perra, claro”) y empieza a insultarla: “¡Qué bestial! ¡Cuán çuzio y torpe animal! Vete allá a la maldición”(87-88). La *Segunda Celestina* no es una excepción. En la cena II, cuando el encuentro entre Pandulfo y Quincia se descubre por el negro Zambrán, aquella le dice a este: “¡Válalo el diablo, el búzano!”(II, 128) y “¡Al diablo el escaravajo!”(II, 129).

Pero lo que atraía la atención de los comediógrafos era, sobre todo, la deformación en el uso del castellano por parte de los negros. Los escritores

de la primera mitad del siglo XVI veían a los negros como un elemento de accesorio a la acción principal. En todo caso esta comicidad, sobre todo, proviene de su particular modo de hablar castellano. Mediante el énfasis o la exageración de las peculiaridades lingüísticas del habla de los negros los escritores podían crear la escena cómica. A este respecto Baranda(1989, 316) insiste:

Por ello, lo que importará al escritor será agudizar las distorsiones y diferencias con lo que se consideraba la norma lingüística, y no la exactitud en la reproducción de la jerga, aunque se base en ella. Esto sucede, por otra parte, en muchos textos anteriores y coetáneos a la aparición de los negros como personajes literarios. En ellos no es rara una forma “primitiva” de comicidad, basada en la caricatura de determinados personajes, de baja extracción social siempre, a los que se ridiculiza por el mismo procedimiento: la exageración de determinados rasgos lingüísticos.

IV. La caracterización de los negros en la *Segunda Celestina*

Los negros de la *Segunda Celestina* son una prueba clara de que el autor participaba activamente en la corriente literaria de su época, tal como hemos expuesto hasta aquí. Dado que el objetivo de la obra de Silva consistió en lograr el éxito comercial, el autor recurría a los elementos de otros géneros coetáneos que estaban en boga para atraer la atención del público en vez de continuar meramente con el molde creado por Rojas. Para esto, introdujo nuevos personajes no presentes en el hipotexto como los negros, un pastor, una prostituta pública, etc.

El procedimiento retórico predominante de la *Segunda Celestina* es la *amplificatio*, y esta se muestra sobre todo en el aumento del número de los personajes; en comparación con *La Celestina* en donde aparecen 13 personajes, en la *Segunda Celestina* intervienen 36. Lo que atrae nuestra atención de este aumento es que la mayoría de ellos son los personajes pertenecientes a la clase

baja como rufianes y prostitutas. Sin duda alguna, la razón fundamental de incrementar los personajes pertenecientes a la clase baja reside en la intención lúdica del autor con el fin de atraer la atención de los lectores. Por lo tanto, la introducción de los negros es una estrategia muy bien calculada por parte de Silva para fortalecer el aspecto cómico de la obra.

En la obra de Silva aparece una pareja de negros: Zambrán, un negro y Boruca, una negra. Una de las características estructurales de la obra de Feliciano de Silva es el emparejamiento de los personajes. La mayoría de los personajes se presenta con su pareja: Felides y Polandria, los protagonistas; Sigeril y Poncia, los criados principales de los protagonistas; Pandulfo y Quincia, criados inferiores; Pandulfo y Palana; Centurio y Areusa; Grjales y Are?sa; Crito y Elicia; Barrada y Elicia; y Albacín y Elicia, rufianes y prostitutas que viven en el mundo lupanario. Y por último, Filínides y Acais, los pastores que son símbolo del amor ideal. Por lo tanto, la colocación de la pareja negra es el resultado de la voluntad del autor a fin de emparejar a los personajes. Pero, lo que debemos tener en cuenta respecto a este planteamiento es que el emparejamiento tiene la función no solo de desarrollar la trama, sino también de describir la sociedad en que tiene lugar la *Segunda Celestina*.

A través de la presentación de estas parejas, Silva muestra detalladamente la sociedad española en que él vivía. Estos personajes y su pareja correspondiente son los que representan cada clase social a la que pertenecen. Desde los protagonistas que ocupan la cumbre de la pirámide estamental, pasando por los criados principales e inferiores hasta los rufianes y prostitutas todos los personajes actúan según la norma social que rige la clase a que pertenecen. Sin duda, a pesar de que en el texto no se dice claramente que son esclavos, los negros de la *Segunda Celestina* ocupan el lugar más bajo de esta pirámide y hasta los personajes pertenecientes a la clase baja como los criados y rufianes les hacen mofa y burla.

Una de las diferencias primordiales entre *La Celestina* y la *Segunda Celestina*

es que en la obra de Silva la vieja alcahueta, personaje central de la obra, se presenta muy tarde en comparación con la obra modelo en que Celestina aparece desde el primer auto y lidera la trama de la obra. Lo que atrae nuestra atención es que desde la cena I hasta la VI, antes de aparecer la vieja alcahueta en la cena VII, los que dirigen la trama de la obra son los nuevos personajes no presentados en *La Celestina* tales como Felides y Polandria (los protagonistas), Sigeril y Quincia (los criados), Pandulfo (el rufián), Zambrán y Boruca (los negros) y otros personajes secundarios. Además, estas cenas iniciales de la obra están llenas de comicidad provocada por los diversos comportamientos de los personajes de clase baja.

Los negros en la *Segunda Celestina* aparecen en la segunda cena. En comparación con el momento en que hace acto de presencia Celestina (Cena VII), los negros aparecen muy temprano. Además, la atmósfera de esta cena está llena de humor por la parodia del amor cortés hecha por Pandulfo. A nuestro modo de ver, la presentación de los negros como figura cómica antes de la alcahueta, personaje central que conecta la obra con la de Rojas, junto con la escena cómica, es una táctica de Silva para producir la comicidad tanto como sea posible para atraer la atención del público y, al mismo tiempo, para crear su propio mundo literario diferente de *La Celestina*, aunque pretenda ser una continuación de la obra de Rojas.

Para crear la comicidad a través del negro, Silva emplea una manera diferente de la de otros escritores. Mientras que la mayoría de los comediógrafos como Sánchez de Badajoz y Lope de Rueda enfatizan en la fealdad, ignorancia y falta de la virtud humana de los negros a fin de provocar la comicidad, el autor de la *Segunda Celestina* engendra el efecto cómico a través de la circunstancia incongruente, en vez de describir directamente a los negros como una figura inferior y bárbara.

En la segunda cena, Pandulfo sale de la casa para buscar a Quincia, criada de la madre de Polandria, y se la topa en su camino a la fuente. Una vez ya

con ella, el criado de Felides empieza a cortejarla a la manera del amor cortés(II, 126-127). Quincia, por su parte, finge rechazar a Pandulfo cuando él la lisonjea, pero en efecto, disfruta de esos juegos picarones hasta permitir la visita de Pandulfo por la noche. Así, desde el principio de esta cena, Silva provoca la risa de los lectores.

Pero la conversación erótica entre Pandulfo y Quincia se interrumpe por la aparición de Zambrán, el negro fiel de Paltrana. Quincia, al ver a Zambrán que está acercándose desde lejos hasta donde están ella y Pandulfo, la joven criada muestra su miedo de que el negro le diga a su ama sobre su encuentro con Pandulfo. A través del planteamiento de presentar una situación incongruente en la que una mujer blanca, aunque su estatus social no sea tan alto, teme a un negro que pertenece al estamento más bajo, Silva fortifica la escena cómica:

QUI: Desvíate allá, amigo que bien aquí Zambrán el negro de mi casa, no te vea hblar conmigo.

[...]

ZAM: Gentel hombre, ¿Qué querer vox, voxa merxé, acallá vax, mas acollá venex con la mochacha de mi xeñora?

PAN: Hermano Zambrán, por el cruxifijo de Burgos, cosa no le dezía, por vida tuya ni mía.

ZAM: Jura a Dux, a mi entender, y no estar bona cortexia los hombrex de ben andar a los oidox con las mochachax, a la fonte en amore conex, xoxacando la creada de mi xeñora.

PAN: Por Santa María, tal cosa no passa.

ZAM: Andar allá; por Xanta Mareya, por Xanta Mareya, por Xanta Mareya, a mí no estar tan bovo como tú penxar, ¿tú penxar que no entender a mí ruindadex?

PAN: Ven acá, hermano, no hayas enojo. Por el Corpus Christi, que no le dezía ninguna cosa ni descortesía

ZAM: ¿Qué Corpo Crexte, Corpo Crexte? andar con el diablo. Tu andar vielaca, no estar más ahí, xi no, a mí dexter a mi xenora.

QUI: ¡Valalo el diablo, el búzano! ¿Yo qué le hago a él ni qué tengo que ver con estotro?

ZAM: Andar a entender en hazer hazenda, y dexar de engrellamentox y poteronex.

QUI: ¡Al diablo escaravjo! ¿Havéis vos de tomar esas cuentas?(II, 128-129)

El ambiente cómico se multiplica por la actitud de Pandulfo. En la situación en que Quincia se inquieta de que su encuentro con Pandulfo se revele por Zambrán, el rufián muestra su cobardía. Dicho en otras palabras, un bribón perverso también tiene miedo de Zambrán. Cuando el negro expone su preocupación de que Pandulfo seduzca y engañe a Quincia, el rufián le dice cortésmente, con sumo cuidado de no ofender al negro, que no pretende ofenderla o gozarla.

La comicidad llega a su máximo punto cuando el negro refiere a la “honra”. En cuanto a la palabra de Pandulfo, Zambrán le contesta que nada tiene contra él, pero que su deber, por respeto y obediencia a su señora Paltrana, le obliga a velar por la moza, que es joven, algo boba y no mira por su honra. A través de presentar una circunstancia inusual en que un esclavo negro, que se considera como un ser inferior por naturaleza y carente de la moralidad en la sociedad española de la primera mitad del siglo XVI, pone de relieve la “honra”, el autor maximiza el efecto cómico que la situación incongruente pueda producir. A continuación:

PAN: Hermano Zambrán, callar por me hazer merced y no haver enojo, que voto a Christo, si te enojo, de no la hablar en mi vida.

ZAM: Andar, xeñor, voxa, merxé, que yo no tener contra contigo. Si tú quier extar hombre de ben, a mí querer xer leal a mi xeñora; que no parecer ben foxte acá ne foxte acullá con la moúa, qu'extar bova y no mirar a xu honra.

PAN: Ora calla, hermano, que yo soy tu amigo.

ZAM: Y a mi tuyo, Por Xanta Mareya. Mas mirar, xenor, voxa merxé, no parexer ben extas coxillas, extos xesecretos camino de la fonte. No jurar a Dux, ¿para qué es xino dezir verdá?(II, 129)

Pandulfo, un rufián bellaco que sólo atiende a saciar las viles necesidades, muestra su cobardía hasta cuando Zambrán se marcha y dice “aun el diablo me hubiera de traer hoy acá”(II, 129) y decide ir a la mancebía para disfrutarse en vez de seguir cortejando a Quincia ya que de ella no sacó más que sustos y problemas(II,130).

Después de que sale Zambrán, los criados prosiguen su pelique y Pandulfo promete visitarla por la noche a tocar música bajo su ventana. Al exponer Quincia la preocupación de que Zambrán los encuentre de nuevo cuando ellos llegan a la casa de la criada, Pandulfo se jacta de su valentía(II, 131) y, en seguida, revela su auténtica intención del acercamiento a Quincia(II, 132). Respecto a esta palabra de Pandulfo, Quincia lo rechaza rotundamente(II, 132).

La conversación de los criados pronto se interrumpe con la llegada de Boruca, la negra de Astibón y de la cual Zambrán está enamorado. Quincia, a fin de congraciarse con la negra, finge tercera de sus amores con Zambrán:

QUI: [...] ¿A dónde andar Boruca?

BOR: Acá andar, voxa merxé, a la fonte por agua; ¿tú venir, voxa merxé, de allá?

QUI: Boruca, hermana ¿venir mandar algo par Zambrán?

BOR: Ha ha ha

QUI: ¿De qué reír Boruca?

BOR: Extar mucho me namorado Zambrán

QUI: Por esso mejor

BOR: Dar al diablo, señora, que extar muy veliaco, que arremeter a mí el extotro día a querer bexar como un perro

QUI: ¿Y tú qué hacer?

BOR: Para Xantar Marea, voxa merxé, a fogir y meter en ca de mi señor

QUI: Ora, Boruca, hermano, yo me voy. Andar con Dux.

BOR: Dux andar contigo, hermana. Encomendarme a Zambrán, que gualá estar bon hejo, aunque travexoy veliaco.(II, 132-3)

Además del efecto cómico producido por la parodia del amor cortés de Pandulfo, la característica de estos diálogos consiste en la pronunciación típica

de los negros. Los negros, en el caso de la consonante /s/, muestran la tendencia a pronunciar /x/ sin ninguna excepción(/Crexte/, /xanta/, /hombrex/, /voxa/, /penxar/, /ruindadex/, /dexter/, /extar/, /coxillas/, etc.). Se puede encontrar este tipo de pronunciación de los negros en la cena sexta. En el diálogo entre los negros, pronuncian como sigue:

ZAM: Embidia extar éxa e bien parescer a mí, andar acá amorex y nuer enojo.

Jurax a Dux más querer a ti que a todas, dexar ox celox.

BOR: Andar con el diablo; dexar a me, xenora Quincia. Tomar, don veliaco, porque llegar a me.

ZAM: ¿Oh, corpo de Dux, con talex burlax! Jurax a Dux que te tengo de abraúar aunque no querer.

BOR: Dexarme, veliaco, dexarme.

ZAM: Ora pox, perdonarme y a mí dexar.

BOR: Ora xí perdonar, andar con el diablo.

ZAM: Ora pues, a mí andar a tu caxa exta noche.

BOR: Ora andar, que vox pagar a me. (VI, 163)

Este fenómeno fonético que se llama “xexeo” es la alteración más frecuente y sistemática de las consonantes en el habla de los negros (Baranda 1989, 324-325). Podemos encontrar el “xexeo” en la mayoría de las obras de la primera mitad del siglo XVI en que aparecen los negros: en la *Comedia Terorina* se puede ver “xartar, xaber, xemana, xuegra”, etc, y en la *Tercera Celestina*, “xaber, señora, xi, xervir”, etc. Es decir, en esta época, para los autores el “xexeo” se fijaba como una norma lingüística para expresar la característica fonética de los negros y los lectores podían reconocerlos. Según Baranda (1989, 326-328), el fenómeno “xexeo” se disminuye paulatinamente en las obras dramáticas pasando por Diego Sánchez de Badajoz y Lope de Rueda, pero no deja de aparecer hasta mediados del siglo XVI.

De hecho, como hemos visto anteriormente, estas características lingüísticas de los negros se exponen muy bien en la *Segunda Celestina*. Los autores de la primera mitad del siglo XVI, a fin de provocar la risa,

aprovechaban la característica fonética del habla de los negros, que iban desde deformaciones hasta omisiones deliberadas de vocales o consonantes en parlamentos largos, y Feliciano de Silva nos muestra un ejemplo más representativo de esta corriente literaria de su época.

En la cena sexta Silva presenta una escena más cómica. Este ambiente humorístico se provoca ante todo por los celos de Boruca. Cuando Pandulfo y Quincia están dialogando en la fuente, llega Boruca y le dice a Quincia que no quiere a Zambrán porque lo ha visto salir de la mancebía de Palana:

BOR: Hermana Quincia extar en bon hora

QUI: Y tú venir, Boruca

BOR; HA,ha, ha, ¿dizir a Zambrán mix encomiendax?

QUI: Sí decir, y holgar mucho.

BOR: ¿E qué responder?

QUI: Qu'extar tú muy veliaca, que no querer a él mucho,

BOR: ¿A mí veliaca? Mas veliaco extar él

QUI: Hermana Boruca, decirme alguna respuesta buena para llevar a Zambrán.

BOR: Ha, ha, ha; decir que decir a mí qu'extar veliaco y que andar en puterionex, que a mí xaber salir ayer de la puterixa caxa de Palanax, que no dexir despóx jurax a Dux mucho te quero, mucho te quero, Mas, venir acá, venir acá ¿qué te dexter aquel gentel hombre.

QUI: Preguntarme por Zambrán

BOR; A bona fe, mentir tú, que no decir sino alguna velaqueria de amori conex. He, he, he; catar Zambrán, catar Zambrán; querer a ní fuxir.

(VI, 162-163)

Luego aparece Zambrán y tiene un altercado con Boruca:

QUI: Por mi vida, que te tengo que tener. Corre Zambrán corre, que querer huir Boruca.

ZAM: ¿Por qu'extar tan veliaca que querer fugir de mí?

BOR; Andar, andar para Polanax

ZAM: Embidia extar éxa e bien parescesme a mí. Andar acá amorex y nuer enojo. Jurax a Dux más querer a ti que a todas, dexar ox celox.

BOR: Andar con el diablo; dexar a me, xenora Quincia. Tomar, don Veliaco,

porque llegar a me.

ZAM: ¡Oh, Corpo de Dux, con talex burlax! Jurax a Dux que te tengo que abraçar aunque no querer

BOR: Dexarme, veliaco, dexarme,

ZAM: Ora pox, perdonarme y a mí dexar.

BOR: Ora xí perdonar, andar con el diablo

ZAM: Ora pues, a mí andar a tu caxa exta noche

BOR: Ora andar, que vox pagar a me. (VI, 162-163)

Durante la disputa, Zambrán le entrega secretamente una carta a Boruca fingiendo abrazarla ante Pandulfo y Quincia. La comicidad de esta cena se refuerza más por esta carta entregada a Boruca, analfabeta. Cuando Quincia dice que quiere volver a casa, Boruca revela que Zambrán le ha entregado una carta y le pide a Pandulfo leerla y el rufián lo hace con voz alta:

PAN: ¿Qué quieres, hermana?

BOR: Xenor, voxa merxé, leer esta carta.

PAN: De buena voluntad, dar acá y escuchar. “Xenora de mi cora?ón, gualá, querer a ti como a me veda. Para Xanta Marea no xabermé bien lo que comer.

BOR: A mi xí xaber, par Dux, ora dezer.

PAN: “Extar muy rixte y no poder dormirx”.

BOR: Ha, ha, ha; a mí gualardonir hasta las mañanax.

PAN: “Oh, dexirme todos: ¿de qué andar rixte Zambrán, hermano?. Dexir a mí no xaber, gualá, xabendo que todo lo haxer tú, mex entrañax. Mi coraçon no me querer hazer más mal, por vida de voxa merxé, pues extar tuyo todox”.

BOR: Ha, ha, ha; gualá, menter, que no extar meyo xino de tu xenora Paltranax.

PAN: “Y si tú querer, a mí caxar contigo, y bexacá la mano de voxa merxé”.

(VI, 164)

Sin duda, la carta amorosa de Zambrán es una parodia del amor cortés, pero en este caso el efecto cómico de la parodia se duplica puesto que mientras que las cartas amorosas del protagonista son la parodia directa del

amor cortés, la del negro es la parodia del amor cortés y, al mismo tiempo, parodia del amor de los protagonista. Es decir, la voluntad lúdica de Silva le lleva hasta tal punto que un negro actúa como un amante cortesano. A nuestro modo de ver, mediante esta parodia, Silva no solo ridiculiza al protagonista y critica la sociedad nobiliaria, sino que también eleva la comicidad lo mejor posible con el castellano deformado del negro.

Zambrán, al igual que los protagonistas, intenta ganar el amor de Boruca con una especie de gentileza grotesca mediante la carta escrita con el habla de los negros. Esta carta, aunque siga la regla retórica del género epistolar, carece del léxico amoroso convencional de la novela sentimental y la poesía cancioneril. Los lectores saben muy bien que Zambrán, una figura perteneciente al estamento más bajo de la sociedad, no tiene la capacidad de escribir una carta amorosa y desarrollar los tópicos y metáforas específicos del género con elegancia y exquisitez. Por eso van a sorprenderse de la apariencia de “lo inesperado,” es decir, la carta escrita por un negro y, esta sorpresa pronto va a convertirse en risas cuando encuentren el castellano muy deformado y las expresiones no adecuadas al género epistolar.

La intervención de la pareja de negros es muy breve en la *Segunda Celestina*. Zambrán y Boruca solo aparecen en la segunda y en la sexta cena. Después de la sexta cena, los negros no se vuelven a mencionar, por lo cual no ejercen ninguna influencia en la evolución de la trama. No obstante, su papel como figura cómica en el inicio de la obra es suficiente para crear el ambiente cómico que domina hasta finales de la obra.

V. A modo de conclusión: preceptiva donatiana de la comedia y los negros en la *Segunda Celestina*

En la caracterización de los negros en la *Segunda Celestina*, lo que tenemos que prestar nuestra atención especial es que Silva siguió fielmente la teoría

tradicional de la risa y la norma de la preceptiva de la comedia de la primera mitad del siglo XVI para la creación de un nuevo personaje cómico. A lo largo del siglo XVI, la teoría más influyente respecto a la risa era la teoría de la superioridad sugerida por Aristóteles. Según esta teoría, la raíz de la risa consiste en la fealdad y el defecto. El filósofo griego explica que la comedia es mimesis de hombres inferiores, pero esto no significa que la comedia tiene que ver con todo el vicio de ellos: lo que trata la comedia es lo risible que se provoca por la conducta de hombres inferiores. Por lo tanto, lo risible, que es una parte de lo feo, es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así sin ir más lejos (Aristóteles, *Poética* V, 1449a).

Pero debemos recordar que hasta la circulación de *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548) de Francesco Robortello, los escritores de la primera mitad del siglo XVI no podían saber el contenido de la *Poética* aristotélica ni contactar con esta directamente.⁴⁾ No obstante, la idea de la risa aristotélica la había heredado Cicerón, y mediante las obras ciceronianas, los escritores podían saber la teoría de la risa aristotélica basada en el concepto de la superioridad. En el *De Oratore*, Cicerón, como Aristóteles, insiste en que el lugar y espacio de lo risible está en cierto modo rodeado de lo feo y lo deforme y provoca risa lo que señala y designa algo desagradable de un modo no desagradable (*De Oratore* II, 236). En otra parte de la obra, el gran escritor romano reafirma que el origen de la risa es la malformación o defecto corporal, es decir, lo feo (*De Oratore* II, 266).

La idea aristotélica y ciceroniana de la risa es acuñada hondamente en *De Comoedia* (1470) de Donato que lideraba el desarrollo de la teoría de la comedia durante la ausencia de la *Poética* aristotélica. Este es un breve escrito teórico sobre la comedia que es material liminar de las obras terencianas con comento.

4) A este respecto, ver Marvin Herrick (1950); María José Vega Ramos (1995, 237-259); Chung Dong-Hee (2016, 271-306).

Como afirma Marvin Herrick(1950, 70), “Early Renaissance commentators on Terence followed Donatus pretty faithfully; they adopted the theory of comedy set forth in the prefatory essays and they took carefully account of Donatus’ comments on individual scenes and lines”. María José Vega Ramos(1995, 238) también insiste que el opúsculo de Donato “fue seminal para la teoría quinientista de la comedia, tanto por accidentes de transmisión como por la extraordinaria fortuna editorial de Terencio, cuya difusión y circulación, acompañado del comentario donatiano, fue prácticamente ininterrumpida”.

Donato define la comedia apoyándose en el famoso *dictum* de Cicerón en torno a la comedia “imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis”. Según el gran gramático medieval, la comedia es una forma de drama que trata sobre las diversas calidades y condiciones de las personas civiles y privadas(“Comoedia est fabuladiuersa instituta continens affectuum ciuilium ac priuatorum” *De Comoedia*, V, 1-5). En torno al contenido de este género, Donato insiste en que la comedia es una fábula que trata de asuntos civiles y privados, y afirma que en esta, los personajes tienen que ser hombres de mediocre fortuna puesto que es un espejo de la vida cotidiana. Por lo tanto, la comedia, como imitación y presentación de la vida, tiene que mostrar el gesto y el habla de los hombres ordinarios que viven en la sociedad real(“comoedia autem, quia poema sub imitatione uitae atque morum similitudine compositum est, in gestu et pronuntiatione consistit” *De Comoedia*, V, 1-5).

Feliciano de Silva nos muestra con claridad el concepto de la comedia sugerido por Donato. En la “Carta proemial” podemos ver la honda infiltración del concepto de la comedia clásica, especialmente terenciana y plautina. En esta carta, Silva nos manifiesta que su obra sigue fielmente la preceptiva sugerida por Terencio y Plauto:

Otros representavan las comedias en los teatros, y las dexavan por escrito, para comúnmente mostrar y sacar al natural, en tales representaciones, las burlas y engaños que así en los namorados y sus criados suele haver, como parece por el Terencio y Plauto y otros que escrivieron comedias. Y a mí, pareciéndome que debaxo deste estilo podría más hazer ver la virtud enxerida en tal representación, esta segunda comedia de Celestina escriví a vuestra señoría la enderecé. (Silva 1988, 105)

Para entender la introducción de los negros en la *Segunda Celestina*, debemos considerar la regla más importante para los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVI: *decorum* dramático. Tras definir la comedia como género literario, Donato pone énfasis en el decoro para la presentación de los personajes dramáticos (*De Comoedia*, VIII, 6). El decoro como técnica artística se consideraba en el Renacimiento como un instrumento básico que tiene que regir todos los elementos en el discurso de la obra dramática. Esta regla dramática es guardar los personajes trágicos y heroicos de la contaminación cómica y, en cambio, en la comedia, es mantener la característica plebeya de los personajes: esto significa asignar a cada personaje literario las características que bien pertenecían a su condición social, rango, edad, sexo y nacionalidad.

Los escritores españoles, bajo la influencia la preceptiva terenciana y donatinana, también ponen de relieve la importancia del decoro en la comedia. Torres Naharro, en su famoso “Prohemio” a la *Propalladia* (1517), afirma que el decoro es el principio artístico que ha de presidir la comedia:

El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos, es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber, dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas inpropias, usar de todas las legítimas, de manera qu’el siervo no diga ni haga actos del señor, et e converso y el lugar triste entristecello, y *el alegre alegrallo* con toda la advertentia, diligentia y modo posibles etc. (Torres Naharro 2013, 971)

El hecho de que la presencia de los negros en la literatura española comenzó a aumentar desde finales del siglo XV y principios del siglo XVI, nos dice que la literatura de esta época refleja fielmente la situación histórica y social coetánea. La estereotipización de los negros como un “ser” gracioso fue una técnica literaria de acomodar la visión general de la sociedad española de la primera mitad del siglo XVI con respecto a los negros. La imagen cómica de los negros radica básicamente en la idea de la superioridad de los blancos que suponen la piel oscura como un símbolo de salvajismo e inferioridad. El desprecio de la cultura africana y la esclavitud de los negros en la sociedad española determinan el carácter cómico de ellos en la literatura, por lo cual en casi todas las obras que aparecieron en la primera mitad del siglo XVI, los autores presentaron a los negros como personajes secundarios y como un accesorio que no tiene un papel importante en el desarrollo de la trama y los describieron como una figura pendenciera, boba, infantil, lujuriosa, animal, etc.⁵⁾ Así, la descripción y presentación de los negros como una figura cómica a causa de su estatus social en esa época se consolidó como el decoro dramático, y los escritores lo percibieron como una regla principal.

Al mismo tiempo, la introducción de los negros en la comedia de esta época profundizaba y reproducía esta imagen negativa más fuertemente. El inicio de la puesta en escena profesional en la primera mitad del siglo XVI atraía a los públicos cada vez más al teatro, y la comedia les daba una impresión de que los negros son una raza inferior a los blancos y, por lo tanto, no tienen otro destino que ser esclavos para incluirse en la categoría del hombre. La comedia, pues, servía como una herramienta para consolidar la ideología de la esclavitud de los negros.

La apariencia de los negros en la *Segunda Celestina* es, sin duda alguna, una

5) En torno al tipo de los negros en la literatura española del XVI, ver Antonio Santos Mortillo(2011, 23-46).

prueba clara de que Silva era muy consciente de las novedades literarias del momento porque en estas figuras se encuentran los rasgos comunes que la literatura coetánea comparte. No obstante, para provocar la comicidad Silva adopta otra manera de presentar a los negros. A diferencia de la mayoría de los comediógrafos que destacan directamente la fealdad e ignorancia de los negros para el efecto cómico, el autor de la *Segunda Celestina* lo engendra a través de la situación incongruente. Aquí está la novedad de Silva para la presentación de los negros en la obra dramática. Así, mediante la participación activa en la corriente literaria, Silva contribuye al establecimiento de la característica de la comedia española clásica que va a alcanzar su máximo punto en las obras de Lope de Vega.

Bibliografía

- Aristóteles(1988), *Política*, Manuel García Valdés(intro y trad.), Madrid: Gredos.
- _____(2003), “Arte poética”, *Artes poéticas*, Aníbal González(ed y trad.), Madrid: Visor.
- Alfonso X, “Cantigas de Santa María”, <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/82>.
- Anónimo(2003), *Lazarillo de Tormes*, Francisco Rico(ed.), Madrid, Cátedra.
- _____, “Auto de los Reyes Magos”, <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Baranda, Consolación(1989), “Las hablas de negros: orígenes de un personaje literario”, *Revista de Filología Española*, Vol. 69, pp. 311-333.
- Bergson, Henri(2008), *La risa*, María Luisa Pérez Torres(trad.), Madrid: Alianza.
- Chasca, Edmund de(1946), “The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama”, *Hispanic Review*, Vol. 14, pp. 321-359.
- Cicero, Marcus Tullius(1967), *De Oratore*, E. W. Sutton(ed.), Cambridge, Mass, and London: Harvard UP, 1967.
- Chung, Dong-Hee(2016), “Influencia de la doctrina donatiana en la preceptiva dramática española de la primera mitad del siglo XVI: enfocado en los paratextos de las obras dramáticas”, *Journal of Humanities*, Vol. 73, No. 1, pp. 271-306.
- Delicado, Francisco(1990), *La lozana andaluza*, Bruno Damiani(ed.), Madrid: Castalia.
- Domínguez Ortiz, Antonio(1952), “La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna”,

- Estudios de Historia Social de España*, Vol. 2, pp. 369-428.
- Donatus, Aelius(1902), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*, Vol. 1, Paulus Wessner(ed.), Leipzig: Teubner.
- Fra Molinero, Baltasar(1995), *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI.
- Franco Silva, Alfonso(1979), *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de Diputación Provincial.
- Graullera Sanz, Vicente(1978), *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia: Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Hendrix, William Samuel(1925), *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*, Columbus, Ohio: The Ohio State Univ Press.
- Herrick, Marvin(1950), *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, Illinois: The University of Illinois Press.
- Hobbes, Thomas(1997), “Human Nature”, *The Collected English Works of Thomas Hobbes*, Vol. 4, William Molesworth(ed.), London: Routledge.
- Huete, Jaime de(2002), *Tesorina, Vidriana*, Ángeles Errazu(ed.), Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Manuel, Juan(1969), *El Conde Lucanor*; José Manuel Blecua(ed.), Madrid: Castalia.
- Pike, Ruth(1972), *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*, Ithaca: Cornell Univ Press.
- Platón(1992), “Filebo”, *Diálogos*, Vol. 6, María ángeles Durán(ed y trad.), Madrid: Gredos.
- Reinosa, Rodrigo de(2010), *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, Laura Puerto Moro(ed.), San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Rueda, Lope de(1992), *Pasos*, José Luis Canet(ed.), Madrid, Castalia.
- “Santa Biblia Reina Valera”, <https://www.biblegateway.com/versions/Reina-Valera-Contemporanea-Biblia-RVC>.
- Santos Mortillo, Antonio(2011), “Caracterización del negro en la literatura española del XVI”, *Lemir*, Vol. 15, pp. 23-46.
- Silva, Feliciano de(1988), *Segunda Celestina*, Consolación Baranda(ed.), Madrid: Cátedra.
- Snowden Jr, Frank(1970), *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge: Harvard Univ Press.
- Torres Naharro, Bartolomé de(2013), *Teatro completo*, Julio Vélez-Sainz(ed.), Madrid:

Cátedra.

Vega Ramos, María José(1995), “Teoría de la comedia e idea del teatro: los *praenotamenta* terencianos en el siglo XVI”, *Epos*, Vol. 11, pp. 237-259.

Weber de Kurlat, Frida(1962), “El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco: fonética”, *Filología*, Vol. 8, pp. 139-168.

_____(1963), “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI”, *Romance Philology*, Vol. 7, No. 2, pp. 380-391.

_____(1970), “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 19, pp. 337-359.

Dong-Hee Chung

Seoul National University
dhchung@snu.ac.kr

Fecha de entrega: 15 de noviembre de 2016

Fecha de revisión: 12 de diciembre de 2016

Fecha de aprobación: 13 de diciembre de 2016

Image and Function of the Blacks in Spanish Literature of the First Half of the 16th Century: Focused on the *Segunda Celestina*(1534) of Feliciano de Silva

Dong-Hee Chung
 Seoul National University

Chung, Dong-Hee(2016), "Image and Function of the Blacks in Spanish Literature of the First Half of the 16th Century: Focused on the *Segunda Celestina*(1534) of Feliciano de Silva", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 27(3), 67-95.

094
 095

Abstract This paper aims to analyze the image and function of the Blacks in Feliciano de Silva's *Segunda Celestina*. In the Western history, until the Late Middle Ages, the image of the Blacks was not so negative. However, with the beginning of the African slave trade from the mid-fifteenth century, the Blacks in the Spanish society were considered as an inferior race that lacked human dignity, and their skin color became the symbol of slavery. This social condition was soon connected with the intellectual and moral inferiority of the Blacks. In most of the literary works of this era, the Blacks were presented as a comic figures because of their physical and linguistic aspects. In the *Segunda Celestina*, Silva also describes the Blacks as inferior and comic character through their typical phonetic pronunciation and the parody of courtly love. To create a new comic character, Silva faithfully follows Donatus' dramatic precept of *Decorum*. Portraying the Black characters in this light is a clear evidence that Silva, being a professional author, was well aware of the literary novelty of his time. Moreover, through the presentation of the Blacks, Silva contributes to the establishment of a new dramatic character that the Spanish comedy of the seventeenth century will develop in different ways.

Key words The Blacks, Slavery, *Segunda Celestina*, Feliciano de Silva, Comicality