

Divas negras, feminismos negros: el “habla de negros” y el cuerpo de las mujeres negras en Lope de Rueda



Nicholas R. Jones

(Yale University) Trad.: Víctor Sierra Matute
jonesnick82@gmail.com

Resumen

En este trabajo utilizo teoría feminista negra para ofrecer un análisis racial y de género —en sintonía con los discursos de interseccionalidad lingüística, feminista y racial— de las representaciones de mujeres negras en la modernidad temprana española. Específicamente, analizo las obras *Eufemia* (1542/1554) y *Los engañados* (1538/1558), del dramaturgo Lope de Rueda. Considero a sus dos protagonistas negras —Eulalla y Guiomar— como sujetos negros femeninos autorizados o “divas”. En su calidad de divas, la notoriedad de estos personajes les permite acceder a la nación (española) como si fueran parte de la “realeza”, dependiente esta de una negritud somática que es fluida y performativa, pero también engañosa y paradójica. El habla de negros característica de Eulalla y Guiomar se despliega en ingeniosos juegos de palabras y audaces representaciones corporales de autofiguración renacentista, agencia que se sostiene mediante el uso de cultura material como los libros, los cosméticos y los animales exóticos. Sugiero que la representación que Rueda hace de estos personajes puede servir como guía para ampliar la aproximación crítica de los estudios sobre la temprana modernidad española mediante un análisis crítico de las mujeres negras en la literatura renacentista europea. Del mismo modo en que Eulalla y Guiomar maravillaron al público español del siglo XVI con su poder contestatario, también pueden reivindicar su agencia femenina como mujeres negras a ojos de los lectores actuales.

Palabras clave: teoría feminista negra, habla de negros, mujeres negras de la temprana modernidad española, autofiguración performativa, cultura material

Black Divas, Black Feminisms: The black Female Body and “Habla de negros” in Lope de Rueda

Abstract

In this paper I focus on black feminist theory and offer a racially gendered analysis attuned to the intersectional discourse of gender, language, and race on display in early

modern Spanish representations of black women in Lope de Rueda's *Eufemia* (1542/1554) and *Los engañados* (1538/1558). I treat the two black female characters—Eulalla and Guiomar—as authoritative black female subjects, or “divas.” As divas, these characters’ notoriety and marketability enables them to access the (Spanish) nation as so-called royalty and queens, which hinges on a somatic Blackness that is fluid and performative yet deceptive and paradoxical. Manifested in their *habla de negros* speech, Eulalla and Guiomar speak with witty verbal puns and exhibit audacious bodily performances representative of Renaissance self-fashioning in relationship to cosmetics, female agency, and material objects such as books, makeup, and exotic animals. I suggest that Rueda’s portrayal of these characters might serve as a beacon for today’s scholars of early modern Spain to augment their initial critical approach to analyzing black women in the literature of Renaissance Europe. Just as Eulalla and Guiomar marveled sixteenth-century Spanish audiences with their contestatory power, they will also illuminate black women’s claims to female authorship for present-day readers.

Keywords: black feminist theory, *habla de negros*, early modern Spanish black women, performative self-fashioning, material culture

A las mujeres negras de la temprana modernidad ibérica se les ha robado tanto su humanidad como su agencia estética, cultural e institucional. Este robo se perpetró a partir del uso de una serie de apelativos muy comunes en los textos literarios de la época: “negrilla”, “puta negra”, “ébano”, “carbón”, “galguinegra” o “azabache”. Sucede con ellas lo que la crítica teórica Hortense J. Spillers explica en su influyente ensayo “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book”: no todo el mundo conoce y reconoce los nombres propios de estas mujeres negras (Spillers, 2003). En este artículo propongo no solo develar su anonimato, sino ir más allá y asignar una voz agente a los personajes que las representan, reivindicando la posibilidad de imaginarlas como sujetos pensantes y autorizados. Las mujeres negras de la época recorrían las laberínticas calles de los principales centros urbanos españoles —como el de la Sevilla renacentista— y tenían nombres propios como Antonia, Boruga, Catalina, Dominga, Francisca, Guiomar, Lucrecia, Margarita o Sofía. Estos nombres de mujer negra fueron también reproducidos en el repertorio literario de escritores como Agustín Moreto, Cervantes, Calderón de la Barca, Diego Sánchez de Badajoz, Góngora, Quevedo, Lope de Rueda, Lope de Vega, María de Zayas y Sotomayor y Rodrigo de Reinosa. Lo que resulta sorprendente respecto a la amplia variedad de representaciones poéticas, narrativas y teatrales de los llamados “personajes negros” —y de los escritores blancos que los incluyen en sus obras— es su poder retórico y su condición paradójica. Las negras españolas temprano-modernas han ocupado siempre un espacio liminal y un estatus contradictorio. Sus voces agentes y su estilo indumentario —expresado a través de la corporalidad, la autorrepresentación y la cultura material— se alzan, a pesar de todo, sobre la insistencia de la crítica en destacar la estereotipación de la mujer negra —por parte de dramaturgos y poetas blancos— en representaciones obscenas y brutales donde aparecen caracterizadas como mujeres débiles e intelectualmente inferiores (Fra-Moliner, 1995; García Sierra, 2004; Santos Morillo, 2011; Martín Casares & Periañez Gómez, 2014; King de Ramírez, 2015).

Mi lectura va contra todo este cuerpo crítico, que representa la postura mayoritaria en el campo de la temprana modernidad española. Esta postura ha insistido en enfatizar la primacía de la imagen abyecta y aberrante del cuerpo negro femenino en la literatura de la época. Me hago eco de la teoría de Daphne A. Brooks sobre la abundancia de representaciones de mujeres negras como seres aberrantes para reivindicar “formas de leer la posibilidad de que las mujeres negras hicieran uso de su propia materialidad dentro de las narrativas en las cuales son sujetos” (Brooks, 2006: 7). Lo que más me importa en esta discusión sobre las mujeres negras, en concreto en las representaciones teatrales que hace Lope de Rueda de los personajes de Eulalla y Guiomar, es la forma

en que el dramaturgo complica nuestra percepción, como críticos del presente, del espectáculo racial, de género y corporal de la cultura renacentista española. Propongo leer a través de la mirada del espectador normativo para desmontar lo que podríamos llamar “política de la opacidad”. Esta aproximación nos ayuda a iluminar el camino en el estudio de las actuaciones de Eulalla y Guiomar en la *Comedia Eufemia* (1542/1554) y la *Comedia de los engañados* (1538/1558)—de aquí en adelante, *Eufemia* y *Los engañados*— de Lope de Rueda. Podemos pensar esa “política de la opacidad” en la construcción que hace Rueda de las mujeres negras como lugar figurativo para la reconfiguración de sus cuerpos negros y femeninos. Esta exposición corporal que confunde e interrumpe las construcciones convencionales de los cuerpos racializados y sexualizados (Brooks, 2006: 8). *El habla de negros*—o castellano africanizado— no puede separarse de su encarnación cosmética, ni de la *performance* teatral ni de la negritud sónica localizada en las prácticas de “*blackface*” en los escenarios de la temprana modernidad española. Asimismo, el sujeto del cuerpo negro femenino no puede dissociarse del *habla de negros* característica de las mujeres negras. En otras palabras, el castellano africanizado frecuentemente asociado a la actuación de las mujeres negras de la temprana modernidad sirve como vehículo del personaje de la mujer negra para movilizar una “política de la opacidad”, como este artículo sostiene. Ilustro esta tesis a partir del análisis textual de dos pasos o entremeses—interludios de la época— que incluyen a los personajes negros de Eulalla y Guiomar en *Eufemia* y *Los engañados*.

En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), Miguel de Cervantes nos recuerda que Rueda practicaba *blackface* y se travestía de mujer negra en las obras de su propia compañía teatral. El cariñoso retrato que Cervantes hace de Rueda destaca la celebridad y la fama de este autor-actor—“varón insigne en la representación y del entendimiento”, “en el tiempo de este célebre español” (Castillo, 2005: 91), etcétera—, así como la cuidada elaboración del variopinto elenco de personajes que él mismo creó y representó. El repetido uso del concepto de “celebridad” en el prólogo cervantino—“célebre”, “famoso”, “insigne”— será útil para mi análisis de Eulalla y Guiomar. Si nos adherimos al testimonio de Cervantes, el estatus de celebridad de Rueda (e incluso la celebración de su destreza performativa al representar papeles de mujeres negro-africanas) es posible gracias a las mujeres negras. De la misma forma en que otros estudiosos de la obra de Rueda han atribuido su fama a sus célebres representaciones de los personajes del bobo, el pastor, el rufián o el vizcaíno, propongo situar a la negra como personaje crucial para entender la fama del dramaturgo. A partir de aquí podemos, por un lado, empezar a reconocer la importancia fundacional de la “negra teatral” en los estudios de la temprana modernidad española y, por otro, situar las representaciones de las mujeres negras en los pasos y entremeses de Rueda como representaciones espectaculares y radicales de la habilidad de las mujeres negras para resistir y negarse a ser reducidas a una simple función del bienestar blanco.¹

Lo que *Eufemia* y *Los engañados* nos señalan es que, en muchos de esos momentos en que el racismo antinegro y la misoginia parecen (re)producir sus más aberrantes y abyectas representaciones de la mujer negra (Eulalla y Guiomar), estas dos figuras habitan los límites del lenguaje y la estética del *habla de negros*, creando momentos de visibilidad espectacular, en ocasiones fuera del propio alcance de las intenciones de Rueda (Tompkins, 2012: 9; Brooks, 2006: 7-9). Propongo que leamos sus personajes bajo las categorías de “diva negra” (refiriéndonos a Eulalla) y “feminismo negro” (en relación a Guiomar) para iluminar tanto la agencia autorial como cada uno de los actos de habla de estas mujeres. En el caso particular de Eulalla, por ejemplo, caracterizarla como “diva” revela sus estrategias de autocreación y autodefensa para desestabilizar la

1 Me inspiro en el lenguaje y las teorías de Kyla Wazana Tompkins y Daphne A. Brooks sobre la agencia y la resistencia de las mujeres negras. La elegancia de la prosa de sus brillantes trabajos ha dado forma en mi cabeza a muchas de las complejas ideas que, en ocasiones, se resistían a ser puestas por escrito.

“blanquitud” como estructura cultural, ideológica y racial asumida. Las dos categorías que propongo, “divas negras” y “feminismos negros”, empoderan la calidad racializada y sexualizada del *habla de negros* de Eulalla y Guiomar y, asimismo, las resitúa en el contexto de un feminismo negro temprano. Esto nos permite reinterpretar su uso radical del cuerpo y su castellano africanizado como instrumentos performativos de subjetividad y no como meros objetos de deseo y dominación del espectador blanco.

Como guía de mi lectura se encuentra el análisis textual de la intervención de Rueda en la representación de los cuerpos negros de Eulalla y Guiomar, considerados estos como lugares de acción y exhibición de un ingenio corporalmente inscrito en objetos materiales (por ejemplo, libros y cartas, vestimenta, peinados, maquillaje o animales exóticos). En la línea del generoso testimonio cervantino sobre Rueda (que, de nuevo, se basa en las *technè* de *blackface* y travestismo que practicaba), sostengo que las constantes referencias póstumas al estatus de celebridad de Rueda en la España de finales de los siglos XVI y XVII también influyen en la relación del dramaturgo con la fama originada en sus personajes de mujeres negras. Con ese fin, el retrato que hace Rueda de los personajes de Eulalla y Guiomar nos sirve de faro tanto a críticos como a estudiantes del género, el teatro y la raza, permitiéndonos así ampliar nuestra aproximación crítica con la inclusión del análisis de la mujer negra en la España renacentista. Del mismo modo que Eulalla y Guiomar maravillaron a las audiencias del siglo XVI con sus reclamos de poder y respeto, sus espectaculares actuaciones en *Eufemia* y *Los engañados* legitiman las demandas de autoridad de las mujeres negras temprano-modernas a ojos de los lectores del presente.

Defensa de una teoría feminista negra para el hispanismo de la temprana modernidad: ¿acaso no soy una mujer?

¡Mírame! ¡Mira mi brazo! He recolectado paja y he arado y he sembrado mucho más que cualquier hombre: ¿acaso no soy una mujer? Puedo trabajar y, si me lo propusiese, comer tanto como un hombre o llevar un látigo: ¿acaso no soy una mujer? He dado a luz a trece hijos y he visto cómo la mayoría eran vendidos como esclavos y, cuando he llorado con la rabia de una madre, nadie, salvo Jesús, me escuchó: ¿acaso no soy una mujer?

Sojourner Truth, 1851 (Truth, 1968: 131-133)

En 1851, nueve años antes de la guerra de Secesión estadounidense, Sojourner Truth pronunció estas palabras en el discurso ofrecido en una conferencia por los derechos civiles de las mujeres en Akron, Ohio. Aunque Truth se estaba dirigiendo a la audiencia victoriana estadounidense del siglo XIX, veo una correlación directa entre el mensaje articulado en su poderoso discurso y las voces del *habla de negros* mediadas por las representaciones literarias y no literarias de las mujeres afrodescendientes en la Iberia temprano-moderna (y, en particular, en las representaciones teatrales de Eulalla y Guiomar). La activista negra nos ofrece un incisivo análisis de la definición del término “mujer”. “Sojourner Truth”, escribe Patricia Hill Collins, “problematiza el concepto de mujer y lo dibuja como una construcción social; lo hace a partir del uso de la contradicción entre su vida como mujer afroamericana y las cualidades tradicionalmente asociadas a la mujer” (Collins, 1990: 14). Para los intereses y propósitos de la intervención multivalente de este artículo y su contribución tanto a los estudios de género como a los estudios de raza en el campo de la temprana modernidad hispánica, insisto en que

la pregunta de Sojourner Truth, “¿acaso no soy una mujer?”, apunta a las contradicciones inherentes al uso genérico del término “mujer” —término que en los estudios de la temprana modernidad hispánica ha tenido profundas consecuencias tanto en el análisis académico como en la atención crítica hacia las mujeres negras de los textos literarios y los documentos históricos de la época. En otras palabras: los estudios de la temprana modernidad hispánica apenas han teorizado sobre el papel de las mujeres negras de la época. Como resultado, la crítica existente sobre el tema ha borrado —analítica y teóricamente— la agencia y humanidad de “la negra”, nombre bajo el cual se la conoce en el campo. La apuesta por privilegiar las representaciones teatrales de los cuerpos negros de Eulalla y Guiomar como lugares de autoinscripción corporal y lingüística supone realizar, en sí misma, una labor intelectual feminista negra: la labor de teorizar la subjetividad de la mujer negra en la diáspora africana temprana. (Como argumento en mi libro, la España temprano-moderna es parte de esta diáspora y, por tanto, *debe* ser teorizada desde la presencia y contribución ibérica a los estudios y el pensamiento de dicha diáspora). Este es el tipo de teorización que Bárbara Christian reclama cuando nos recuerda que “la gente de color siempre ha generado teoría [...] y me inclino a afirmar que nuestra teorización [...] se realiza frecuentemente bajo formas narrativas, en las historias que creamos, en los dichos y los proverbios y en el juego con el lenguaje, ya que, frente a los conceptos fijos, preferimos las ideas dinámicas” (Tinsley, 2016: 133).

Respecto a la legitimidad de aproximarme a los textos bajo un análisis racial y de género fundamentado en la teoría feminista negra, sostengo que las diversas representaciones de mujeres afrodescendientes en el corpus literario examinado —en este proyecto en general y, más específicamente, en lectura del corpus de Rueda y su teatralización de Eulalla y Guiomar— trascienden las imágenes masculinistas y racistas empleadas por dramaturgos, historiógrafos, teólogos y escritores europeos en sus propias autorrepresentaciones. Mi análisis textual de Eulalla y Guiomar, apuesta explícitamente por ofrecer, en última instancia, una intervención crítica en una amplia variedad de disciplinas. Tanto el alcance interdisciplinario de mi proyecto como el uso de las prácticas teóricas feministas negras en este artículo subrayan la urgente necesidad de que especialistas, estudiantes y no especialistas acepten por igual a los personajes literarios negros de la Iberia temprano-moderna como protagonistas destacados en la articulación performativa de la política feminista de género, la afirmación de la sexualidad femenina y la disidencia racial, una serie de circunstancias que tienen su resonancia en el presente. Gran variedad de proyectos académicos actuales —cuyo espectro cubre desde la escritura conventual hasta el rol de las protagonistas femeninas en los estudios de la “Comedia del Siglo de Oro español”— recurren a menudo, si no siempre, a la teoría feminista (blanca) del siglo XX para deconstruir el patriarcado y resaltar la agencia y la resistencia de las mujeres europeas. Es necesario proponer una teoría similar para el estudio crítico de las mujeres negras, tanto históricas como literarias, en la Iberia temprano-moderna. El empleo de la teoría feminista negra para catalizar el estudio de la presencia y el papel de las mujeres negras en los textos de la temprana modernidad, impacta sobre muchas cuestiones del hispanismo en general. En este sentido, la teoría feminista negra no es la antítesis del análisis literario de los textos de la temprana modernidad hispánica, sino su complemento.

En los estudios literarios de la temprana modernidad inglesa, por ejemplo, el análisis de la mujer negra a partir de crítica feminista negra se ha estado realizando desde principios de la década de 1990; especialmente, desde el artículo de Lynda Boose “The Getting of a Lawful Race: Racial Discourse in Early Modern England and the ‘Unrepresentable’ Black Woman” y desde el clásico libro de Kim F. Hall, *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. La monografía de Joyce Green MacDonald, *Women and Race in Early Modern Texts* (2002), centrada casi por completo en textos dramáticos, conversa fluidamente con mi examen de las mujeres negras en el teatro español renacentista. Como afirma MacDonald, “la crítica feminista negra en la literatura estadounidense y las ciencias sociales ha hecho más esfuerzo

que cualquier otra aproximación para restaurar la visibilidad histórica de las mujeres afrodescendientes, construyendo nuevos marcos metodológicos y teóricos que permiten recuperar la agencia de esos sujetos reprimidos” (MacDonald, 2002: 15). Al igual que el de MacDonald, mi enfoque no se centra en la autorrepresentación racial de la mujer negra, pues ninguno de los textos que analizo en este artículo fue escrito por mujeres negras. *Eufemia* y *Los engañados* son textos firmados por Lope de Rueda, un hombre blanco. Sin embargo, para enmendar, sondear y transgredir los límites canónicos y teóricos que encorsetan tanto al hispanismo temprano-moderno como a la teoría feminista negra, sostengo que la presencia de personajes africanos —por más blanqueados, descentrados y vigilados que estén— abre posibilidades para rastrear las ansiedades, esperanzas y deseos que sus autores y públicos (blancos) atribuyen a estos personajes, contribuyendo así a reivindicar las historias reprimidas en la construcción de identidades raciales transatlánticas imperiales españolas.

El epígrafe de Sojourner Truth que utilizo enmarca mi ímpetu por privilegiar un enfoque desde la teoría feminista negra, ya que considero que esta trasciende los límites de la opresión de raza, clase y género. Vinculo las voces de los personajes literarios de las mujeres negras temprano-modernas con las voces de la resistencia, de Sojourner Truth y de sus hermanas: no víctimas, sino supervivientes cuyas acciones e ideas sugieren que no solo existe un punto de vista autodefinido y articulado de las mujeres negras, sino que su presencia ha sido esencial para la supervivencia de las mujeres negras.

Una diva negra: Eulalla y su mundo material

Lope de Rueda nos presenta a Eulalla en el séptimo acto de *Eufemia* (1542/1554).² García Pavón publicó este paso bajo el título *La novia negra* según el índice de un libro encontrado por el librero y editor Joan Timoneda (folio 27).³ Escrita en prosa y dividida en ocho actos denominados “scenas” (sic), *Eufemia* narra la historia y separación de dos hermanos, Leonardo y Eufemia, y los difíciles y trágicos caminos que cada uno de ellos recorre. Siendo huérfanos, el universo nobiliario en el que residen Leonardo y Eufemia se rompe cuando Leonardo decide irse de casa, embarcándose así en un viaje incierto o, como su hermana Eufemia nos recuerda, “sin saber a dó” (Rueda, 2001: 79). Leonardo inicia su andanza adentrándose en el mundo de Valiano, un “señor de baronías” o barón, que acaba acompañando y cuidando de Leonardo. Toda la representación dramática de *Eufemia* se organiza en una secuencia de encuentros binarios estructurados: los personajes pertenecientes a la clase dominante se emparejan (Leonardo-Eufemia, Leonardo-Paulo y Eufemia-Paulo), con un paralelo formado por personajes pertenecientes a los estratos bajos de la sociedad (Ximena-Melchior, Vallejo-Grimaldo, Cristina-gitana y Polo-Eulalla).

En el séptimo acto de *Eufemia*, Eulalla se expresa mediante ingeniosos juegos de palabras y se exhibe con audaces representaciones corporales, acciones típicas de la autofiguración renacentista. Estos gestos performativos y actos de habla autoritativos muestran, como resultado, una agencia femenina subversiva a través de las habilidades de Eulalla para alterar su cosmética, así como su voluntad de adquirir objetos materiales (por ejemplo, prendas de vestir y animales exóticos). El coprotagonista de Eulalla es un lacayo, Polo, que la persigue con interés amoroso y la pretende como futura esposa:

² Todas las citas y referencias de Lope de Rueda provienen de la edición de Alfredo Hermenegildo de Cuatro comedias publicada en Cátedra (2001).

³ Para un estudio completo de los pasos de Rueda, ver la introducción y las notas de González Ollé y Tusón (2013) en Pasos, 9-86.

Acá me quiero andar siguiendo mi planeta, que, si aquesta mi Eulalla se va conmigo como me tiene prometido, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi linaje. Ya estoy a su puerta. Aquí sobre la calle, en este aposento, sé que duerme. ¿Qué señas haré para que salga? ¡Oh!, bien va, que aquella que canta es. (Rueda, 2001: 117)

Un análisis textual del monólogo de Polo nos invita a desentrañar el espinoso tema de la clase social y la raza —como presagia la palabra “linaje”— en referencia al concepto de raza que agrupa a las personas según similitudes basadas en la filiación sanguínea o linajes. Aunque no pertenezcan al mismo linaje racial por ascendencia africana subsahariana, defiende que Lope de Rueda establece una semejanza entre Eulalla y Polo basándose en la referencia del propio Polo sobre el linaje: Eulalla y Polo interactúan textualmente como personajes binarios y pertenecientes a la clase baja. El nombre de “Polo” (que significa “eje”) resulta aún más sugerente para apoyar mi interpretación, pues simboliza el conocimiento y los estudios de astrología y astronomía renacentistas (García Santo-Tomás, 2017). Interpreto la relación de Polo con los planetas y los ejes planetarios como símbolo de la relación amorosa que busca establecer con Eulalla: un binario racial heteronormativo donde los opuestos, teóricamente hablando, se unen. En un extremo del eje tenemos a Eulalla (negra y mujer), y en el otro extremo de ese eje encontramos a Polo (hombre blanco).

Respondiendo a Polo, Eulalla canta un poema que evoca los romances caballerescos medievales:

Gila Gonzale
de la villa yama.
No sé yo, madres,
si me l’abriré.
Gila Go[n]zale
yama la torre.
Abríme la voz
fija Yeonore,
porque lo cabayo
mojaba falcone.
No sé yo, madres,
si me l’abriré. (Rueda, 2001: 118)

La sonora melodía de Eulalla sale a la calle para que Polo y el público la escuchen. Al mismo tiempo, el poema que canta remite al género poético caballeresco, pues hace referencia a Gil González Dávila (o de Ávila), el conquistador español y primer europeo en llegar a Centroamérica en las primeras décadas de 1500.⁴ La canción de Eulalla —texto sexualmente explícito y cuyas imágenes fálicas subvierten el decoro caballeresco del amor cortés que Eulalla y Polo parodian en *Eufemia*— rompe el vínculo planetario que Polo intenta forjar con ella tanto en la dimensión nupcial del matrimonio como en la dimensión física del coito. En ese sentido, el nombre de Eulalla también se hace eco del “Eulalia” del corpus poético hispano-romano del *Peristephanon* (o *Libro de las coronas de los mártires*) de Prudencio, obra que contiene catorce poemas líricos sobre los mártires romanos españoles (Ross, 2008). La Eulalla de Rueda imita a la Eulalia de Prudencio en su carga sexual y su resistencia a participar en la práctica mercantilizada del matrimonio y la crianza de hijos. Además, considero a Eulalla como una mujer astuta cuya agencia e identidad están posicionadas como los de una dama aristocrática. Su obsesión por el maquillaje y las alteraciones cosméticas —prácticas que van desde aclarar su piel hasta decolorar su cabello— capturan muy bien la forma

⁴ Gil González Dávila es conocido por ser el primer soldado europeo en pisar Centroamérica, en concreto en territorios pertenecientes a lo que hoy llamamos Nicaragua.

en que Eulalla autoafirma su subjetividad de diva. La personificación performativa de las cualidades de diva permite a Eulalla resucitar su agencia y su poder subversivo.

Al reconsiderar la construcción de Eulalla como diva, propongo complicar los parámetros de lo que se considera como “político” o “resistente” en las representaciones de mujeres negras en la temprana modernidad española. Posiblemente el denominativo de “diva” resulte controvertido cuando lo utilizamos para describir a las mujeres (negras) de la temprana modernidad, pero el término captura completamente la agencia, el poder y la subjetividad de las mujeres negras. El *Oxford English Dictionary* define la palabra de la siguiente manera: “DIVA, n. Persona, normalmente mujer, que es engreída, temperamental y extremadamente exigente; intérprete o personalidad exitosa y glamurosa”. Mi familiaridad con el fascinante retrato que Rueda hace de Eulalla me lleva a concluir que la categoría de “diva” puede ser funcional mucho antes de lo que la crítica considera. Propongo a Eulalla como diva en base a las estrategias de autocreación y autodefensa que el término implica. La cosmética, la performatividad, la vestimenta y la sonoridad son elementos constitutivos de la presencia de Eulalla en la obra teatral de Rueda, tal y como sucede en las obras modernas. Como diva, la notoriedad y la comerciabilidad de Eulalla dependen de su astucia autodidacta y su negritud somática, fluida y performativa pero, a su vez, engañosa y paradójica. El alcance interdisciplinario de este estudio subraya la urgente necesidad de que los especialistas, los estudiantes y los no especialistas acepten a las figuras históricas negras y a los personajes literarios de la temprana modernidad ibérica y sus territorios coloniales como protagonistas sobresalientes en la articulación performativa de la política feminista de género, la sexualidad femenina y la disidencia racial cuyos ecos llegan hasta el presente.

En la introducción a *Renaissance Self-Fashioning*, Stephen Greenblatt identifica “un cambio en la estructura intelectual, social, psicológica y estética que gobierna la generación de identidades [en el período temprano-moderno]” (Greenblatt, 2005: 1). La formación racial de Eulalla a lo largo de las líneas de su performatividad racial y de género es representativa de la idea de Greenblatt de que “la *moda* parece popularizarse como forma de designar la formación de un yo” (Greenblatt, 2005: 1). El crítico añade que “la autofiguración (“*self-fashioning*”) puede sugerirse de forma menos tangible: una personalidad distintiva, una actitud hacia el mundo, un modo coherente de percibirse y de comportarse” (Greenblatt, 2005: 2). La formulación teórica de la autofiguración renacentista de Greenblatt caracteriza a Eulalla como practicante de su propio diseño corporal con respecto a su “personalidad distintiva”, su “actitud hacia el mundo” y su “modo coherente de percibirse y comportarse”. Esto se manifiesta claramente en el lenguaje coqueto y sexualmente explícito empleado por Eulalla en la ya mencionada canción que abre la parodia. El concepto de autofiguración de Greenblatt nos aclara el comportamiento de Eulalla como diva, ya que encapsula su *performance* de auto-definición en *Eufemia*. Eulalla, además, muestra una total indiferencia no solo por casarse con Polo, sino por el matrimonio como institución dominante y restrictiva y como llamado “rito de paso” de la mujer. Para captar la magnitud de la voz agente de Eulalla y la ilustración de sus cualidades de diva, cito íntegramente su diálogo con Polo:

Eulalla.—Siñor, preséntame la siñora Doñaldoça, un prima mía, una hoja de lexías para rubiarme na cabeyos y, como yo sa tan delicara, despójame na cabeça como nas ponjas. Pienso que tenemos la mala ganas.

Eulalla.—Pues a buena fe que ha sinco noche que faze oración a siñor Nicolás de Tramentinos.

Polo.—Sant Nicolás de Tolentino querrás dezir. ¿Y para qué hazes la oración, señora?

Eulalla.—Quiere casar mi amos, y para que me depares mi Dios marido a mí contentos.

Polo.—Anda, señora, ¿y cómo agora hazes aquesso? ¿No me has prometido de salirte conmigo?

Eulalla.—¿Y cómo, señor, no miras más qu'essos? ¿Paréscete a voz que daba yo bon xemplo y cuenta de mi linages? ¿Qué te dirá cuánta señoras tengo yo por mi migas en esta tierras?

Polo.—¿Y la palabra, señora, que me has dado?

Eulalla.—Señor, o na força ne va, nerrechos se pierde. Honra y barbechos no caben la sacos.

Polo.—¿Pues qué deshonoras pierdes tú, señora, en casarte conmigo?

Eulalla.—Ya yo lo veo, señor. Mas quiere voz sacarme na pues perdida na tierra que te conozco.

Polo.—Mi reina, ¿pues aquesso me dizes? No te podría yo dexar, que primero no dexasse la vida.

Eulalla.—¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lo rombres. A otro güesso con aquesse perro, que yo ya la tengo rosegadoz. Polo.—En verdad, señora, que te engañas. Pero dime, señora. ¿Con quién te querían casar?

Eulalla.—Yo quiere con un cagañeroz. Dize mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz. Yo dize que no. Dize mi amo: “Caya, fija, que quien tenga l'oficio tenga la maleficio”.

Polo.—¿Pues yo no soy oficial?

Eulalla.—¿Quín oficios, señor Pollos?

Polo.—Adobar gorras, sacar manchas, hazer ruelas y husos y echar soletas y brocales a calabaças, otros mil oficios que, aunque agora me ves servir de lacayo, yo te sustentaré a toda tu honra. No dexes tú de sacar con que salgamos la primera jornada, que después yo te haré señora de estrado y cama de campo y guadameciles. ¿Qué quieres más, mi señora?

Eulalla.—Agora sí me contenta. Mas, ¿sabe qué querer yo, señor Pollos?

Polo.—No, hasta que me lo digas.

Eulalla.—Que me compras una monas, un papagayos.

Polo.—¿Para qué, señora?

Eulalla.—La papagayos para qu'enseña a hablar en jaula, y lo mona para que la tengas yo a mi puertas como dueña de algo. (Rueda, 2001: 119-120)

En este rico diálogo, Rueda posiciona a Eulalla como un sujeto que no solo es inteligente, sino que también modela su destino y su posición social. El poder de las palabras de Eulalla, como bien ilustra su conversación con Polo, se relaciona con

la afirmación de bell hooks de que “el diálogo implica hablar entre dos sujetos, no un discurso de sujeto y objeto. Es un discurso humanizador que desafía y resiste la dominación” (bell hooks, 1989: 131). A través del diálogo, en su calidad humanizadora, Eulalla desarrolla su conocimiento y predilección por el lujo que, hasta donde ella presume, puede proporcionarle el mundo de Polo, al mismo tiempo que lo desprecia y explota. Una vez que Eulalla termina su intercambio con Polo, su “planeta” (sic) no se alinea con la estabilidad amorosa, sino con la ruina financiera. La autoridad y el poder de Eulalla dependen de la forma en que degrada y subordina a Polo. Aunque ambos pertenecen a los estratos más bajos de la sociedad española renacentista, Eulalla, a través del ir y venir de demandas y rechazos, convierte a Polo en la víctima-títere de sus deseos económicos.

La *performance* y la sensibilidad de Eulalla como diva no pueden separarse de su deseo de adquirir animales para utilizarlos en su posicionamiento como sujeto negro femenino. Para ilustrar esto, me gustaría citar el pasaje donde Eulalla expresa su deseo de animales exóticos como una mona y un loro (“un papagayos”):

Eulalla.—Agora sí me contenta. Mas, ¿sabe qué querer yo, señor Pollos?

Polo.—No, hasta que me lo digas.

Eulalla.—Que me compras una monas, un papagayos.

Polo.—¿Para qué, señora?

Eulalla.—La papagayos para qu’enseña a hablar en jaula, y lo mona para que la tengas yo a mi puertas como dueña de algo. (Rueda, 2001: 119-120)

Si vamos a considerar a Eulalla como diva negra, su cualidad de diva —tal y como apuntan su autoidentificación con la estética aristocrática europea y sus lujos— no puede separarse de las referencias a los animales exóticos. En *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Baltasar Fra-Molinero privilegia una lectura simiesca racializada de Eulalla que la supone —como a muchos, si no a todos, los africanos negros representados por los europeos en la literatura española temprano-moderna— subhumana.

La imagen de Covarrubias de *la mona* (fig. 1) captura la lectura abyecta de Eulalla que propone Fra-Molinero:

Emblema 98.

Siendo la mona abominable, y fea,

Si acaso ve su rostro en un espejo,

Queda de si pagada, y no desea
otra gracia, beldad, gala, o despejo.

La malcarada, se tendrá por dea;

Del rostro acicalando el vil pellejo,

Y cada qual, de gloria desseoso,

Lo feo le parece ser hermoso. (Covarrubias, 1978: l.98)

Teniendo en mente la iconografía de *la mona* de Covarrubias, mi lectura va contra el corpus crítico académico que animaliza a Eulalla y la concibe en términos simiescos debido a una supuesta “ridiculedad de [sus] pretensiones de actuar como ‘blanca’” (Fra-Molinero, 1995: 159-178). Si bien la aspiración de Eulalla por actuar como “blanca” (o, quizás, si acudimos a términos simiescos, de *imitar* formas culturales) resulta fraudulenta y extravagante a ojos de espectadores (blancos), sugiero que su filiación cultural e identificación ideológica con la estética y las costumbres europeas renacentistas (o,

más bien, su interpretación paródica de la “blanquitud” aristocrática) revelan una autofiguración que se relaciona con el deseo de Eulalla por adquirir animales exóticos. Su petición de un mono y un loro subraya mi defensa de un análisis de la autofiguración renacentista bajo la intersección con los *animal studies* o estudios críticos de la animalidad. Con el fin de iluminar el conocimiento del autor y el posicionamiento del sujeto de Eulalla como diva negra, las páginas siguientes aplican una lectura bajo los estudios críticos de la animalidad para revelar la agencia y el poder de Eulalla. Adopto la metodología de Martha Few y Zeb Tortorici para “centrar al animal”, como se articula en su innovadora colección de ensayos *Centering Animals in Latin American History*. En este ensayo realizo un análisis de los animales que invoca Eulalla como forma de interrogarla críticamente y así situarla en la categoría de lo “humano” y en la reconceptualización del sujeto temprano-moderno. En defensa del concepto de lo “humano” (la “humanidad”) en la modernidad temprana, Georgina Dopico sugiere:

como consecuencia de sus apetitos imperiales y del apretón de manos político-teológico que en ocasiones la acompañó, España [...] estaba particularmente interesada en los límites de lo humano: en la bestia y el soberano, pero también en el monstruo, en la máquina, en el hermafrodita, en el nativo, en el esclavo y en lo divino. (Dopico-Black, 2010: 237)

La tesis de Dopico posibilita mi enfoque metodológico y teórico para dismantelar los análisis convencionales de Eulalla como animal impotente.

En cualquier caso, la construcción que Rueda hace de Eulalla en *Eufemia* representa la narrativa metahistórica del apetito imperial de España y su voraz apuesta por la exploración del binario “animal-humano”. Eulalla se inscribe en la historia cultural de las casas de fieras renacentistas que existían en las cortes ibéricas de los Habsburgo. Históricamente, sitúo el deseo de Eulalla por los animales tropicales en fechas posteriores a 1500, momento en que los coleccionistas de la casa de Habsburgo invirtieron gran cantidad de tiempo, energía y dinero en la adquisición de artículos de lujo procedentes de todo el mundo. El *Kunstkammer*, o “gabinete de curiosidades”, refleja los peculiares gustos de sus principescos dueños. El descubrimiento de rutas marítimas directas a África, Asia, el “Lejano Oriente” y “las Américas” en el siglo XVI abrió un mercado global y propició el tráfico de mercancías. Esto supuso una oportunidad única para los coleccionistas exigentes a la hora de comprar, encargar y recolectar una gran variedad de mercancías: especias, medicinas, plantas, semillas, hierbas, artículos de lujo, muebles, textiles, todo tipo de artículos exóticos y, sobre todo, animales y pájaros nunca antes vistos en Europa (Pérez de Tudela & Gschwend, 2007: 420).

El mono y el loro del texto subrayan la riqueza de la aristocracia y su expansión imperial en el norte de África, el África subsahariana, Asia, el Extremo Oriente y América. Filtrado por la mediación de Rueda, la articulación del deseo de Eulalla por los animales exóticos demuestra más aún su conocimiento material, cultural y mercantil. Defiendo que su deseo por estos animales trasciende una supuesta “práctica mimética” —mal ejecutada y simiesca— y la *performance* paródica de los aristócratas europeos. Para crédito de Rueda, el binario animal-humano que plantea en la parodia, en relación directa con el deseo de Eulalla por los animales tropicales, desestabiliza y complica el rol que tienen la personalidad y la subjetividad de Eulalla: ella, como mujer negra, se erige como propietaria e instructora de animales. Así, a modo de extensión metafórica del *Kunstkammer*, Eulalla participa de una amplia tradición —occidental y no occidental— de coleccionismo en el período temprano-moderno.

Sesenta años después de que Colón regresara por primera vez de América y más de veinticinco años después de que Cortés erradicara la mayor parte del Imperio azteca, cuando Eulalla le pide a Polo un mono y un loro está haciendo referencia implícita a

la expansión imperial española. La mentalidad de diva de Eulalla participa de pleno en la empresa colonial. El loro de Eulalla señala un imaginario geográfico más amplio que consiste en la vasta expansión oceánica imperial ibérica a través de África, Asia, el Lejano Oriente y las Américas.⁵ Como se muestra en la figura 2, la imagen que ofrece Covarrubias del papagayo, en sus *Emblemas morales* de 1610, describe el pájaro con el siguiente ejemplo:

Emblema 78

El Papagayo, el Tordo, la Piçaça,
Perciben lo que oyen, enseñados
Del ocio maestro, que con traça
Les tiene sutilmente amaestrados:
Tal es el charlatan hombre de plaça,
Que con papeles de otro, bien limados,
Poniendo de su parte la memoria
Sola, pretende ganar fama, y gloria. (Covarrubias, 1978: l.78)

Un año después, en su *Tesoro* de 1611, Covarrubias se basa en su definición moral del ave para destacar la conexión del animal con la expansión imperial ibérica. El lexicógrafo define “papagayo” como

ave índica conocida, de varias plumas con las colores finísimas [sic], imita la voz humana y percibe todo lo que le enseñan. Díjose papagayo por el papo que tiene gayo, que vale tanto como vario en colores y alegre. Al que habla algunas cosas bien dichas, pero que se conoce no ser suyas sino estudiadas, decimos hablar como papagayo. (Covarrubias, 2006)

El lenguaje tiene un rol crucial en relación con el *habla de negros* de Eulalla y su deseo por enseñar al pájaro a hablar. Para la audiencia de Rueda, el intento de Eulalla de enseñar a un pájaro a hablar habría parecido ridículo, en paralelo a la forma en que Covarrubias construye un juicio moral contra el papagayo por su verborrea y apariencia de charlatán. Para algunos de esos espectadores, ¿cómo podría una mujer negra —que habla una variación del castellano racialmente marcada y lingüísticamente profana— poseer el conocimiento para instruir a un animal a hablar? En el Renacimiento, la práctica de ridiculizar a las mujeres y a otras personas subordinadas se superponía con la imagería del loro. La inserción del papagayo en el texto sirve como contraste con el *habla de negros* de Eulalla (construida desde sus “errores” gramaticales y su “palabrería”). Sin embargo, en vez de tratar a Eulalla como un simple animal que pretende enseñar a hablar a otro animal (el loro), creo que su gesto de “regalar” su lenguaje al pájaro —o al menos su capacidad de hablar— la posiciona cultural e ideológicamente en la estética y los valores de la clase dominante. Sostengo que, como sujeto pensante, Eulalla pretende utilizar al loro para empoderarse y autopromocionarse.

La relación de Eulalla con los animales también debe analizarse a través de una aproximación desde los estudios visuales. Su conciencia del capital simbólico del mono y el loro opera como contraste del retrato real, donde los africanos negros aparecían con frecuencia como accesorios enmarcados junto a sus modelos aristocráticos blancos (como si fueran animales exóticos o artículos coleccionables).

La *Eufemia* de Rueda desestabiliza la lógica racial convencional y dominante que reduce a Eulalla a un accesorio estático y sin voz. Pero no: Eulalla no es un accesorio. La representación teatral de Rueda la coloca en posición de poder, como

⁵ Específicamente, el *Tesoro* de Covarrubias (2006) define los orígenes geográficos del papagayo como “ave índica conocida”, en referencia a las “Indias Orientales”. Para referencias literarias adicionales sobre papagayos y monos, consultar Morínigo (1946), *América en el teatro*, pp. 64-82.

si fuera una modelo aristocrática que colecciona, posee y comercia con mercancías extranjeras del *Kunstammer* (fig. 3). Para hacernos una idea, podemos invocar, por ejemplo, el *Retrato de Juana de Austria con su esclava negra* (1553) de Cristóvão de Morais. En la siguiente sección del artículo, analizo la práctica cosmética de Eulalla de alterar el color de su cabello y su piel para reivindicar aún mayor agencia y subversión a través de su adquisición material de “blanquitud”. Blanquitud que, en última instancia, funciona como una mercancía cuyo valor está directamente relacionado con su escasez y su uso.

Dos pasajes han levantado mucha controversia en *Eufemia*, aquellos donde se hace referencia al color del cabello y de la piel de Eulalla: uno, “Señor, preséntame la señora Doñaaldoça, un prima mía, una hojetas de lexías para rubiarme na cabeyos y, como yo sa tan delicara, despójame na cabeça como nas ponjas” (Rueda, 2001: 118) y, otro, “Tráigame para mañana un poquito de moçaça, un poquito de trementinos de la que yaman de puta” (Rueda, 2001: 121). Los críticos han insistido en ver a Eulalla como sujeto trágico y desprovisto de agencia e identidad racial. La recepción crítica de su cabello rubio decolorado, así como del de otras mujeres negras que también se han teñido y alisado el cabello, ha considerado estas prácticas como acto de subordinación a la cultura de la belleza blanca.⁶ Lo que deduzco de la obsesión de Eulalla por las recetas cosméticas para alterar el color de su cabello y piel opera a nivel de “metaapropiación” de la negritud y la blanquitud por parte de Rueda. La apropiación racial que Rueda hace de Eulalla es polivalente: por un lado, opera como apropiación blanca de los adornos cosméticos y el castellano africanizado; por otro lado, su apropiación es representativa de los estándares europeos medievales y renacentistas de la belleza femenina y de cómo se inserta en las historias culturales del cabello y del maquillaje.

Reivindico a Eulalla como un repositorio de conocimiento. Eulalla encarna las características lujosas, astutas e ingeniosas de una diva. Como he mostrado hasta ahora, Eulalla sabe lo que quiere y se niega a ceder sus sueños a Polo (un hombre blanco). Además, la sitúo como concedora culta y actualizada de las prácticas de belleza y las tendencias cosméticas retratadas por *La Celestina* (Burgos, 1499) de Fernando de Rojas. *La Celestina* fue traducida a los principales idiomas europeos y fue reimpressa en unas ochenta y cuatro ediciones en castellano antes del año 1650 (Gerli, 2011: 13). *La Celestina* de Rojas fue, sin duda alguna, uno de los libros más populares, mejor leídos e influyentes de la temprana modernidad. Eulalla conoce el mundo natural y sus beneficios ecológicos, como bien expresa su pedido de “moçaça” (‘mostaza’) y “trementinos” (‘trementina’) [de] la que yaman de puta” para aclarar el color de sus manos (Rueda, 2001: 121). Dado el contexto histórico y literario de *La Celestina*, supongo que la “puta” de la que habla Eulalla es una figura celestinesca, una repetición cuyo modelo se encuentra en *La Celestina* de Rojas, cuya protagonista tiene y emplea conocimientos de medicina, hierbas, astrología, costura y cosmética y artes retóricas. En este sentido, invito a mis lectores a enmarcar a Eulalla —así como a otras representaciones históricas de mujeres de color que vivieron sus vidas como mediadoras, sanadoras y brujas en la Iberia temprano-moderna— como metáfora de los discursos culturales y literarios celestinescos.

Como practicante de la alteración cosmética y el adorno, el papel de Eulalla requiere un replanteamiento del concepto de “hegemonía”. Su política de belleza desestabiliza la noción de que la cosificación de las mujeres negras como los llamados “Otros” es tan completa que se convierten en participantes voluntarias de su propia opresión.

⁶ En *Imagen de los negros*, Fra-Moliner describe así a Eulalla: “La negra enamorada adquiere mayor refinamiento en el personaje de Eulalla, en la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda. De lo cómico se pasa a lo patético, ya que el galán de esta esclava, Polo, es un rufián de cuidado que quiere seducirla y venderla a las primeras de cambio. En Eulalla aparece plenamente desarrollada la ridiculización de las pretensiones de ascenso social de una esclava negra. En su lengua de negro explica sus esfuerzos por aclarar su cara y cabellos— “¿no tengo yo cabeyo como la otro?”—, haciendo suya la fábula de Esopo representada en los Emblemata de Alciato” (Fra-Moliner, 1995: 30-31).

La belleza negra de Eulalla es multifacética en su enfoque y ejecución. Su política racial —o, mejor dicho, su autoconciencia y su autopercepción racializadas— resiste las normas contra las cuales las mujeres negras son escrituradas y estigmatizadas. Eulalla desafía la blanquitud a pesar de que intenta modelar cosméticamente su cuerpo para encarnarlo. Para Eulalla, la blanquitud no es el referente de las normas de la belleza negra.

Haciéndonos eco de las palabras de Frantz Fanon en su ensayo “The Fact of Blackness” [“El hecho de la negritud”], Eulalla captura cómo la negritud es un objeto en medio de otros objetos (Fanon, 1967). Las evidencias que nos ofrece la representación visual de los negros en el período temprano-moderno sugieren que mucho antes de que España —y después Inglaterra— se afanzaran en la trata de esclavos en el Atlántico, los negros desempeñaban un rol importante en la economía simbólica de la cultura de elitista. Las personas negras africanas fueron traídas a España no solo como esclavos, sino también como curiosidades que representaban las riquezas que podían obtener los viajeros, comerciantes y coleccionistas europeos en el mundo atlántico (hecho histórico que, de hecho, complica la representación de Eulalla como encarnación del castellano africanizado en la *Eufemia* de Rueda). El archivo temprano-moderno contiene numerosos registros históricos de mujeres negras que navegaron en las sociedades portuguesas y españolas de forma similar a como lo pudo hacer Eulalla. Pensemos, por ejemplo, en la bordadora de Granada conocida como la “reina de [las mujeres] negras”, Catalina de Soto. El jurista e historiador Francisco Bermúdez de Pedraza, que escribe sobre Catalina de Soto en su *Historia eclesiástica de Granada* (1639), describe a la bordadora de la siguiente manera: “Yo la conocí en mi puecía y me iba tras ella pareciéndome gran novedad ver una negra muy aseada y compuesta, con dos criadas blancas detrás de ella” (Bermúdez de Pedraza, 1989: 260). Famosa por su excepcional habilidad para el bordado, Bermúdez de Pedraza nos dice que Catalina de Soto tenía en alta estima los ajuares de las mujeres blancas adineradas. Rechazo la idea de que la vida de Catalina de Soto sea, fuese y, por lo tanto, deba ser tratada como “excepcional”. Una postura así solo refuerza una visión reductiva y peyorativa sobre la agencia, la personalidad y el valor de las mujeres negras, dando por hecho que estas nunca pudieron —ni podrán— escapar, resistir o superar las garras del colonialismo europeo y el racismo antinegro. En este sentido, el archivo de Catalina de Soto inaugura una lente crítica revisionista con la que podemos interpretar mejor la representación literaria y teatral de la raza en *Eufemia* y del cuerpo femenino negro de Eulalla.

La cultura visual ofrece un poderoso abanico de posibilidades para las mujeres negras en las representaciones de la temprana modernidad (Hall, 1995). Las siguientes imágenes muestran sendas mujeres negras con cabello rubio: la reina de Saba (figura 4) y Beyoncé (figura 5). Su función en este trabajo es ayudarnos a visualizar la auto-inscripción de Eulalla dentro del imaginario del adorno aristocrático de las mujeres blancas. En consecuencia, propongo para Eulalla la categoría de “rubia negra”. El texto de Rueda afirma que es una rubia negra porque usa “hojitas de lexías para rubiarme na cabeyos”, o ‘parches decolorantes para teñir [su] cabello de rubio’ (Rueda, 2001: 118). No pretendo reforzar un estereotipo blanco, sino cuestionar y facilitar la ubicación del término “rubia negra” en el cuerpo femenino negro. Basándome en las ideas de Stuart Hall sobre la traducción como proceso de cambio cultural en que se traducen las prácticas culturales concretas, el cuerpo femenino negro de Eulalla se conceptualiza de forma diferente debido al impacto de nuevos espacios y tiempos. Esto es plausible para el caso de Eulalla si la imaginamos siendo sacada del África subsahariana occidental bajo coerción, como esclava, y luego colocada en una metrópoli ibérica del siglo XVI, como pudieran ser Lisboa o Sevilla. La belleza negra —y, por tanto, la belleza negra de Eulalla— puede considerarse como algo que ha cambiado a lo largo de los tiempos. La traducción, como proceso, implica crítica,

deconstrucción y reconstrucción, actos que se actualizan cuando la belleza se inscribe en la superficie del cuerpo a través de la estilización. La estilización de Eulalla opera a nivel de apropiación e inscripción en la superficie de su propio cuerpo.

Así como categorizo a Eulalla como “rubia negra”, también la identifico como versión premoderna de la estrella del pop Beyoncé, en la medida en que reconozco la capacidad de Eulalla para traducir las estéticas y sensibilidades “blancas”. Pienso específicamente en el cartel de Beyoncé “The Mrs. Carter Show World Tour”, donde la sensibilidad blanca opera como significante racialmente codificado. Las dos representaciones visuales de Beyoncé que relaciono con Eulalla tejen una narrativa que desestabiliza la idea de la “blanquitud” como categoría exclusiva. Tanto la personificación performativa de la blanquitud que ejerce Beyoncé como la que performa Eulalla remiten al concepto de Susan Gubar “*racechange*” [‘cambio-de-raza’], o ‘ir más allá de las fronteras raciales, la apropiación racial, la imitación entre razas, la suplantación blanca de hacerse pasar por negro o del negro haciéndose pasar por blanco, la mutualidad panracial” (Gubar, 1997: 5). La inscripción racial de Eulalla es similar a la reinscripción que Beyoncé realiza de las reinas europeas temprano-modernas —como Elizabeth I y María Antonieta—, recurso que también utiliza en su álbum *Lemonade*, lanzado el 23 de abril de 2016, cuando remite a la reina africana [egipcia] Nefertiti. La cosmética de Eulalla y su autoconstrucción como “rubia negra” enlaza con la teoría del “cambio-de-raza” de Gubar a partir de los actos de mimetismo y mutabilidad entre razas y respecto a la voluntad de Rueda para alterar y representar el cuerpo de la mujer negra como racialmente mutable.

Los estudios críticos sobre la raza no ocupan un lugar privilegiado en los estudios culturales estadounidenses. Sin embargo, debemos hablar de esta aproximación como estrategia rigurosa para analizar e interrogar las presencias y representaciones de la negritud, así como de la blanquitud y otras formaciones étnico-raciales, en los textos europeos de la temprana modernidad. La bibliografía es enorme y crece constantemente.⁷ Tomemos, como prueba, el reciente número especial de Peter Erickson y Kim F. Hall, curado en *Shakespeare Quarterly*, titulado “A New Scholarly Song: Rereading Early Modern Race”. Su colección es una respuesta constructiva al “momento profundo y desolador de alienación para muchas personas de color” en el marco del congreso anual de 2013 de la *Shakespeare Association of America* (Erickson & Hall, 2016: 1-2). Erickson & Hall explican que el encuentro de 2013 representó un paso atrás para la asociación, ya que pudieron comprobar cómo la importancia de la raza se ignoraba por completo o estaba sujeta a un ir y venir poco saludable. Los académicos que se centran en la raza se enfrentaron a las mismas preguntas de siempre y al rechazo de los editores, lectores y miembros de una audiencia cuya única apuesta por la raza parece ser disciplinaria (Erickson & Hall, 2016: 2-3). Esto puede atribuirse, en parte, al hecho de que la vanguardia de los estudios raciales críticos —un análisis primario con el que estoy en diálogo— se lleva a cabo en otros campos y que, por tanto, no se puede esperar que los interlocutores de los estudios de la temprana modernidad hispánica estén bien educados en el tema, a pesar del extenso cuerpo de teoría racial de los últimos cincuenta años (Erickson & Hall, 2016: 2). Pero, después de más de veinte años de experiencia en el campo, solo puedo concluir —como sugirieron Erickson & Hall— que estos actos de rechazo también se deben a una aversión patológica a pensar en la raza con el pretexto de “proteger la diferencia histórica” (Erickson & Hall, 2016: 2). Estoy de acuerdo con la acusación de que “muchos eruditos que generalmente desdeñan el tema saben poco de la extensa investigación sobre la raza, ya sea en la temprana modernidad o la modernidad” (Erickson & Hall, 2016: 3). Y “lo que es más alarmante”, añaden, “si los directores de doctorado y otros mentores desalientan continuamente a los

7 Como punto de partida puede verse Smith, 2016; Heng, 2018; Greer, Mignolo & Quilligan, 2007; Mariscal, 1998; y Sweet, 1997. Para una bibliografía extensa de estudios sobre raza, ver Erickson & Hall, 2016.

estudiantes cuando muestran su interés por trabajar el tema en los estudios de la temprana modernidad, habrá menos de nosotros haciendo el trabajo vital de pensar la raza” (Erickson & Hall, 2016: 3).

Ignorar o menospreciar la raza no hará que desaparezca como una cuestión determinante, ni para nuestra época ni durante el período temprano-moderno. La conexión que señalo entre Beyoncé y Eulalla no es un capricho erudito. En mi seminario “Black Africans in the Hispanic Black Atlantic: Then and Now”, que he ofrecido tanto a nivel de licenciatura como de posgrado, he mostrado emparejadas las imágenes de estas dos mujeres. A partir de este ejercicio pedagógico, he animado a mis alumnos a abogar por un uso metodológico de lo contemporáneo como marco para repensar el llamado período temprano-moderno y para abordar nuevas interpretaciones que no son evidentes a primera vista. Más aún, a medida que desarrollo nuevos proyectos sobre mujeres afrodescendientes en la España imperial y sus reinos coloniales, encuentro inspirador y necesario estudiar el estrellato de las mujeres negras en el mundo del pop, como el caso de Beyoncé y sus equipos de producción, quienes, de hecho, han estudiado e investigado el legado de las mujeres afrodescendientes en la historia y la literatura antiguas, premodernas y modernas hasta el punto de reinventar su marca e imagen iconográfica. (Mi participación reciente en el Seminario de Investigación Feminista “Beyoncé’s Lemonade Lexicon”, patrocinado por el Instituto de Investigación sobre Mujeres y Género de la Universidad de Michigan, refleja mi compromiso académico con este enfoque). Con este fin, los estudios críticos sobre la raza deben continuar expandiéndose más allá de los límites de Inglaterra y sus colonias, planteando un contexto europeo más amplio que combine diferentes tradiciones lingüísticas y nacionales. En el caso de los estudios hispánicos, mi comparación de la Eulalla de Rueda con Beyoncé pretende fomentar colaboraciones más activas entre disciplinas y geografías y así desafiar el modo en que los estudios de raza suelen aislarse en departamentos separados.

La obsesión de Eulalla por el poder y la movilidad social refleja la idea de José Antonio Maravall de que la riqueza material gobierna el deseo del pícaro de ascender socialmente. Eulalla encaja bien en la tradición literaria de la picaresca. Como “niña mala”, Eulalla confía en la alteración cosmética y el adorno estético para legitimar su capital cultural. Pierre Bourdieu ve el “capital cultural” como conjunto de conocimientos, habilidades y formas de adquisición cultural, entre los cuales se encuentra cualificarse educativa o técnicamente (Bourdieu, 1991). Eulalla adquiere y negocia su capital cultural a través de “hojitas de lexías” (‘parches cosméticos decolorantes’) y la aplicación de afeites, que van desde las “mudas” (‘bálsamos o ungüentos cosméticos’) o la “moçaça” (‘mostaza’) hasta los mencionados “trementinos” (‘trementina’). Para Eulalla, el capital económico se constituye de la riqueza material en forma de dinero y de objetos lujosos. Para que la autopercepción de su honor no se pierda, Eulalla exige que su pretendiente blanco, Polo —siempre y cuando tenga la suerte de casarse con ella—, le regale animales extranjeros: “una monas, un papagayos”, “un mono (hembra) y un loro” (Rueda, 2001: 120). También pide a sus mecenas blancas, “la monja Santa Pabla” y “la señora Doña Beatriz”, galas aristocráticas: brocado para su cabello rubio y un “ventayos”, ‘ventalle’ o ‘abanico’ (Rueda, 2001: 119-129). Estos objetos representan capital simbólico —prestigio u honor acumulado— asociado con la aristocracia. Como resultado, Eulalla es capaz de figurar su propia autoconciencia a través del poder simbólico de su expresión cultural vernácula del *habla de negros*.

Me hago eco de Hazel Carby: los cuerpos de las mujeres negras no deben ser vigilados. Lope de Rueda complica las prácticas estilísticas de belleza de Eulalla al demostrar cómo las categorías de raza, género y clase social no necesariamente se adquieren, sino que se aprenden inconscientemente. Citando a Omi y Winant, la crítica feminista negra Patricia Hill Collins señala:

las mujeres negras no están simplemente inscritas en las instituciones sociales existentes, sino que son tan omnipresentes que, aunque las imágenes mismas cambian en la imaginación popular, persiste la representación de las mujeres negras como un “Otro”. Los significados, los estereotipos y los mitos pueden cambiar, pero la ideología general de la dominación en sí misma parece ser una característica perdurable de los sistemas de opresión racial, de género y de clase. (Collins, 1990: 78)

Los comentarios de Collins capturan el ímpetu de Eulalla por alterar cosméticamente su cuerpo. Hago referencia a este corpus de teoría crítica para subrayar la complejidad de la concepción de la belleza de Eulalla y, en particular, de su belleza negra. Los críticos han insistido en interpretar a Eulalla como una figura trágica y patética carente de agencia (Beusterien, 2006; Fra-Molinero, 1995). Defiendo lo contrario: Eulalla no es una simple víctima del patriarcado blanco, ni se encuentra carente de agencia estética ni añora la posibilidad de alcanzar la blanquitud. La belleza negra —la *belleza negra* de Eulalla— es multifacética en sus enfoques y objetivos. Su política racial —o autoconciencia y autopercepción racializada— nos remite a las normas bajo las cuales se juzga a las mujeres negras. Eulalla perturba el estatismo y la primacía de la estética blanca cuanto intenta modelar su cuerpo cosméticamente para representarla.

En el cierre de la parodia, Polo rechaza el comentario de Eulalla sobre “fazer una muda para las manos” o “hacer un bálsamo [blanqueador] para mis manos”. Él objeta “que con esa color me contenta yo, señora. No tiene menester ponerte nada. A ser más blanca no [me] valías nada” (Rueda, 2001: 120).

La lectura canónica de este pasaje propone a Polo como traficante de esclavos y, por lo tanto, interpretan que quiere vender a Eulalla, convirtiéndola así en una esclava. Según esta interpretación, el alegato de Polo —“a ser más blanca no [me] valías nada” — es el motivo por el que le ruega a Eulalla que no se blanquee la piel. Si atendemos a las interpretaciones tradicionales de este pasaje, Polo no encontraría valor comercial —desde un punto de vista protocapitalista— en el cuerpo negro cosméticamente alterado de Eulalla.

Propongo una contranarrativa que disputa la lectura canónica de la relación entre Eulalla y Polo. Satisfecho con los llamados rasgos físicos naturales de Eulalla, considero que la posición de Polo en la obra coincide con lo que Collins considera como “construir una estética feminista afrocéntrica de la belleza” (Collins, 1990: 88). La negritud somática es hermosa. De este modo, el pasaje desafía la estética masculinista y eurocéntrica que fomenta una ideología de dominación. El mensaje que transmite Polo trasciende la cita bíblica, casi cliché, de que “lo negro es hermoso”. No es perjudicial tomarse el amor de Polo por Eulalla al pie de la letra. Pensar lo contrario es simplificar demasiado la compleja relación que Eulalla y Polo despliegan en el entremés.

Las ingeniosas palabras finales de Eulalla remiten a un discurso más amplio sobre la cosmética. Su manejo de la cosmética se origina en un repositorio social controlado y diseñado por mujeres:

Eulalla.—Assí la verdad, que aunque tengo la cara morenicas, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles.

Polo.—A ser más blanca no [me] valías nada. —Adiós, que assí te quiero para hazer reales.

Eulalla.—Guíate la Celestinas, que guiaba la toro enamorados. (Rueda, 2001: 121)

Cuando Eulalla cita a la notoria mediadora/casamentera Celestina, nos hace pensar que posee algún tipo de formación educativa o conocimientos literarios. La posibilidad de que Eulalla tuviese alfabetización se ve reforzada por el hecho de que podía haber sido una esclava doméstica que trabajase en una casa aristocrática. En la España del siglo XVI, los propietarios a menudo “hispanizaban” a sus esclavos domésticos enseñándoles habilidades básicas de lectura y de escritura. El hecho de que Eulalla hable castellano africanizado y no castellano “estándar”, no implica que no supiera leer. Si vamos a plantear la posibilidad de que Eulalla estuviese alfabetizada —tanto en cosmética como en cultura material e impresa—, entonces debemos enmarcarla como africana subsahariana convertida en “ladina”. A medida que los africanos subsaharianos alcanzaron gradualmente ciertos niveles de fluidez cultural ibérica, se midió su transformación en una escala de aculturación que iba desde “bozal” hasta “ladino”, con niveles intermedios como “medio bozal”, “no muy ladino” y “entre bozal y ladino”. En su *Eufemia*, Rueda utiliza personajes de mujeres negras para ilustrar diversas formas de convertirse en “ladino”.

Rueda le da a Eulalla la última palabra de su parodia respondiéndole a Polo: “Guíate la Celestinas, que guiaba la tora enamorados” (Rueda, 2001: 121). La corrección de la frase debe decir “todos los [hombres] enamorados”. Sin embargo, el sarcástico juego de palabras de Eulalla se basa en que Polo se comporta como si fuera un “toro enamorado”. A Polo, desafortunadamente, se le niega la oportunidad de responder al irónico comentario de Eulalla. Al tener la última palabra, Eulalla silencia a Polo. El hiperbólico castellano africanizado de Eulalla subvierte el propio juego de palabras.

Como caso de estudio, la representación teatral de Eulalla por parte de Lope de Rueda nos ha servido para mostrar la paradójica forma que tiene el dramaturgo de explorar el potencial subversivo de los tropos capilares, cutáneos y raciales, tropos encarnados en Eulalla. Esta sección se cierra reiterando que el cabello no puede separarse de las ideologías raciales de género que lo construyen: ya sea mediante la codificación racial de la peluca de cabello trenzado que pudo usarse en la *performance* de *blackface* en *Eufemia* o en términos del cabello rubio que exhibió el personaje de Eulalla. Como significante racial, el cabello y la piel comunican y producen poder político y social.

Como sucede con Eulalla en *Eufemia*, defendiendo que las políticas raciales de género relacionadas con el cabello y la piel de los cuerpos de las mujeres negras trascienden sus raíces seductoras de autoridad y poder.

El desenmascaramiento autorial de Guiomar: feminismo negro

En el tercer acto de *Los engañados*, Lope de Rueda nos muestra a la sirvienta doméstica Guiomar, que discute con otra sirvienta de la casa, Julieta —blanca y agresiva— razona con la dama “de mente abierta” Clavela. En este paso, Rueda traza un doble punto de vista ideológico sobre las relaciones raciales en la España renacentista: uno, una serie de sentimientos racistas contra los negros africanos (como muestra Julieta) y, otro, una conciencia de la humanidad negra (como muestra Clavela). A lo largo de la parodia, Julieta ataca violentamente a Guiomar porque responde al resto y se niega a renunciar a su noble linaje africano subsahariano. Para mostrar los motivos de discordia entre Julieta y Guiomar, cito el núcleo del conflictivo intercambio entre las tres mujeres:

Guiomar.—¡Jesú Jesú! ¿No mira vos mercé que proguntar quín sa yo? Mira, mira, fija. Ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na reina Berbasina, cuñados de la marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras.

Julieta.—Sí, sí, no le ronquéis.

Clavela.—Calla, rapaza. ¿Reina era tu tía, Guiomar?

Guiomar.—¡Ay, señora! ¿Pensar vos mercé que san yo fija de alguno negra de par ahí? Ansí haya bono siglo álima de doña Bialaga, sinora. clavela.—¡Gentil nombre tenía para dalle buen siglo!

Guiomar.—Sí, señora. Doña Bialaga yamar señora mi madre, y señor mi padre Eliomor. Cuenta que quiere lesir don Diegoz.

Julieta.—Mirá cómo queréis esos bledos. ¡Qué gentiles nombres para un podenco!

Guiomar.—Por esso primer fijo que me nacer en Potugal le yamar Diguito, como señor saragüelo. clavela.—Su agüelo dirás.

Guiomar.—Sí señora. Su sabuelo.

Clavela.—¿Hijos tienes, Guiomar?

Guiomar.—¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar. Téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico. Y agora por un mes la goso m’escribió un carta a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!

Julieta.—Tan desatinada y tan borracha me venga el bien.

Guiomar.—¿Quín sa borracha, Chuchuleta? ¡Ay, mandaria, mandaria! ¡Plégata Dios que mala putería te corra y no veas carralaselendas! clavela.—¡Ay, amarga, que carnestoliendas y qué mal pronunciadas!

Julieta.—¡Mal corrimiento venga por ti, amen!

Guiomar.—Andá, patañas medrosas, no es mi honras tomame contigos.

Julieta.—¡Mire qué fantasia! Pues callá, doña negra, que agora ha mandado su Alteza que a todos los negros y negras hagan pólvora. gUiomar.—Cagajón paral merda, tomá pala vos y a mandamento. clavela.—Y déxala, Guiomar, que es una loca. Si no, dime. ¿Qué es lo que tu hijo te envió a dezir?

Guiomar.—Aquella mochacho, aquella mi fijo, métemelo a prinsipio de carta diziendo: “Lutríssima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea Rios, loado sea Rios, amén.” ¡Ay! ¡Dios te la preste, fijo de la coraçón y de l’antrañas!

Clavela.—No llores, Guiomar, no llores.

Guiomar.—No podemo fazer otro, porque tenemo la trógramo toro, toro, yeno de fatriqueras. (Rueda, 2001: 182-183)

Este pasaje despliega una mirada crítica de la articulación de Guiomar de un “feminismo negro”, vinculado directamente a su agencia africana subsahariana de las siguientes dos formas: una, mediante su noble linaje y sus lazos familiares con África occidental y, otra, mediante la amplia historia de la diplomacia luso-africana y la tarea de la escritura epistolar. Para los escépticos de la humanidad, la inteligencia y el poder

con que se describe a Guiomar en esta escena, quisiera destacar su modelado como mujer negra inteligente, pues pone en evidencia la ideología racista que considera a las mujeres negras esclavizadas como analfabetas e ineptas.

Los nombres de las mujeres que Guiomar comparte en la cita anterior —su tía, Reina Berbasina, y su madre, doña Bialaga— señalan su genealogía y filiación con la aristocracia del África occidental. Lo que observo en el texto sobre los intercambios socioculturales españoles con el África central y occidental no resulta descabellado. Los primeros negro-africanos que llegaron a los principales centros urbanos de la Iberia del siglo XV —como Lisboa y Sevilla— fueron emisarios libres y soberanos reales. Aunque una lectura tradicional puede descartar palabras como “Berbasina”, “Bialaga” y “Cucurucú” como representaciones miméticas del *habla de negros*, me gustaría indagar en la etimología de “Berbasina” a finales del siglo XVI como “un etnónimo derivado del wolof *Bur ba Siin*, título político que significa ‘gobernante de Siin’. Como su vecina Saloum, Siin fue un territorio Serer que se había incorporado al antiguo imperio Jolof. Sus habitantes eran conocidos en la Península como ‘berbersí’, ‘berbecín’ o ‘berbacinos’ (Wheat, 2016: 34). Me baso en la brillante monografía de David Wheat *Atlantic Africa and the Spanish Caribbean, 1570-1640* para encuadrar históricamente la conexión de Guiomar con Berbasina y centrar estos nombres propios como lugares que existieron realmente y facilitaron el comercio del África subsahariana y la Península ibérica. Es más, la palabra “Bialaga” apunta a una relación con el golfo de Biafra. Si bien la tía de Guiomar (la reina Berbasina) y la madre (doña Bialaga) podrían haber sido hipotéticas soberanas reales, el hecho de que las posiciónen como “cuñados de la marqués (sic) de Cucurucú, por an mar y por a tierras” es un gesto erudito y sugerente por parte de Rueda (Rueda, 2001: 182). El juego con la palabra *cuñados* alinea, por un lado, a los ancestros maternos de Guiomar con la nobleza africana y, por otro, con la *acuñación* de monedas y otros objetos metálicos. Por consiguiente, se relaciona el linaje de Guiomar con la monetización de los cuerpos negros (específicamente, con la descendencia de los soberanos reales africanos enviados a la Península ibérica, en el caso de Guiomar). En el contexto de los *cuñados*, Rueda pone en primer plano el vínculo familiar y la lógica genealógica —mediadas por el *habla de negros* de Guiomar— y luego los superpone con el subtexto económico del comercio de esclavos. La voz agente de Guiomar, diseñada por Rueda, resalta la (re)producción de personas como la de un *cuño* (‘sello’) que también (re)produce la modernidad protocapitalista de las efigies de los propios sellos. El inteligente comentario de Guiomar la posiciona como sujeto pensante que, por un lado, invierte las relaciones raciales y, por otro, subvierte el poder racista de Julieta. En la obra, el valor retórico del modo autobiográfico de Guiomar —pues relaciona su linaje real africano y el siniestro legado del comercio de esclavos— anima la protección y simpatía de Clavela. Cuando Guiomar termina de contar su historia, Clavela silencia abruptamente a Julieta con la broma: “Calla rapaza. ¿Y reina era tu tía, Guiomar?”.

Si Guiomar articula una posición de sujeto feminista negro al subrayar su linaje real, permitámonos abordar otro lugar donde Rueda sostiene el feminismo negro de *Los engañados*: la carta de Dieguito, hijo de Guiomar: “Lutríssima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea Rios, loado sea Rios, amén” (Rueda, 2001: 183). Guiomar revela el origen de la carta cuando comparte el puesto de Dieguito en “la India le San Joan de Punto Rico” (Rueda, 2001: 182). Si bien la carta no muestra ninguna información (auto)biográfica sobre Dieguito (aunque se nos dice que nació en Portugal y recibió el nombre del padre de Guiomar, Eli-Omar o Don Diego[z]), sí nos informa de que los africanos negros esclavizados y libres sabían leer y escribir, siendo sujetos pensantes que recibían autorización para viajar desde Sevilla a las Américas españolas.⁸ Para ir aún más lejos, considero la repetitiva

⁸ Ver Bennett, 2009; McKnight & Garofalo, 2009; y Wheat, 2016.

ilustración del imperialismo español global por parte de Rueda —es decir, la obsesión de Eulalla por los animales exóticos y la carta de Dieguito procedente de Puerto Rico— como una técnica pensada para dar coherencia a la circulación geográfica de mercancías, conocimientos y mercancías en la España imperial. A través del acto performativo de la carta de Dieguito leída en voz alta por su madre, Rueda señala la calidad intertextual de *Los engañados*. Para defender la agencia de las mujeres negras, reitero la personalidad de Guiomar como sujeto alfabetizado, ya que ella realiza el gesto de leer la carta de su hijo. Como *performance*, la carta que lee en voz alta a Clavela, a Julieta y al público tiene un tratamiento afectivo: el público se identifica con la nostalgia que Guiomar expresa por su hijo enviado a América.

La representación teatral del envío de cartas, la escritura epistolar y los migrantes africanos que se asentaron en el Caribe español hace mucho más que parodiar el imaginario histórico de la participación de la España imperial en las empresas coloniales transatlánticas y transpacíficas. Inculca profundamente la verosimilitud de los roles de los africanos negros como agentes *de facto* y *de jure* en los territorios coloniales españoles en todo el mundo. Lo que señalo aquí, pues, es que la referencia geográfica de Rueda a San Juan (Puerto Rico) dialoga con el discurso español imperial transatlántico del siglo XVI. Insisto en que, para la audiencia de Rueda, los africanos de la condición de Dieguito no son algo fuera de lo común. “La dependencia del imperio español de los africanos para poblar y mantener sus colonias caribeñas”, nos dice Wheat, “contrasta fuertemente con el uso de inmigrantes europeos —voluntarios o contratados— por otras potencias europeas para fines similares” (Wheat, 2016: 7). “Aunque la expansión de Europa occidental en América podría imaginarse como una serie de interacciones entre los nativos americanos, los colonos blancos y los esclavos negros”, añade, “estas categorías aparentemente esenciales no pueden explicar adecuadamente el desarrollo de los asentamientos del Caribe español, donde las categorías raciales no correspondían a un estatus legal, social o económico fijos” (Wheat, 2016: 7). Las estimaciones de población de Wheat confirman y hacen plausible el relato literario de Rueda sobre la vida de Dieguito en el Puerto Rico colonial: “Cerca de cuarenta mil trabajadores africanos y descendientes habitaron los puertos marítimos y las áreas rurales del Caribe español durante la primera década del siglo XVII, lo que demuestra que los colonos —o, más exactamente, los *pobladores* de las colonias ibéricas en el extranjero— eran cualquier cosa menos blancos o europeos” (Wheat, 2016: 7).

Mi lectura del papel de Dieguito como “colono” o migrante *de facto* —como se deduce de mi historización de la ficción literaria de la carta a Guiomar— se basa en la agencia y la subjetividad de su madre como mujer africana que (re)traza su linaje real. Así como la narrativa de Dieguito socava la primacía de los colonos blancos como figuras dominantes en las narrativas históricas y complica la noción de la colonización europea de las Américas (Wheat, 2016: 8), el papel de Guiomar en *Los engañados* dista de ser marginal o pasivo. Como madre, las siluetas feministas negras dibujadas por el *habla de negros* de Guiomar corroboran las genealogías “Berbasina” y “Biafra”, etnónimos que históricamente podemos relacionar con los ríos de Guinea y el Golfo de Biafra. La categoría de maternidad tampoco puede pasarse por alto en mi lectura feminista negra de Guiomar. Ella marca su autodefinición y su posición de sujeto al convocar a sus matriarcas africanas subsaharianas: la reina Berbasina (su tía) y doña Bialaga (su madre). El recuerdo de Guiomar, tal como quiere Rueda, teje una narrativa de autoridad y poder matrilineal en esos momentos textuales donde Guiomar responde a Julieta y autodefine su papel como sujeto no pasivo en la obra. Al cierre de la parodia, Rueda nos deja con la siguiente moraleja: a diferencia de la coprotagonista, Julieta —a quien Rueda construye como fuerza divisoria en *Los engañados*—, Guiomar une a las mujeres. Clavela muestra simpatía por Guiomar diciéndole que no llore por la ausencia de Dieguito (“No llores, Guiomar, no llores”) y tranquiliza su bienestar en el extranjero (“Bien está”, dice ella).

En este artículo he analizado las voces agentes de los personajes de mujeres negras de Lope de Rueda —Eulalla y Guiomar— a través de sus actos de habla en *habla de negros*. Utilizando las categorías críticas de “diva” y “feminismos negros” como nuevas estrategias para analizar sus representaciones teatralizadas de género y raza —y altamente provocativas— en *Eufemia* y *Los engañados*, he propuesto que los enfoques teóricos del feminismo negro no solo sirven para redirigir la atención crítica hacia las mujeres negras como personajes literarios, sino que también elevan el aparato teórico empleado en los estudios hispánicos. Los personajes de las mujeres negras también luchan para proteger su condición de mujer y su posición social en la sociedad española temprano-moderna. Así como sus contrapartes femeninas blancas representadas en obras teatrales escritas por hombres (por ejemplo, el *Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente, *La vida es sueño* de Calderón o las numerosas obras de Lope de Vega) o las obras escritas por mujeres sobre mujeres (pienso en Ana Caro de Mallén, María de Zayas y Sotomayor y Sor Juana Inés de la Cruz), las mujeres negras también nos ofrecen roles complejos, polivalentes y dignos de análisis. Los personajes de Rueda, Eulalla y Guiomar, son figuras a tener en cuenta y que deben tomarse en serio en nuestra crítica académica.

Eulalla y Guiomar no son los únicos personajes de mujeres negras que hablan de manera firme y subvierten las dinámicas de poder en sus escenas con actores blancos. Por ejemplo, la *Farsa teologal* de Diego Sánchez de Badajoz se cierra con una mujer negra que se defiende de los innumerables ataques viciosos de un pastor. En *Tesorina*, el dramaturgo aragonés Jaime de Güete nos muestra a la esclava Margarita luchando contra el machismo y la misoginia. El papel de Margarita en *Tesorina* debería captar una atención de la crítica generalizada, ya que defiende no solo su condición de mujer negra, sino también la condición de toda mujer. Cuando Margarita se niega a decirle a su amo, Timbreo, y a su pastor, Giliracho, el paradero de las mujeres que han desaparecido de la escena, ella responde enojada: “Tú Xaber y digir no” (v. 2369) (“Tú sabes dónde están y no dices nada”), lo que, en consecuencia, provoca la respuesta iracunda de Timbreo: “¡Valgaos el diablo, morruda!” (v. 2370). El acalorado intercambio se intensifica con improperios de ida y vuelta, por lo que Margarita grita a Giliracho: “Patanax, viyaca, borde” (v. 2414), “Viyaco” (v. 2532) (“villano”) y “Don boraxo” (v. 2547). Lo que más enoja a Margarita es la tortuosa negligencia de Giliracho al revelar dónde ha visto a las mujeres desaparecidas. Margarita exclama: “Dale, xux, / te yuro esta cruz / qui yo te quibraré el dente” (vv. 2542-2544) (“¡Ven aquí, tú! Te juro sobre esta cruz que te romperé los dientes”). Reciclando versos del acalorado intercambio entre Jorge y Comba en “Gelofe, Mandinga” de Reinosa, Güete también posiciona a Margarita en un papel activo. La obra termina con Sircelo, el lacayo de Giliracho, interviniendo en un intento de hacer las paces entre Giliracho y Margarita.

La variedad de ejemplos textuales que ilustran la presencia de mujeres negras en el teatro de Lope de Rueda nos permite afirmar que las representaciones teatrales de la temprana modernidad hispánica no posicionaron a estas mujeres como inferiores a las blancas, o al menos no de forma exclusiva. Estas representaciones dramáticas las tratan como sujetos conocedores y orgullosos de su presencia y de sus habilidades, de sus orígenes reales y de su riqueza de tierras, de su educación y de su verbigracia. ¿Acaso no son mujeres? Eulalla, Guiomar y, por extensión, las mujeres negras del período saben que están dotadas de una sabiduría y una determinación por subvertir circunstancias que otras mujeres no pudieron subvertir, por muy blancas que fuesen.

Bibliografía

- » bell hooks. (1989). *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- » Bennett, H. L. (2009). *Colonial Blackness: A History of Afro-Mexico*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Bermúdez de Pedraza, F. (1989). *Historia eclesiástica de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- » Beusterien, J. (2006). *An Eye on Race: Perspectives from Theater in Imperial Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- » Boose, L. E. (1994). 'The Getting of a Lawful Race': Racial Discourse in Early Modern England and the 'Unrepresentable' Black Woman. En M. Hendricks; P. Parker (eds.). *Women, 'Race,' and Writing in the Early Modern Period*, pp. 35-54. London: Routledge.
- » Brooks, D. A. (2006). *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910*. Durham: Duke University Press.
- » Castillo, D. R. (2005). Horror (Vacui): The Baroque Condition. En N. Spadaccini ; L. Martín-Estudillo. *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*, pp. 87-104. Nashville: Vanderbilt University Press.
- » Collins, P. H. (1990). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.
- » Covarrubias, S. (1978). *Emblemas morales*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- » Covarrubias, S. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- » Dopico-Black, G. (2010). The Ban and the Bull: Cultural Studies, Animal Studies, and Spain. *Journal of Spanish Cultural Studies*, volumen 11 (número 3-4), pp. 235-249.
- » Erickson, P.; Hall, K. (2016). 'A New Scholarly Song': Rereading Early Modern Race. *Shakespeare Quarterly*, volumen 67 (número 1), pp. 1-13.
- » Fra-Molinero, B. (1995). *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- » García Santo-Tomás, E. (2017). *The Refracted Muse: Literature and Optics in Early Modern Spain*. Chicago: University of Chicago Press.
- » García Sierra, B. L. (2004). Sociedad y personajes en los 'pasos' de Lope de Rueda. En F. Domínguez Matito; M. L. Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, pp. 853-862. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- » Gerli, E. M. (2011). *'Celestina' and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press.
- » González Ollé, F.; Tusón, V. (2013). *Pasos*. Madrid: Cátedra.
- » Greenblatt, S. (2005). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press.

- » Greer, M. R.; Mignolo, W. D.; Quilligan, M. (2007). *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Gubar, S. (1997). *Racechanges: White Skin, Black Face in American Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- » Hall, K. F. (1995). *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca: Cornell University Press.
- » Heng, G. (2018). *The Invention of Race in the European Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » King de Ramírez, C. (2015). (Mis)representations of Female Slaves in Golden Age Spain: Mariana de Carvajal's Recovery of the Black Female Slave in *La industria vence desdenes*. *Hispania*, volumen 98 (número 1), pp. 110-122.
- » MacDonald, J. G. (2002). *Women and Race in Early Modern Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Mariscal, G. (1998). The Role of Spain in Contemporary Race Theory. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 2, pp. 7-22.
- » Martín Casares, A.; Periañez Gómez, R. (2014). *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid: Iberoamericana.
- » McKnight, K. J.; Garofalo, L. J. (2009). *Afro-Latino Voices: Narratives from the Early Modern Ibero-Atlantic World, 1550-1812*. Indianapolis: Hackett.
- » Morínigo, M. A. (1946). *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires: Revista de Filología Hispánica.
- » *Oxford English Dictionary* (1989). Oxford: Oxford University Press.
- » Pérez de Tudela, A.; Gschwend, A. J. (2007). Renaissance Menageries: Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe. En K. A. E. Enekel; P. J. Smith (eds.), *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature, and Visual Arts*, pp. 419-447. Leiden: Brill.
- » Ross, J. (2008). *Figuring the Feminine: The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- » Rueda, L. (2001). *Las cuatro comedias*. Madrid: Cátedra.
- » Santos Morillo, A. (2011). Caracterización del negro en la literatura española del XVI. *Lemir*, volumen 15, pp. 23-46.
- » Smith, C. L. (2016). *Black Africans in the British Imagination: English Narratives of the Early Atlantic World*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- » Spillers, H. J. (2003). *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Sweet, J. (1997). The Iberian Roots of American Racist Thought. *William & Mary Quarterly*, volumen 54 (número 1), pp. 143-166.
- » Tinsley, O.N. (2016). To Transcender Transgender: Choreographies of Gender Fluidity in the Performances of Mildred Gerestant. En E. P. Johnson (ed.), *No Tea, No Shade. New Writings in Black Queer Studies*. Durham: Duke University Press.

- » Tompkins, K. W. (2012). *Racial Indigestion: Eating Bodies in the 19th Century*. New York: New York University Press.
- » Truth, S. (1968). *Narrative of Sojourner Truth: A Bondswoman of Olden Time*. New York: Arno.
- » Wheat, D. (2016). *Atlantic Africa and the Spanish Caribbean, 1570-1640*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

