

En *El valiente negro en Flandes* (1603), de Andrés de Claromonte, aparecen varios motivos asociados con el concepto de monstruosidad, entendida ésta bajo los postulados de Jeffrey J. Cohen y Michael Uebel sobre la hibridez y la transgresión. Esto es, el monstruo amenaza el orden al señalar que las zonas delimitantes, bien sociales, bien topográficas, no son fijas ni perpetuas. La obra que aquí nos ocupa refleja principalmente dos motivos de la llamada monstruosidad: el de la máscara y el de la frontera.



TRAS MÁSCARAS Y FRONTERAS:

la monstruosidad en *El valiente negro en Flandes*

CARRIE RUIZ

La máscara, o el motivo del encubrimiento, resalta el aspecto de hibridez, de mutabilidad, y se inscribe en el ámbito de lo monstruoso. El segundo motivo, la frontera, se caracteriza por el cruce y ruptura de ésta. La violación de las fronteras establecidas ocurre tanto con la física/geográfica como con la psicológica/social. La falta de adscripción a las fronteras, junto con el uso de la máscara, se asocia con la dificultad de categorizar y limitar la figura del monstruo; es decir, la imposibilidad de fijar, catalogar y controlar a la figura o al personaje dentro de las normas sociales establecidas, resulta en una amenaza al orden, y en consecuencia, se presenta dentro del ámbito monstruoso. Así pues, la monstruosidad funciona como elemento para cuestionar los valores de la sociedad.

En la obra de Caramonte la monstruosidad se erige en Juan de Mérida, el protagonista, que desestabiliza el modelo fijo ya que disuelve los límites entre lo interior y lo exterior, entre el “yo” y el “otro”. El presente estudio se centrará en este personaje altamente problemático para el orden social en *El valiente negro en Flandes*.

El primer traspaso de Juan de Mérida se produce en el ámbito físico: va de Mérida a Flandes, y, una vez en el país extranjero, vuelve a cruzar el espacio fronterizo al adentrarse en el campo enemigo. Al cruzar las varias fronteras geográficas también atraviesa fronteras sociales, ya que se alista a la milicia como soldado, pero su condición física de negro sorprende a los otros miembros del cuerpo militar. En este sentido, don Agustín comenta sobre el protagonista: “Si ser soldado desea, / ¿Por qué á Guinea no pasa?” (1888: 491-2). Don Agustín, junto con otros personajes, percibe la inscripción del protagonista en el ejército del rey como una ofensa. Sin embargo, la monstruosidad aquí no se presenta en la figura de Juan sino en los comentarios racistas de los otros soldados.

El aspecto monstruoso de Juan se encuentra en sus escapadas nocturnas. El protagonista es capaz de pasar al espacio del enemigo con facilidad en dos instancias. De este modo, se demuestra su libertad y control dentro de los espacios liminales y peligrosos para el resto de los españoles. Es significativo que el traspaso ocurra de noche puesto que le otorga a la acción un carácter furtivo y contestatario. De hecho, el inscribirse de esta manera en el espacio enemigo sitúa a Juan en un plano cercano al delegado para el monstruo. Asimismo, la descripción del campo enemigo lo ubica en un ambiente de aspecto impuro o liminal: el espacio del enemigo es “pantanosos” y está lleno de “lodo”. Michael Uebel (1996: 266) señala que el monstruo tiene libertad dentro de los espacios liminales y prohibidos. Es en el espacio liminal donde el protagonista adquiere su triunfo.

El espacio donde se efectúa este éxito se inscribe en el ámbito de lo abyecto, pues es la zona del enemigo, del “tudescos”, que se opone al español. Julia Kristeva (1982) señala que lo abyecto tiene como cualidad principal la oposición al “yo” por lo cual, queda relegado a los márgenes¹. Una gran parte de *El valiente*

negro en Flandes se desarrolla precisamente en los márgenes, en Flandes. Las descripciones del campo enemigo enfatizan su aspecto indeseable: es pantanoso y lodoso; en otras palabras, es un área de suciedad. De esta forma, Flandes, y en específico el campo de batalla, se construyen como lugares de oposición en cuanto a España; el espacio del “otro” es uno húmedo y sucio en contraposición con el seco de Castilla. También, el habla es diferente y se representa como negativa. Juan asocia el lenguaje de los flamencos con el demonio: “Niteat, / Y Bercebú que os entienda” (1888: 407). En estos términos, Flandes no sólo es un espacio marginal, sino sumamente negativo.

Este espacio también se conecta con lo abyecto al ser el campo de batalla un lugar violento. La violencia pertenece al ámbito del abyecto, entonces, es significativo que Juan triunfe en este recinto ya que lo sitúa como figura monstruosa y abyecta. El campo del enemigo es un lugar de extremos, tanto por el agua como por el frío, que los soldados españoles no aguantan: “Cada día soldados sepultamos, / Que amanecen helados” (500); “Y es el invierno terrible, / Y los soldados no pueden / En el agua resistirse” (501). Sin embargo, para Juan las condiciones extremas de Flandes no suponen un problema; Juan no sólo resiste, triunfa. Su triunfo es posible gracias a que es una figura marginal y extrema.

Además, Juan se convierte temporalmente en una figura híbrida porque entra en el campo enemigo llevando una máscara de blanco. Es importante precisar el origen en griego de la palabra “persona”, puesto que significa “máscara”, así la cara misma es una máscara. Se observan aquí una serie de capas, es decir, una superposición de máscaras que ponen en tela de juicio cuál es la “verdadera”. Herbert L. Kessler (2000) apunta que ya desde el medioevo la cara se consideraba una máscara del alma. En el caso de Juan, cabe preguntarse cuál es la máscara de su alma: su máscara/cara negra o la blanca. En este contexto la máscara funciona para subrayar el aspecto de mutación y convierte a Juan en un ser con doble identidad². El uso de la máscara no borra la identidad debido a que es sólo una capa. Por

¹ El concepto de abyecto que propone Julia Kristeva sin duda se liga a la concepción del monstruo, ya que lo abyecto es “what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions rules” (4). Por ello se entiende que lo abyecto amenaza el orden preestablecido, porque

no reconoce reglas ni fronteras sociales. Por lo tanto, lo abyecto es empujado a los márgenes, a las fronteras, porque no puede pertenecer al centro/orden aceptado. Al igual que la figura del monstruo, la del abyecto tiene un carácter dual: de deseo y de repulsión.

² La mutabilidad de identidad también pertenece al ámbito de lo abyecto.

tanto, la implementación de la máscara produce confusión para los personajes y para el público/lector. Conviene notar que la confusión del público sería extrema ya que, como indica Fra Molinero (1995), los negros en el teatro español del Renacimiento y Barroco estaban representados por actores blancos con la cara y las manos encorachadas. De esta manera, se proyecta una serie de capas: actor blanco pintado de negro con máscara de blanco. El ser y el parecer, al igual que la identidad, quedan sumamente problematizados. Por esta razón, la identidad del protagonista se muestra como inestable y transformable. El propio personaje expone su carácter híbrido: “Mas no te fies de mí, / Que soy hombre de dos caras” (Claramonte, 1888: 496). La dificultad de adscribirle una identidad fija y categorizable le posiciona indudablemente dentro de la esfera de la monstruosidad. La mutación es uno de los signos del monstruo; no obstante, esta transformación es monstruosa no sólo en el sentido de creación de un cuerpo híbrido, sino también por la acción misma de cambio, de mutación³.

La confusión o mutabilidad de identidad ocurre a través de la máscara y de transformación del nombre: de Juan de Mérida a Juan de Alba. El cambio de nombre, dado por el duque de Alba, señala el proceso de mestizaje por el que atraviesa el protagonista. Aunque Juan cambia de nombre, obtiene el título de capitán y maestro de campo y llega a ser parte de la alta sociedad blanca española, su condición mixta permanece. Juan se define y presenta a lo largo de toda la obra mediante el uso de términos opuestos: “Y soy negro, y alba soy” (497); “Un negro blanco en las obras” (508). Por consiguiente, la hibridez es su característica principal. El protagonista explota su “doble naturaleza” pues cuando le conviene expone su “alma u obras blancas”, pero en muchas instancias se sirve del estereotipo del negro para salir de una situación tensa. Por ejemplo, cuando doña Leonor, aquí disfrazada de varón, del paje Esteban, le propone que duerman juntos Juan contesta: “Yo huelo, amigo, á grajea, / Y por eso duermo solo” (498). De esta manera, se hace

evidente que Juan es un ser híbrido que usa ambas identidades. De hecho, parte de su monstruosidad se halla en su falta de identificación como uno u otro.

La monstruosidad llega a su cenit mediante las propuestas que le hace Leonor/Esteban a Juan de Mérida: “Los dos dormiremos juntos”; “Yo no es posible que duerma / Sin compañía”; “Yo os haré con mis ternezas / Y mis cariños y halagos / Amoroso” (498). Entonces, surge en la obra el tema del deseo interracial que no era aceptado en la sociedad de la época. En torno a esta cuestión, Baltasar Fra Molinero (1995) indica: “[e]n el tema de las relaciones sexuales, lo grotesco se convierte en tensión cuando se trata de emparejar a una mujer blanca con un hombre negro (...). Estas relaciones estaban configuradas dentro de lo monstruoso” (28). No obstante, aquí la posible violación de esta “frontera” social es doblemente monstruosa debido a que el deseo no es únicamente interracial sino que también se presenta como si fuera homosexual. Cuando Leonor propone dormir con Juan está vestida de paje; a través del comentario adverso de Juan se ejemplifica esta tensión, pues él piensa que se lo dice un hombre blanco: “Mas ¿Qué queman / A este Maricon?” (Claramonte, 1888: 498). A pesar de que no ocurre dicha unión, la aparición de este posible deseo constituye un miedo social hacia los deseos escondidos o tabúes, hacia la trasgresión de las normas sexuales.

Después de atravesar múltiples fronteras, Juan se reincorpora a España; pero esta reincorporación es posible porque se cumplen una serie de condiciones. Primero, Juan es el único que no se casa: doña Leonor y don Agustín van a casarse y doña Juana va a elegir esposo en Mérida (gracias a la “dote” de Juan). De este modo, la monstruosidad queda contenida, es decir, el “monstruo” no va a reproducirse. Esta falta de linaje funciona como elemento protector para la sociedad. Aunque el final parecería indicar la lógica del matrimonio entre Juan y Juana, la unión interracial supondría para el público de la época una monstruosidad. Esta posible monstruosidad también está indicada por la elección de los nombres: la unión de Juan y Juana implicaría una acción de índole incestuosa. Segundo, la reincorporación puede llevarse a cabo porque resulta temporal. Se indica que el protagonista va a regresar a Flandes.

En primera instancia, Juan impone justicia, pues restaura el honor de Leonor al casarla con Agustín. Simbólicamente, Juan se convierte en padre. Él se queda

³ En su estudio, Mark T. Burnett (2002) señala que en la sociedad inglesa del siglo XVII el actor estaba considerado un monstruo a causa de su aspecto mutable: “the actor was a ‘monster’ (...) ‘monstrous’ in constantly changing his attire” (10). En este sentido, se podría establecer un paralelo con Juan ya que también cambia de “hábito”, mediante la máscara, e interpreta un papel: el de blanco.

en un puesto superior pero a la vez marginal; marginal al no integrarse en ninguno de los enlaces matrimoniales y superior al restaurar el orden y al ofrecer la dote para doña Juana. La posición que asume es una similar a la que tiene el rey. Asimismo, la asociación entre Juan y el rey don Felipe se hace patente a través del motivo sol/noche y luz/oscuridad. Tanto Juan como el duque de Alba y el rey incluyen en sus discursos estos “juegos” de opuestos de tal manera

que un término no existe sin el otro. Cuando el rey y Juan se conocen, ambos se definen en relación con el otro. Juan le dice a don Felipe: “Sombra de sus rayos fui” (506). Si el sol es símbolo del rey, Juan (la sombra) existe a causa de los rayos de sol; en otras palabras, es el inverso del rey. Don Felipe le contesta al protagonista de forma similar: “Capitan Alba, por vos / Mis reinos ensalza Dios; / Premio os dé á vos por mí” (506-507). Como indican las palabras del rey, los dos personajes resultan intercambiables, ‘premio os de a vos por mí’. De este modo, la relación entre ambos personajes es complementaria, incluso se pueden ver como una sola moneda con una cara blanca y otra negra.

En consecuencia, cabe preguntarse si el rey es el verdadero monstruo. El rey en la obra representa a Felipe II, por esta razón es importante tener en cuenta la leyenda negra que se había forjado alrededor de esta figura. Una de las acusaciones que se le hacía era la de haber vivido amancebado con su hermana Juana. Entonces, no es de extrañar la elección del nombre de doña Juana para la obra pues es posible que Claramonte estuviera haciendo una referencia a la relación incestuosa del rey. Por consiguiente, la obra sitúa a lo monstruoso dentro de España. No es necesario buscar al monstruo en Flandes o en la figura del negro, pues el uso de máscaras y la violación de fronteras sociales (el incesto) se manifiestan dentro de la propia corte.

Desde este punto de vista, la inclusión de Juan en



la corte sirve para cuestionar los valores de ésta. En su estudio sobre el monstruo, Sérgio L. Prado Bellei (2000) destaca que una de las características de éste es la de cuestionar la norma: “o monstruo se configura sempre em termos de *ambivalência*: serve ao mesmo tempo para confirmar a norma, enquanto dela distante, e questioná-la, enquanto dela faz parte” (18). Así pues, cuando Juan pasa a formar parte del ejército y entra temporalmente en la corte, sus actos nobles se contraponen con los de los personajes supuestamente nobles, como por ejemplo, don Agustín. En este sentido, ocurre una inversión de roles ya que el blanco noble don Agustín tiene menos carácter noble que la figura marginal del negro. Don Agustín, junto con otros personajes “nobles” en la corte, insulta a Juan repetidas veces y, por tanto, pierde el decoro que se requería en la corte. Además, don Agustín queda retratado de mentiroso y engañador pues burla a doña Leonor y a doña Juana. Este personaje queda situado en un plano negativo por engañar a las damas y por su trueque de identidad en el campo del enemigo en Flandes. Al igual que Juan, don Agustín pasa al espacio de los ‘tudescos’ por la noche. Sin embargo, al contrario que el protagonista, su cobardía se hace patente ya que se disfraza del enemigo para protegerse: “Del hábito contrario / Me he querido valer en esta empresa (...). Pues el traje es flamenco y voy seguro” (Claramonte, 1888: 496). De esta manera, no sólo cruza al bando del “otro”, tam-

bién se representa simbólicamente su verdadero carácter moral. Para enfatizar este reverso, ocurre un encuentro entre Juan, con la máscara de blanco puesta, y don Agustín, vestido del enemigo, donde sendas identidades se muestran intercambiadas, Juan al respecto comenta: “Yo mas blanco que la nieve / Tú mas negro que la pez / Darte puedo aquí la muerte / Y no quiero, por pensar / Que salió en negro tu azar, / Y salió en blanco mi suerte” (496). Esta inversión cumple la función de cuestionar la norma de la sociedad establecida puesto que la figura “inferior” del negro sobrepasa con creces a muchos de los blancos “nobles”.

Por ende, la figura de Juan también se inscribe en el ámbito monstruoso porque cuestiona el orden establecido y supone una amenaza para éste. La amenaza, o el miedo, surgen porque se hace patente la posibilidad de inversión. Por supuesto, esta inversión conlleva un proceso de blanqueamiento. De hecho, la verdadera monstruosidad del protagonista radica precisamente en este proceso de blanqueamiento, pues invierte el orden. No obstante, este proceso resulta paradójico ya que por una parte posiciona a Juan en el ámbito monstruoso, pero, por otra parte, es necesario para intentar formar parte de la alta sociedad española, para acceder a ese centro tan deseado.

El proceso de blanqueamiento por el que atraviesa el protagonista ocurre a varios niveles, desde el personal/interno hasta el público/externo. Al principio de la obra se pone en tela de juicio el origen de Juan; aunque se sabe quién es su madre, la esclava Catalina, la figura del padre es cuestionada por algunos personajes: “En Mérida, aunque se dice / Que de un título de España / Es hijo; mas es patraña, / Que la color lo desdice” (491). Ésta es la única alusión que se hace en la obra sobre su padre, la mención de un padre con título indica la posibilidad de que sea hijo de un noble blanco. Por tanto, desde la primera página de la obra el linaje de Juan queda problematizado debido a que existe la posibilidad de que tenga sangre noble.

... SU COLOR ES UN IMPEDIMENTO PUES LE DIFICULTA LLEGAR A PERTENECER A LA CLASE ALTA Y SU DESEO ES FORMAR PARTE DE ESA SOCIEDAD.

Con todo, el cambio más significativo en el transcurso del blanqueamiento ocurre en el ámbito externo mediante el cambio de nombre. Tras la victoria de Juan en el campo de batalla, el duque de Alba decide darle un nuevo nombre: “Pues hoy, Juan, en la milicia / Naceis, vuestro nombre sea / Juan de Alba” (497). Este renombramiento marca “la nueva vida” del protagonista pues renombrar equivale a renacer. Asimismo, se subraya la política de blanqueamiento; el propio Juan se percata de la importancia del cambio: “Llamarse un negro Juan de Alba / Hoy, de la misma manera / Es que llamarse Juan Blanco” (497). El cambio lleva al protagonista de un lugar topográfico —Juan de Mérida— a un espacio idealizado —Juan de Alba. Sin embargo, este “bautizo” también se inscribe en el discurso colonizador. En otras palabras, el acto del duque queda relegado a un acto similar al de la conquista; en este caso, el conquistado es Juan. A menudo, como indican Ella Shohat y Robert Stam (1994) en su estudio sobre el eurocentrismo, en el acto colonizador se cambiaban los nombres: “Colonialism stripped ‘peripheral’ places and their inhabitants of their ‘unpronounceable’ indigenous names and outfitted them with names marking them as colonial property” (142). A pesar de que el apellido de Juan no resulta impronunciable para el duque, sí supone una demarcación marginal, ya que Mérida está en la frontera con Portugal y se encuentra alejada del centro castellano y de la corte en Madrid. Además, al ponerle el apellido igual que el suyo, ocurre una apropiación por parte del duque respecto a Juan; simbólicamente el protagonista pasa a ser “hijo” de éste.

Aunque parte del proceso de blanqueamiento por el que atraviesa el protagonista es impuesto desde el exterior, la transformación interior es mucho más peligrosa para la sociedad, y es aquí donde reside la monstruosidad del proceso. El que el duque “blanquee” a Juan no resulta tan amenazante ya que es una figura del centro la que ejerce el cambio. Sin embargo, la transformación interior sí transgrede las fronteras/normas sociales pues es un cambio que el centro no puede controlar. En múltiples instancias Juan proclama que desea modificar su color: “Deste agravio / Me quejaré á la fortuna, / Al tiempo, al cielo y á cuantos / Me hicieron negro. ¡Oh, reniego / Del color!” (Claramonte: 1888: 495). Para Juan, su color es un impedimento pues le dificulta llegar a pertenecer a la clase alta y su deseo es formar parte de esa sociedad. Al principio de la obra, él comenta sobre sí mismo: “Porque este negro en Es-

paña / Algún día piensa ser / Lunar de la gente blanca” (492). De nuevo, este anhelo de pertenencia a la sociedad hegemónica destaca su condición monstruosa ya que, como indica Prado Bellei (2000), la figura monstruosa quiere integrarse en el sistema dominante de valores a pesar de que la integración completa sea imposible. Para Juan, el proceso de blanqueamiento es una vía que le acerca al centro.

Se revela que Juan ha interiorizado completamente la política del blanqueamiento cuando éste aparece por segunda vez con la máscara. Al contrario que la primera vez, su segunda implementación de la máscara surge de forma inconsciente, Juan dice: “Que sin pensar con la máscara he venido” (Claramonte, 1888: 502). De este modo, se indica que lo natural para él es portar la máscara de blanco. Consecuentemente, no es de extrañar que el protagonista se considere un “negro blanco” puesto que sus acciones subrayan que ha cruzado esa frontera socio-racial. De esta manera, se quiebra la división necesaria para poder categorizarle. En la época, tanto en España como en otros países europeos, había un verdadero deseo por catalogar. Mary Bain Campbell (1999) anota en torno a la cultura de la época: “Western and especially northern Europe’s was a list-making, ‘anatomy’-composing culture” (228). Así pues, las figuras que no encajan en las “listas”, entendidas éstas como el imaginario social establecido, resultan molestas al amenazar el orden creado.

Además, su caracterización le inscribe en un mundo separado al adjudicado al negro en las comedias del Siglo de Oro. En las comedias, el negro estaba representado dentro de un arquetipo: el del “gracioso”. Como indica Fra Molinero (1995) respecto a la figura del negro, “su presencia tiene que ir anunciada por algo: una lengua, unas situaciones específicas (cómicas), una referencia constante a su situación social de esclavo” (20). En *El Valiente negro en Flandes*, Antón encarna el arquetipo del negro de comedia. Antón se distingue por su “habla de negro”, por sus referencias al color de su piel y por su función de bufón, de gracioso⁴. La inclusión de este personaje es necesaria para que el público/lector pueda contrastar a Juan con el arquetipo. La presencia de Antón subraya, de un lado, la cons-

⁴ Carlos González Echegaray (1998) anota que el “habla de negro” se caracterizaba por la neutralización entre consonantes vibrantes laterales y líquidas, /r/, /d/, /l/. También se observa la sustitución de sonido final o ye, por a.

trucción social tras los conceptos de raza, y de otro lado, deja entrever la trasgresión del protagonista de su marco preestablecido. En otras palabras, la distancia que adquiere Juan del arquetipo señala su proceso de blanqueamiento debido a que se aleja del patrón que la sociedad ha creado para el negro y se infiltra en esa sociedad blanca.

El lenguaje de Juan no es el arquetípico, habla igual que el resto de los personajes nobles blancos y al contrario que Antón es una figura seria, es el protagonista. Además, logra la emancipación de su puesto de esclavo y obtiene un título de alto rango en el ejército. Asimismo, adopta el discurso nacional antisemita que funciona para alejarle de su posición de otredad negativa, es decir, el otro no es él sino los moros y los judíos. Del mismo modo, el protagonista se aleja de Antón, pues no quiere que se le identifique con la figura del esclavo negro. Antón supone un peligro para Juan porque tiene miedo de que le rebaje; en relación a Antón dice: “¡Que haya dado en esto el perro, / Y que afrontar pase á Flandes / El color que yo ennoblezco!” (Claramonte, 1888: 499). El protagonista de nuevo adopta el discurso racista al referirse a Antón como “perro”. También cuando se hallan los dos en la corte y oyen un insulto, Juan se lo atribuye a Antón. Así, el protagonista reniega de su condición de negro pues se distancia de la figura de la que proviene, borra su origen.

El protagonista erradica su condición previa de esclavo pero lo que realmente desea es cambiar el color de su piel. Juan ha interiorizado el discurso del blanco y percibe el color negro como algo negativo; dice: “Y ya que negro me has hecho, / Enmienda la imperfección” (496). Este concepto del color como impureza vuelve a observarse tras su éxito en el campo del enemigo y se hace un tipo de juego con la idea del color y del barro, pues Juan comenta: “Y á limpiarme voy, / Porque tan de lodo / Me ha puesto esta acción” (503). Aunque la referencia es la de limpiarse del lodo que hay en el terreno enemigo, también se aplica al intento de limpiarse la piel negra⁵. Ahora bien, el acto de lavar

⁵ Esta misma noción aparecería más tarde, en 1621, en los emblemas de Andrea Alciato. El emblema LIX en su *Emblematum liber* muestra a dos personas blancas lavando a un hombre negro. Junto con la imagen aparece la siguiente inscripción: “Lo imposible / ¿Por qué te empeñas en lavar al etiope? / Ah, desiste: nadie puede dar luz a las / tinieblas de la negra noche”. Esta inscripción sirve para demostrar una acción imposible e infiere la falta de razón que hay en el color negro puesto que está asociado con las tinieblas.

indica que la norma es la blancura, ya que el color negro es la suciedad que debe limpiarse.

A pesar del proceso de blanqueamiento, Juan no se encuentra cómodo en la corte. En oposición al espacio liminal en Flandes, en la corte el protagonista se siente inseguro y por ello comenta: “Que quisiera estar primero / En un pantano, hasta aquí / El agua, que estar sufriendo / La dilacion que he tenido / Tantos días (...) Con mas miedo en estas salas / Palestras de lisonjeros, / Que en el campo del contrario” (505). Si la figura representativa del monstruo ejerce control en los espacios marginales, en el espacio central no es capaz de triunfar puesto que experimenta el miedo a ser expulsado. El hallarse en la corte para ser visto por el rey también le desorienta porque se convierte en el centro de atención, en una curiosidad. Sin embargo, esta atención no resulta positiva debido a que es “mostrado” en la corte; en otras palabras, su monstruosidad se confirma al ser exhibido en el centro y al relegarle después al margen, a Flandes⁶. La monstruosidad del protagonista no reside en ser negro, ya que Antón es negro pero no está caracterizado en el ámbito de lo monstruoso. La razón por la cual el rey desea verle parte de su proceso de blanqueamiento, es decir, es un negro que ha traspasado y deshecho las fronteras sociales. La figura de Juan resulta una amenaza al orden porque no respeta las divisiones sociales impuestas. Por consiguiente, el protagonista se adentra al espacio monstruoso y la sociedad debe controlar a esta figura a través del confinamiento al ámbito de lo abyecto, simbolizado por Flandes, y mediante la castración simbólica que le impide tener linaje al monstruo.

En una sociedad cada vez más insegura de sí misma, donde la pureza de sangre era una cuestión de suma importancia y donde ya se había aprobado la expulsión de los moriscos, la identidad nacional estaba en constante cuestionamiento⁷. A causa de la crisis que esto ocasiona, se crea la necesidad de construir una identidad nacional unificada y estable. Como afirma

Homi Bhabha (1994), la representación del “otro” es necesaria para poder definir al “yo”, por lo tanto, la diferencia debe ser visible. No obstante, en el momento en que no existe la diferencia o cuando no se puede definir y controlar al “otro”, el sistema binario peligra. En *El Valiente negro en Flandes*, el protagonista negro se transmuta en blanco noble; esto supone un trastorno para el orden establecido, ya que si el negro es más noble que el blanco, no existe un punto de contraposición. La inestabilidad social requiere modelos sólidos y fijos; como subraya Robert J.C. Young (1995), “fixity of identity is only sought in situations of instability and disruption, of conflict and of change” (4). Así pues, los modelos contestatarios y difíciles de catalogar quedan inscritos dentro de los postulados de la monstruosidad debido a que desestabilizan el modelo fijo que se intenta fabricar. La figura de Juan transgrede las fronteras sociales de la época y resulta difícil de categorizar y de contener. A causa de ello, el único espacio donde puede existir este personaje monstruoso, y por tanto al que queda relegado, es el que se sitúa fuera de la sociedad.

Bibliografía

- Alciato, Andrea (1976). *Emblematum liber (1621)*. Nueva York: Garland Publishers.
- Bain Campbell, Mary (1999). *Wonder and Science. Imagining Worlds in Early Modern Europe*. Ithaca: Cornell University Press.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge.
- Burnett, Mark T. (2002). *Constructing Monsters in Shakespeare's Drama and Early Modern Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Claramonte, Andrés (1888). “El valiente negro en Flandes”, en *Biblioteca de Autores Españoles*. Edición de Ramón de Mesoneros Romanos. Madrid: Rivadeneyra. (491-509).
- Cohen, Jeffrey J. (1996). “Monster Culture (Seven Theses)” en *Monster Theory*. Edición de Jeffrey J. Cohen. Minneapolis: Minnesota University Press (3-25).
- Fra Molinero, Baltasar (1995). *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- González Echeagaray, Carlos (1998). “Dos negros notables en España a través del teatro del Siglo de Oro” en *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo* 74 (407-34).
- Kessler, Herbert L. (2000). *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Filadelfia: Pennsylvania University Press.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducción de Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.
- Prado Bellei, Sérgio Luiz (2000). *Monstros, Índios e Canibais: ensaios de crítica literária e Cultural*. Florianópolis, Brasil: Editora Insular.
- Shohat, Ella and Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Nueva York: Routledge.
- Uebel, Michael. “Unthinking the Monster: Twelfth-Century Responses to Saracen Alterity”, en *Monster Theory*. Edición de Jeffrey J. Cohen. Minneapolis: Minnesota University Press. (264-91)
- Young, Robert J.C. (1995). *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race*. New York: Routledge.

⁶ Burnett (2002) señala que la corte actuaba como un espacio feriante: “the court constructed itself as a permanent and exclusive exhibition site to which a ‘monster’ could turn. Such is the inevitable conclusion if we consider the fondness for populating royal households with non-normative employees” (21). Aquí, Juan pasa a ser una “muestra” en ese terreno de exhibición que es la corte.

⁷ La expulsión de los moriscos fue aprobada en enero de 1602 pero no se llevó a cabo hasta 1609. No obstante, los debates en torno a esta cuestión surgieron ya durante el reinado de Felipe II.