



**LA ESCLAVITUD EN EL ESPEJO DE
LA ILUSTRACIÓN, LA RELIGIÓN Y
EL LIBERALISMO. *EL NEGRO
SENSIBLE* (1798/1825) COMO
SECUELA TRANSATLÁNTICA**

BEATRICE SCHUCHARDT
Universität Münster

**Un drama, dos partes: La versión española de
El negro sensible de Comella (1798) y su
secuela mexicana por Fernández de Lizardi
(1825)**

El presente estudio trata sobre la respectiva representación teatral que dos dramaturgos de este y del otro lado del Atlántico realizaron de la esclavitud, la cual ya en el año 1810¹ estaba prohibida en México, mientras en España aún se discutía tímidamente sobre ella a las Cortes de Cádiz, y solo con carácter previo (1810-1813).² El enfrentamiento teatral en cuestión tiene lugar en las versiones española y mexicana del drama *El negro sensible*, cuya principal característica es que se trata de un drama español de continuación transatlántica. La primera parte fue escrita en 1798 por el autor catalán Luciano Francisco Comella (1751-1812) y estrenada en Madrid ese mismo año. Fue en 1805 cuando la obra de Comella llegó a la Nueva España. Mientras *El negro sensible* de Comella se estuvo representando con éxito hasta 1817³ en la península ibérica (Sánchez López 14),⁴ la Inquisición llegó a prohibirla en 1809 en la Nueva España (Sánchez López 17).⁵ La obra cobró una fuerza bien distinta en la Nueva España

¹ La prohibición se remonta a un decreto de Miguel Hidalgo (Olveda Legaspi, s.p.).

² Álvarez Alonso muestra hasta qué punto el concepto de Locke de la libertad política basada en la propiedad priva de derechos al esclavo, ya que este carece de propiedad por el hecho de no tener libertad (559ss.).

³ Sánchez López menciona incluso una crítica que proviene de Carlos Cambronero y que data de alrededor de 1898 (16).

⁴ La crítica de la obra que se estrenó el 25 de agosto apareció el 14 de septiembre de 1798 en *El Diario de Madrid*. Es censurada sin indicar los motivos y está firmada con las iniciales “Y. B” (Sánchez López 16). De acuerdo con Sánchez López, la versión de Comella se representó en Madrid en 1801, 1802, 1809 y 1811 (14), en Valencia en 1801, 1814, 1817 y 1820, en Sevilla (1816) y en Barcelona (año desconocido) (16).

⁵ Sánchez López indica en este contexto que también la versión de Comella atrajo la atención de los inquisidores en el año 1806, pero no fue prohibida (17).

(Koeninger 225) tras las revueltas de esclavos que tuvieron lugar en la ciudad de Córdoba en la provincia novohispana de Veracruz en el año de su estreno en México, así como una vez lograda la independencia de Haití, alcanzada el año anterior bajo el mando del general negro Toussaint L'Ouverture. La segunda parte de *El negro sensible* salió de la pluma del autor y periodista mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), más conocido por su pseudónimo 'El Pensador mexicano'⁶. Con el añadido de "segunda parte" en el mismo título, la versión de Lizardi⁷ de *El negro sensible* se presenta claramente como una secuela. A diferencia de la breve obra de Comella, cuya duración era la de un *entremés*,⁸ la versión de Lizardi se asemeja más en longitud a una *comedia de teatros*. Pese a que la segunda parte de *El negro sensible* se ensayó en el Coliseo de México en 1825, el mismo año en que fue escrita, finalmente no se representó debido a la oposición de la dirección del teatro de allí (Reyes Palacios 586). Así, hubo que esperar hasta 1827, poco antes de la muerte del autor, para que la secuela de Lizardi llegara al escenario del Coliseo (Sánchez López 17).

Este artículo examina las similitudes y diferencias entre la primera parte de *El negro sensible* de Comella y la segunda de Lizardi, teniendo en cuenta sus respectivos contextos históricos, estéticos e interdiscursivos⁹. El

⁶ Este es también el título del periódico espectador homónimo editado por Lizardi. Lizardi ejerce principalmente como periodista y novelista y, con solo ocho obras, de las que solo se ha representado *El negro sensible*, es un dramaturgo mucho menos experimentado que Comella (González-Contreras 69).

⁷ En lo siguiente y para facilitar la lectura, se utilizará la versión corta del nombre ("Lizardi"). En la bibliografía, sus obras se citarán bajo el nombre completo "Fernández de Lizardi".

⁸ En la Nueva España este tipo de obras alrededor de 1800 se llamaban también *pitipiezas*. A finales del siglo XVIII, se les designó *pitipiezas* (o *petipiezas*) a obras de poca duración que incluían un llamativo contenido musical, pocos personajes en escena y una historia simple pero conmovedora. La palabra provenía del francés *petit pièce*, cuyo significado literal era *pieza pequeña*. Estas pequeñas piezas de origen francés fueron introducidas en la tradición hispánica por Ramón de la Cruz, que tradujo, adaptó y puso en tablas varias de ellas (Vera García 363). Una versión novohispana de la obra de Comella, titulada *La pitipieza del negro sensible*, no solo ha sido analizada por Vera García, sino también fue publicada en *Dieciocho* (Vera García, 375-389).

⁹ El término 'interdiscurso' (mi traducción) fue acuñado por Jürgen Link y desarrollado por él a partir del concepto del 'discurso' de Foucault. El interdiscurso designa "elementos y procedimientos discursivos" que sirven para la "reintegración de los conocimientos organizados en los discursos especiales basados en la división del trabajo" (Gerhard/Link/Parr 341s.; mi traducción). Un ejemplo del

objetivo es mostrar mediante qué estrategias y con qué cambios temáticos ambas obras perfilan la figura del esclavo negro como sujeto sensible y, al mismo tiempo, inferior, y el papel que desempeñan en este contexto la figura femenina central, las figuras infantiles y las figuras de tipo 'buen salvajes'. El análisis gira fundamentalmente en torno a los diversos aspectos de la Ilustración, la religión y el liberalismo, pero también tantea la importancia que tuvo la independencia de México, la cual se materializó en el año 1821, cuando a Lizardi aún le quedaban cuatro años para finalizar su obra. Puesto que pretendemos arrojar luz sobre el dramatismo con que Comella y Lizardi trataron el tema de la esclavitud en su dimensión interdiscursiva, empezamos repasando brevemente la historia del discurso de la esclavitud.

La esclavitud de los otros: una pequeña historia discursiva, 1500-1800

Son dos las cuestiones que destacan al analizar el discurso del tema de la esclavitud en España, Francia e Inglaterra entre 1500 y 1800: En primer lugar, se observa que el espacio que ocupaba la esclavitud en el discurso eclesiástico, económico y político fue disminuyendo a medida que iba aumentando su importancia como factor económico. En segundo lugar, es obvio que la esclavitud y la trata de esclavos, cuando se mencionan, siempre son las prácticas condenables de los otros, es decir, de otras naciones. Este fenómeno de distanciamiento discursivo parece tener una virulencia más acusada en la segunda mitad del siglo XVIII, en el curso de los debates abolicionistas que por aquel entonces estaban surgiendo en Inglaterra y Francia.

Al echar un vistazo a la trata de esclavos *con* y *en* las colonias españolas, que Smutko data en el año 1518 (297), puede afirmarse que, en la primera mitad del siglo XVI, los representantes de la Escuela de Salamanca, es decir, escolásticos como Francisco de Vitoria (1483-1546) o Tomás de Mercado (1525-1575), fueron los primeros en llamar la atención sobre la dimensión económica y moral del tema (Perdices de Blas/Ramos-Gorostiza 17; de aquí en adelante, Perdices). Con carácter general, la escolástica trató la esclavitud de forma bastante marginal (Perdices 17), sin entrar a cuestionar en gran medida dicha práctica. Podemos afirmar que más bien fueron las dudosas prácticas comerciales de los traficantes de esclavos portugueses las que dieron pie a las críticas de los escolásticos (Perdices 18ss.). Aunque también, y aisladamente, se escuchaban voces críticas con la esclavitud entre los representantes de la Escuela de Salamanca, como la de Bartolomé de Albornoz, lo cierto es que estas apenas encontraron eco.¹⁰ Por el contrario,

interdiscurso es la representación de la teoría económica por el discurso teatral de la Ilustración tardía. Véase Schuchardt, *Die Anthropologie*.

¹⁰ Véase el ejemplo Frías de Albornoz citado en Perdices (22s). Como señalan los autores del ensayo, la crítica temprana a la práctica de la trata de esclavos solo

fue la escolástica la que sintió las bases de la 'misión civilizadora' colonial a la que tanto aludieron unos y otros de los representantes de esa escuela en sus discursos, especialmente Domingo de Soto (1494-1560). Al remontarse Soto a la distinción aristotélica entre esclavos 'legales' (es decir, prisioneros de guerra) y esclavos 'naturales' (aquellos que por naturaleza tienden a la sumisión), y, al mismo tiempo, definir al esclavo 'natural' como civilizadamente inferior, justificaba tanto la trata de esclavos como la esclavitud, pues se esforzaba por argumentar que los esclavizados tenían ocasión de aprender de los usos y costumbres (290, citado en Perdices 18). Domingo de Soto daba incluso un paso más en sus argumentos y equiparaba al 'esclavo natural' de zonas no cristianas con el 'esclavo legal' del que hablaba Aristóteles. Soto logró la legitimación moral-teológica del sistema esclavista al mostrarse comprensivo con el pecado original de Tomás de Aquino, pues la 'servidumbre natural' de los civilizadamente inferiores era precisamente el castigo divino por su anterior pecaminosidad (Soto 290, citado en Perdices 18). Tras el mercantilismo, los tratadistas españoles de los siglos XVI y XVII silenciaron la esclavitud.¹¹ Justo a la vez, esta se convirtió en el eje central del sistema económico colonial, ya fuera en lo referente al comercio, la producción de azúcar, tabaco, cacao o café, o en la ganadería jesuita.¹²

En la España de la Ilustración, época en la que solo entre 1700 y 1800 más de 570,000 negros africanos fueron trasladados a las colonias españolas

encontraba un débil eco entre los autores de los tratados de economía de siglos posteriores. El tratado de Albornoz, por ejemplo, se publicó en una sola edición, mientras que el *De iustitia et iure* de Soto, que era bastante poco crítico con la esclavitud, se publicó en 26 ediciones (Perdices 26). Según Smutko, los más duros críticos de la esclavitud en los siglos XVII y XVIII procedían de las filas de la Orden de los Capuchinos, entre ellos Francisco José de Jaca y Epifanio de Moirans (~1685), Girolamo Merolla (~1692), así como miembros de la Orden de los territorios de la actual Colombia y Venezuela en el siglo XVIII.

¹¹ El único tratado del siglo XVII digno de mención es de carácter jurídico y trata de cuestiones de derecho contractual en el comercio entre España y las colonias. Este es el *Norte de la contratación de las Indias Occidentales* de Veitia Linaje (1762, citado en Perdices 28). Smutko (303) menciona a Antonio Diana, Tomás Sánchez, Luis de Molina Fernão Robello y Diego Avadaño como apologistas eclesiásticos de la esclavitud en el siglo XVII.

¹² Precisamente los jesuitas, que tuvieron mucho éxito en el comercio novohispano, abogaban que la adquisición de esclavos africanos era más compatible con las enseñanzas bíblicas que el empleo de la población indígena en trabajos asalariados, ya que los mecanismos de enriquecimiento se minimizaban por el hecho de que los esclavos ya formaban parte de la propiedad de la casa (Troisi Melean; agradezco Phiip Knäble de la universidad de Göttingen por esa información). Véase también Bete y Knäble.

(Perdices de Blas/Ramos-Gorostiza 11 con referencia a *The Atlantic Slave Database*),¹³ se encuentra, a excepción de *El negro sensible* de Comella, una única voz crítica que procede igualmente del ámbito literario y que recoge Cadalso en sus *Cartas marruecas* (1789) (Perdices 36 con referencia a Cadalso 33ss.). En ellas, Cadalso lamenta el mal trato recibido por los esclavos en las colonias inglesas. Como en el caso de la crítica escolástica a los comerciantes portugueses, Cadalso también opina que se trata más de una indirecta al competidor económico Inglaterra que de un alegato abolicionista (Serna 50)¹⁴. Considerados los impulsores de la Ilustración española, economistas como Rodríguez de Campomanes (1723-1802), es solo desde una perspectiva mercantilista tardía que se interesan por el comercio de esclavos. En ese monopolio comercial inglés con los esclavos, Campomanes distingue una puerta trasera que es la que utiliza Inglaterra para eludir el privilegio español de comerciar con bienes procedentes de las posesiones españolas (Perdices 35 con referencia a Campomanes 35). Campomanes responde de forma indirecta a la *leyenda negra*¹⁵ revivida en el curso de los debates abolicionistas en Inglaterra y Francia, cuando critica el mal trato que reciben los esclavos negros en Jamaica a manos de los ingleses (Perdices 35 con referencia a Campomanes 35). Tal y como mostrará el análisis de las dos versiones de *El negro sensible*, las puestas en escena teatrales de Comella y Lizardi también parecen contribuir a la perpetuación de la imagen fija de la esclavitud como una práctica del otro.

El buen salvaje, la mujer y el niño: un tríptico de la ilustración tardía

Comella ambienta su *El negro sensible* en una plantación americana no especificada en detalle, mientras que Lizardi situó la acción de su secuela en Cuba (Reyes Palacios 588), que, junto con Jamaica y Barbados, era uno de

¹³ La comparación directa con el periodo entre 1595 y 1640, en el que hay alrededor de unos 270,000 esclavos (Serna 52), muestra un inmenso ascenso. Serna calcula que entre 1450 y 1867 se enviaron 12,000,000 de esclavos a las Américas, de los cuales el 15 % murió durante la travesía debido a las enfermedades provocadas por la mala alimentación, como el escorbuto, así como por las enfermedades infecciosas y las penas draconianas por rebelión (54).

¹⁴ La trata de esclavos estaba desde la ruptura de España con Portugal en 1640 principalmente en manos inglesas, ya que la corona española otorgó a Inglaterra a partir de 1713 concesiones para la venta de esclavos en las propiedades españolas. Estas concesiones, que se obtenían a cambio de pagos, se denominaban *asientos* y llevaban a que se hiciera contrabando de otras mercancías, además de los esclavos, desde y hacia las colonias españolas, burlando así los monopolios comerciales de los puertos españoles (Serna 51).

¹⁵ Para reavivar *la leyenda negra* en el siglo XVIII y las réplicas españolas, véase Tschiltschke, *Identität* 65-115.

los principales puntos de transbordo de esclavos en la región caribeña-americana (Serna 51).¹⁶ Salvo algunos cambios, el autor mexicano se mantiene fiel al original de Comella. Lizardi solo suprime un personaje de la servidumbre (Inés) y añade dos personajes más a la trama iniciada por Comella: Bunga, la esposa del 'negro sensible' Catúl, quien da título a la obra, y el cruel Enrique, mencionado a continuación.

La trama de ambos melodramas gira en torno a la amenazante separación de una familia por la trata de esclavos y se expondrá a continuación. En la primera parte de Comella, el *negro sensible*, Catúl, se encuentra en la plantación de Jacobo, un despiadado traficante de esclavos. Este es dueño de Catúl y de su hijo, a quien en el *dramatis personae* simplemente se denomina como "un niño negro" (Comella 1). Catúl está inconsolable porque Jacobo quiere vender a su hijo a la española Martina y enviarlo a España. La posible compradora es una rica viuda española que se halla también en la plantación acompañada de su hijo Juanito. Como cristiana y filántropa ilustrada, interviene, sin saberlo Catúl, en favor de este, y por ello compra la libertad de su hijo. Catúl, empujado por el dolor de la separación, se entera por el intrigante Jacobo únicamente de que Martina ha comprado a su hijo y de que está a punto de partir a España. Tras un árbol acecha el padre a los dormidos, empujado al extremo, y amenaza con apuñalar al niño que descansa en el regazo de Martina y del que Catúl cree que es Juanito. Sin embargo, en el último momento reconoce en el niño a su propio hijo. Al final, Martina compra asimismo la libertad de Catúl y su mujer, Bunga, sin que tan siquiera esta tuviera que aparecer, y le ofrece a toda la familia acompañarla a España en calidad de sirvientes. Catúl acepta, se arrepiente de su antigua aversión hacia los europeos y se convierte a la fe cristiana.

En la segunda parte de Lizardi, junto a Jacobo, aquí propietario de una plantación, surge la figura de Enrique, un nuevo personaje que actúa aún más atrozmente con sus esclavos. De este modo, el personaje de Jacobo se pinta ahora con rasgos más atenuados, ya que es él quien expresa su recelo cuando Enrique se propone matar a Catúl. Esta descripción más humana de Jacobo permite, al mismo tiempo, que el significado religioso de la obra pase a un segundo plano. Koeninger, por ejemplo, supone que el nombre bíblico de este personaje, en recuerdo de un patriarca israelita, podría indicar que Jacobo es judío (218). Otra novedad en la secuela es la aparición de Bunga, quien teme haber perdido a Catúl y su hijo, "El Negrito", a manos de Martina. Sucede que Martina había comprado la libertad a la esclava equivocada debido a una confusión de nombres (Munga en lugar de Bunga). Para alcanzar a su marido y su hijo en el muelle, Bunga huye, lo que

¹⁶ Esta circunstancia se justifica mediante la proximidad a las plantaciones azucareras francesas del Caribe.

despierta la furia en Enrique, que quiere castigarla con latigazos.¹⁷ Esta vez también Martina, que en Lizardi se presenta al final como marquesa, interviene en favor de la familia de esclavos. Aquí es a Enrique a quien Catúl, preso de la desesperación, amenaza con apuñalar antes de que Martina haga acto de presencia para calmar los ánimos y emplee toda su astucia para comprar a Bunga al engañoso comerciante. De nuevo, los antiguos esclavos aceptan convertirse en sirvientes de Martina, por lo que todos juntos parten hacia España, donde Catúl y Bunga renuncian al pago. Quisiera matizar en este contexto la sugerencia de Reyes Palacios, para quien la versión de Lizardi es más una variación sobre el tema del esclavo sensible que una secuela *strictu sensu* (583).¹⁸ De hecho, en su versión de *El negro sensible*, Lizardi recurre repetidamente a Comella para construir su propia trama sobre acciones que ya han tenido lugar en la versión del dramaturgo catalán: la compra de libertad de Catúl, su hijo y la (equivocada) Bunga por parte de Martina. Además, al hacer que estas acciones sean resumidas de nuevo por Martina directamente al principio de la versión mexicana,¹⁹ el propio Lizardi empieza ya presentando su obra como una continuación de la anterior. Por lo consiguiente, Lizardi hace ambas cosas: continúa la versión anterior y varía el tema del esclavo sensible. En cuanto a la conexión con la primera parte de Comella, esa también puede haber tenido razones estratégicas, ya que Lizardi siempre criticó la ausencia de obras novohispanas en los escenarios mexicanos.²⁰

Estudios literarios recientes han criticado, y con razón, ambas versiones de *El negro sensible* por afirmar tanto la superioridad de la forma civilizada e ilustrada de los blancos, representada por la figura de Martina, como la de la buena fe católica sobre los falsos dioses de la que hace alarde Catúl.²¹ Reyes

¹⁷ Los latigazos con los que se amenaza son al principio 50, luego 100, lo que demuestra la frialdad de Enrique (Lizardi vv. 450 y 549).

¹⁸ “No se trata propiamente de una continuación, sino de una nueva versión, con los mismos personajes de la historia que presenta Comella” (Reyes Palacios 583).

¹⁹ “A Catul [sic] libérté de las prisiones / en que lloraba su fatal destino. / A Bunga, su mujer, del mismo / rompí de su opresión los duros grillos, / y el alma les he vuelto, cuando libres / estrechen en sus brazos a este chico” (Lizardi vv. 6-10).

²⁰ Véase la reacción de Lizardi a la cancelación de la obra por parte del Coliseo de México: “[...] es una vergüenza que en una nación donde abundan los talentos de los Molières y Racines, de los Moratines y demás ilustradores de la escena, no se vea una pieza totalmente americana!” (citado en Reyes Palacios 587 con referencia al texto original de Ebersole 51-53).

²¹ El hecho de que la conversión misionera de Catúl a la fe católica, así como su distanciamiento de su antiguo odio hacia los europeos, podría haber gustado al

Palacios critica que los liberados en la obra de Lizardi terminan esclavizándose a sí mismos cuando declaran que, como muestra de agradecimiento, quieren servir a Martina sin percibir salario alguno (588). La crítica de Sánchez-López a la obra de Comella va en una dirección similar. Apunta a que, aunque al final Catúl ya no es un esclavo, sí continúa siendo un sometido (14). Además, insiste en que la obra acaba afirmando las jerarquías (coloniales) existentes, de acuerdo con las cuales los blancos se presentan en escena como una raza superior (14).

La elección por parte de Comella del título *El negro sensible* muestra ya la estratégica habilidad del versado dramaturgo. No solo sitúa así su obra en la línea de la tradición de la comedia sentimental como género igualmente popular entre el público y las autoridades estatales.²² Además, el título enlaza estéticamente con el orientalismo literario, muy popular en la época, una tendencia a la que Voltaire contribuyó con *Alzire, ou les Américains*²³ en 1736 y que Goethe continuó con su poemario *West-Östlicher Divan* (1819). En el periodo en que se escribió la obra de Comella, toda una serie de dramas conquistaron los escenarios españoles, piezas de índole sentimental cuyos títulos ya aluden a sus protagonistas negros: *El negro y la blanca* (1797), de Rodríguez de Arellanos; *La esclava del negro Ponto* (1802), de Comella (Koeninger 220), y *Zinda* (1804)²⁴, de María Rosa Gálvez.

La moral de conversión cristiana y el liberalismo en el marco de la jerarquía colonial

En cuanto a la versión la versión original española de *El negro sensible*, la moral de conversión cristiana en combinación con la estética orientalista son probablemente los principales responsables de que la censura no la objetara (Koeninger 220). Según Koeninger, el nombre del personaje del traficante de esclavos, Jacobo, incluso indica su fe judía (218), aspecto que ella lee en el contexto del misionerismo de la obra, al final de la cual Catúl se convierte al cristianismo. Bien es verdad que a Jacobo no se le expulsa en

censor eclesiástico de la obra de Comella, Friar Thadeo López, también es resaltado por Koeninger (220).

²² La comedia sentimental que llega a España desde Inglaterra pasando por Francia le sirve a la economía política borbónica para poner en valor tanto a la nobleza que ejerce una profesión como a la burguesía trabajadora (Schuchardt, *Die Anthropologie* 131ss). En cuanto a las características de género de la comedia sentimental véase Cañas Murillo, en cuanto a los caminos de recepción europeos véase García Garrosa ("Algunas observaciones"; *Retórica*) y Fuentes.

²³ En relación de *Alzire* y los temas del orientalismo, la comedia sentimental y la economía del drama, véase Winkler, *Alzire* 243ss y "Eroberungsdramatik" 47ss.

²⁴ En cuanto a la *Zinda* de Gálvez y su heroína congoleña, véase Lewis 263-275.

ningún momento como cristiano en contraste con el cristianismo enfatizado de Martina, pero, más allá de su nombre, tampoco hay una referencia explícita al judaísmo de Jacobo. Si fuera cierta la hipótesis de Koeninger, la concepción de Jacobo como judío se equipararía a una doble eliminación discursiva de la esclavitud en la obra de Comella: Tanto la esclavitud como la trata de esclavos se esbozarían entonces no solo como algo ajeno a España y que sucedería en algún lugar lejano del Caribe, sino que, además, se corresponderían con las prácticas de los otros, los no católicos.

Lo cierto es que la dureza de Jacobo se opone diametralmente a la sensibilidad de Catúl cuando el primero afirma: “Esos afectos / de los Negros Salvajes son extraños” (Comella vv. 73s.). Al mismo tiempo, el traficante de esclavos adopta aquí la perspectiva del sistema colonial sobre los esclavos negros, que para él son meros objetos de comercio. Esto coincide precisamente con el análisis de la representación de esclavos en la *Encyclopédie* de Karen Struve: Estos hacen allí las veces de *objetos* de saber cuya posición como ‘otros coloniales’ se limita a su naturaleza mercantil (131). Aparte de los esclavos negros, los discursos coloniales europeos han dado lugar a toda una serie de alteridades que, en función del color de su piel, ocupan diferentes lugares en el sistema colonial, de manera que, cuanto más oscuro es el color de la piel, más baja es su posición en la jerarquía²⁵. Cuando Bartolomé de Las Casas propuso enviar esclavos negros a las colonias para alivio de la población indígena que estaba sufriendo, consideraba a estos principalmente bienes de comercio, un medio para una finalidad. Por el contrario, los indígenas de Latinoamérica eran presentados como dignos de lástima²⁶. En cuanto a la constitución de una jerarquía de alteridades coloniales, resulta significativo que los indios novohispanos solo se ven como sujetos sufrientes en el momento histórico en que los esclavos negros están disponibles como alteridad subordinada (Rodríguez Milán 137 con referencia a Macnutt s.p.).²⁷ Esta imagen fija de los negros, a los que se

²⁵ En cuanto a este sistema, véase también Koeninger (227).

²⁶ Aun en Colón los indios aparecen como “objetos vivientes”, véase Todorov (Pos. 881).

²⁷ La propuesta de Las Casas también le sirve como motivo para criticar al tercer volumen de su *History of America* (1777) del filósofo ilustrado inglés William Robertson, quien argumenta que esto significa dejar a criterio de otros “la sumisión de una raza humana” para “devolver la libertad a otra” (Álvarez Alonso 572). La táctica de Robertson de reproducir la leyenda negra desautorizando a Las Casas como su fuente y, por tanto, el más temprano y duro crítico del sistema colonial español, es una estrategia análoga a la de los pensadores franceses de la Ilustración como Montesquieu y característica de los debates abolicionistas que comenzaron con Newton hacia finales del siglo XVII. En Francia, fueron iniciado por Diderot, Rousseau y Condorcet. En vista de la importancia de la esclavitud para el funcionamiento del sistema económico colonial, cabe señalar que en Inglaterra,

atribuye el rango de objetos, frente a los indígenas considerados como sujetos, continúa en los discursos de la Ilustración, por ejemplo, en Adam Smith (1723-1790): Cuando Smith mete a los esclavos negros de *The Wealth of Nations* (1776) en el mismo saco que al ganado (Rodríguez Milán 136 con referencia a Smith 321ss.),²⁸ esto le sirve para subrayar la debilidad e indefensión de los indios como víctimas del sistema colonial español con el mayor competidor del imperio colonial británico:

Aparentemente, el negro africano no sería un nativo inofensivo, de alguna manera se las habría ingeniado para perjudicar a las buenas gentes de Europa y jamás fue ni amable ni hospitalario. A fin de cuentas, para Smith los habitantes de África son, al igual que los de muchos otros países de lo que en general se conoce como "Indias orientales", unos bárbaros que para nada se revelaban tan débiles e indefensos como los indígenas americanos, anclados en un estadio más primitivo en la senda conducente a la civilización. (Rodríguez Milán 137)

Ambas versiones de *El negro sensible*, pese al escenario bucólico²⁹ en el que se desarrollan, no dejan lugar a dudas respecto a que la economía de la esclavitud es un sistema despótico³⁰ y arbitrario en el que no queda espacio

estos debates se dirigieron más contra el comercio de esclavos que contra la propia esclavitud. Cuando finalmente se prohibió el comercio en Inglaterra en 1807, fue sobre todo por razones tácticas, ya que impedía abastecer de mano de obra a las plantaciones francesas y españolas (Álvarez Alonso 572s.).

²⁸ Según Smith, tanto los esclavos como el ganado debieron recibir una "buena" o "mejor gestión" (Rodríguez Milán 137). Rodríguez Milán (136ss.) observa en Smith "una imagen del africano como instrumento o herramienta, percibida desde un punto de vista estrictamente técnico, utilitario". Para Smith, la esclavitud esconde sobre todo ventajas económicas, ya que la ocupación de la población local en el trabajo asalariado es más barata a largo plazo que el costoso envío de esclavos desde África. Por razones morales, la esclavitud fue solo parcialmente problemática para Smith (Rodríguez Milán 137). Con respecto al pensamiento hegemónico, paternalista y racista de Smith, véase Habermann 130-157; 210-246.

²⁹ En su presentación visual, el marco elegido por Comella recuerda a la imagen fija *del locus amoenus*. Sánchez-López habla en este sentido de un "paradisíaco ingenio azucarero del Caribe" (10). En las direcciones del escenario se habla de un "*sitio delicioso, poblado de árboles del país*" y "*una fuente al foro rodeada de árboles*" (Comella 1). También en la segunda parte de Lizardi, el texto secundario identifica el marco como un "*sitio muy delicioso*" (1).

³⁰ Especialmente Lizardi destaca el despotismo de los traficantes de esclavos (González-Contreras 73). Young, por su parte, resalta que Jacobo despierta a los esclavos dormidos agitando el látigo e impidiendo que Catúl recoja la comida del árbol para su hijo, que los esclavos no reciben de Jacobo (371). En Comella, el

para las emociones humanas de los esclavos. Esto se logra porque ambas versiones parten de las figuras de los niños, del hijo de Martina, Juanito, y del hijo sin nombre del esclavo negro Catúl. Aunque ni en la obra de Comella ni en la de Lizardi se concede a los personajes infantiles *negros* la capacidad de hablar,³¹ su uso performativo en momentos centrales de ambas obras es un rasgo distintivo, ya que los niños no tenían casi ningún papel en el teatro español del siglo XVIII (Guinard 300). Bien es verdad que Comella enmarca el personaje de Catúl en su función económica en el contexto de la plantación, para lo que elige una plantación de caña de azúcar con un molino de azúcar como escenario.³² Sin embargo, en los niveles de la actuación teatral y de las réplicas, el dramaturgo catalán pone en escena a su protagonista subalterno principalmente como un padre cariñoso: Mientras Catúl se lamenta de por la inminente separación de su hijo en su primer *soliloquio* de cuarenta versos,³³ sostiene cariñosamente al niño dormido en sus brazos. Con esto, Comella conecta con personajes paternos bien conocidos de la comedia sentimental, como los que ya había presentado Diderot en *Le fils naturel* (1757) y *Le Père de famille* (1758). El supuesto impacto de la representación del *negro sensible*, Catúl, no debe ignorar el hecho de que el protagonista negro fue llevado al escenario por el actor blanco Manuel García Parra, quien ya entonces gozaba de gran popularidad entre el público (Sánchez López 14), lo que pudo haber aumentado la empatía de los espectadores con el personaje. También en la versión mexicana de Lizardi, Catúl fue encarnado por el actor también blanco Victorio Rocamero (Koeninger 224).

Es evidente que Comella, influido por las ideas imperantes en su época, se esfuerza por mostrar a Catúl como un “infeliz”³⁴ salvaje llevado al extremo y situado en un puesto inferior en la jerarquía de la civilización. Así, Catúl, desesperado, no solo grita que “Europa” y “el mundo” tiemblen

cotexto dice: “Sale Jacobo de la puerta; despierta á los Negros con un látigo, los que se dispondrán para el trabajo; Catúl coge frutas de los árboles [...]” (2).

³¹ Esto también lo observa Sánchez-López (13) con respecto a la versión de Comella.

³² Comella (1): “[...] un ingenio de Azúcar corpóreo, que le deben andar tres negros”.

³³ Comella (1): “[...] en la choza primera estará Catúl abrazado con su hijo [...]” así como Comella (1s., vv. 1-44).

³⁴ En la obra de Comella, los esclavos negros son descritos de nuevo como “infelices”, hecho que pone en evidencia su situación precaria, pero sobre todo la superioridad de los personajes blancos (Comella vv. 239, 252, 256).

ante él,³⁵ sino que, a diferencia de su esposa Bunga, ya convertida al catolicismo, no está bautizado y practica el “ciego culto de los dioses” (Comella vv. 426ss.). Esa misma voluntad se observa también cuando a Comella, empeñado en escenificar a Catúl como un salvaje al que hay que convertir, le interesa asignar a su protagonista negro el estatus de sujeto, al menos de forma retórica, enfatizando al mismo tiempo el “espíritu noble y alentado” de este (Comella v. 91), lo que también se refleja en la versión de Lizardi: “Through Catúl's speeches one sees the emotions of a black man expressed vividly and painfully” (Young 370). La representación de Catúl como sujeto, aunque típica, revela, al margen de su perfil como figura paterna cariñosa, también su réplica a la observación de Jacobo de que sentimientos como los que muestra Catúl son inusuales para los “negros salvajes” (véase arriba), a lo que el *negro sensible* responde: “Y por qué ha de ser? ¿Acaso los negros / tienen almas distintas a las de los blancos? / Lo mismo que ellos son, somos nosotros” (Comella vv. 75-77). Aquí Catúl hace referencia a la igualdad de las *almas* de blancos y negros según el derecho natural, que remite al Dios creador, sobre el que el escolástico Albornoz ya basaba su crítica a la esclavitud. Catúl recurre así al argumento teológico que los apologistas escolásticos de la esclavitud habían invalidado al referirse al *cuerpo* legítimamente sometido del esclavo natural. El hecho de que Catúl hable aquí primero de los “negros” en tercera persona del plural y luego convierta esa distancia expresada en un “nosotros” se antoja ambiguo en la medida en que esa expresión no solo puede designar el colectivo de los esclavos negros, sino que potencialmente incluye a Jacobo, por lo que podría significar un “nosotros” común de negros y blancos.

No menos interesante que el personaje de Catúl como una persona sometida sensible, lo cual encaja con la circunstancia de que la mayoría de los protagonistas del teatro español de la Ilustración tardía debían ser moralmente purificados o ilustrados y se distinguían precisamente por su falta de sensibilidad (Schuchardt, *Die Anthropologie* 455ss.), es la elección por parte de Comella de una protagonista femenina, aspecto relacionado con ese *female turn* que se perfila en el teatro español alrededor del año 1800. En dicha etapa, los personajes femeninos se meten en el papel de la benefactora rica, filántropa y cristiana que había dominado el mundo masculino de la comedia sentimental desde los años 1770. Como caso análogo femenino de ese personaje “paternalista que pone orden” (Schuchardt, *Die Anthropologie* 161-171; mi traducción), Martina también representa los valores de la Ilustración, como la razón, la voluntad de convertir a su prójimo en seres mejores y la medida justa nicomáquea. Así, pues, Martina se revela como una persona ilustrada cuando señala con el dedo retórico a Jacobo, cuya “alma racional” está “oscurecida por su brutalidad” (Comella vv. 79ss.). El

³⁵ Comella (vv. 295s.): “[...] tiembla de mí la Europa, tiemble el mundo, / que á todos los provoca un desdichado”.

personaje de Martina es dibujado por Comella como un hábil híbrido de tradición cristiana³⁶ y liberalismo³⁷. Vestir a las figuras femeninas progresistas con atuendos cristianos es una estrategia popular en el teatro español de la Ilustración tardía para escenificar las figuras heroicas femeninas, a las que recurre la dramaturga María Rosa Gálvez en la presentación de su personaje Guiomar de *La familia a la moda* (1805) (Gies, “María Rosa Gálvez” 387ss.; Tschiltschke, “María Rosa Gálvez” 283ss.; Schuchardt, *Die Anthropologie* 388-391), así como también Francisco Durán en su concepción de la tejedora Cecilia, económicamente autosuficiente, de *La industriosa madrileña* (1789) (Gies, “*Gustos and gastos*”, “Sentencias”, “Two Women”; Schuchardt, “Fe y prosperidad” 223-240). El estatus de Martina como viuda de un hombre rico le permite libertades especiales;³⁸ su posición socialmente superior como mujer noble, tal y como la concibe Lizardi, garantiza que los personajes masculinos socialmente inferiores, Enrique y Jacobo, acaban sometidos a ella. Mientras Jacobo y Enrique se muestran muy impresionados por el título de Martina de marquesa, una posición social que deducen de la forma de saludo “usía” con la que el mayordomo de Martina, Vicente, se dirige a su dueña, Martina enfatiza “que los títulos son humos postizos. / La nobleza, señores, me parece, / consiste en la virtud y no en los brillos / que se logran a fuerza de dinero” (Lizardi vv. 812-823). Lo interesante aquí es que Lizardi modifica en este aspecto la fórmula típica del teatro de la Ilustración tardía española de que la verdadera nobleza no se mide por el título sino por la virtud, pues aquí el título es automáticamente un título comprado con dinero. Esto ya muestra el giro hacia una sociedad burguesa, donde los nobles son antiguos burgueses, pero también la realidad social de la Nueva España, en la que los títulos nobiliarios comprados estaban por encima de los heredados. La repetida autodesignación de Martina como católica y su enfática práctica de la virtud cristiana de *caritas* también la pone moralmente por encima de toda duda.³⁹ El aspecto amenazador de su poder financiero desde un punto de

³⁶ Martina demuestra ser una buena cristiana, por ejemplo, cuando pregunta si El Negrito ha recibido “el santo bautismo” (Comella v. 179).

³⁷ González-Contreras (73) describe al personaje de Martina también como “filántropa” y “progresista”

³⁸ Las viudas ya tenían un estatus especial en el teatro del Siglo de Oro y históricamente disfrutaban de más libertades que las mujeres casadas o solteras (Boyle 61).

³⁹ Así, Martina utiliza su riqueza en beneficio de sus prójimos designados como “hermanos”: “[...] ¿en qué puedo emplear mejor mis bienes / que en la felicidad de mis hermanos?” (Comella v. 170s.).

vista masculino, que sale a la superficie de forma ofensiva⁴⁰ en las dos partes de *El negro sensible*, se suaviza con su enfatizada maternidad como un aspecto conforme a la norma de la feminidad ilustrada. Esta maternidad vuelve a salir de la mano de los personajes infantiles en las dos obras, tanto en la de Comella como en la de Lizardi. La actuación maternal de Martina confiere al personaje una profundidad emocional adicional, que encuentra a su vez en el personaje paterno de Catúl su equivalente subalterno.⁴¹ En la versión de Lizardi se presenta a Martina como maestra ilustrada y filántropa de su hijo Juanito (Comella vv. 1-95); en Comella, Martina aparece cuidando de forma conmovedora al niño negro que llora (Comella vv. 333-336).

También en la primera parte de Comella la imparcialidad infantil proporciona una ocasión para que blancos y negros entren en contacto superando la frontera del color de la piel impuesta por el sistema colonial, con lo que las jerarquías sociales quedan muy marcadas:⁴² En la actuación de Martina y Juanito, el niño negro le da una fruta al blanco, tras lo cual Juanito expresa su deseo de jugar con el otro pequeño (Comella v. 155). El hecho de que esta escena solo pueda producirse porque los sirvientes de Martina están momentáneamente distraídos,⁴³ demuestra que aquí está ocurriendo algo extraordinario. A más tardar, cuando Martina le pide a su hijo que le dé un duro al niño negro y Juanito le pide cuatro (Comella vv. 153-154), el dinero marca la superioridad social de los españoles blancos elocuentes sobre el niño negro esclavo mudo como una alteridad dual (de edad y de color de piel, anónimo y sin nombre). Es interesante también la forma de dar la fruta por parte del niño negro, un gesto que recuerda a los

⁴⁰ Este triunfo se juega abiertamente en la versión de Comella cuando reparte dinero a los esclavos que se agolpan a su alrededor como gesto de caridad: "*los Negros se postran a Doña Martina, les reparte dinero*" (Comella 4). La riqueza de Martina también se pone de manifiesto en Lizardi. Sin dudarlo, Martina paga el precio exigido por Enrique de 1.000 pesos, excesivo para los estándares de la época, por la esclava Bunga, pero sabiamente completa la transacción entonces en el muelle, viendo las intenciones fraudulentas de Enrique (vv. 1083ss.).

⁴¹ Esto también se aplica al aspecto de la sensibilidad, que se atribuye explícitamente a ambos personajes: "*Mart. Soy sensible, no puedo ver mi serias / sin darles el socorro necesario*" (Comella v. 144).

⁴² Según Álvarez Alonso, esta distinción entre una "igualdad natural" (de personas de distinto color de piel) en el derecho natural frente a la "desigualdad social" en el derecho terrenal (que a su vez solo se aplica a las personas de color de piel negro), se remonta también a Tomás de Aquino y a la escolástica (564).

⁴³ "[...] *distraídas las dos criadas en ver el ingenio, no reparan que Juanito se ha ido con El Negro, el que le regala frutas*" (Comella 4).

regalos que ofrecía la población indígena a Colón a su llegada, y que Colón había descrito en este contexto como niños. La diferencia social también sale a la superficie en Lizardi (vv. 81ss.), así como el sometimiento de los personajes infantiles negros a la jerarquía colonial blanca, como queda patente en la escena en la que el Negrito limpia los zapatos de Juanito. Según Martina, esta es la única manera de expresarse para los socialmente inferiores, lo que significa que el único lenguaje de los subalternos (que en el caso de El Negrito son mudos, ya que no tienen habla) es el sometimiento.

La obra de Comella se observa más progresista en su alegato en favor de la igualdad de los seres humanos: Cuando Martina se sienta bajo un árbol con el hijo de Catúl para leer un libro que trata sobre la libertad de las mujeres, se identifica por primera vez de forma explícita como “liberal” al recitar el siguiente pasaje del libro: “Lo que se llama liberalidad, no es de ordinario otra cosa que la vanidad de andar, la qual apetece mas que aquello que damos” (Comella 6) y a continuación comenta: “No se engaña el autor, conoce el mundo” (Comella v. 328). El hecho de que Martina no lea solamente textos liberales, sino que su postura crítica frente a la esclavitud se corresponda exactamente con el liberalismo temprano en España, es reflejo de los debates que tuvieron lugar también en las Cortes de Cádiz a raíz de decidirse la abolición de la trata de esclavos en 1807 en el House of Lords británico. Mientras que el diputado español Alcocer defendió él solo la postura abolicionista en las Cortes del 2 de abril de 1811, la mayoría de los delegados, encabezados por Argüelles (Álvarez Alonso 573) y Antillón (Rodríguez Milán 140), optaron solo por la abolición de la trata de esclavos (Álvarez Alonso 573). Al final, las Cortes no llegaron a ninguna conclusión en este sentido, y la esclavitud no fue abolida en España hasta 1886 (Álvarez Alonso 583). Para nuestro fin, son interesantes las sugerencias de Alcocer y Argüelles, a las que las acciones de Martina en la obra de Comella parecen anticipar. Alcocer y Argüelles habían abogado, en primer lugar, por la libertad automática de los descendientes de los esclavos; en segundo lugar, por la equiparación de los esclavos en cuanto a salarios y situación jurídica con los domésticos a los que se les paga; y, en tercer lugar, por su derecho a ser liberados (Álvarez Alonso 575). Martina, por su parte, primero libera a los descendientes de Catúl, después al propio Catúl, luego compra la libertad de su esposa, Bunga, y más tarde ofrece a la familia el acompañarla a España como sirvientes remunerados. Esta temprana personificación femenina del espíritu liberal pone en práctica ya las propuestas desarrolladas en las Cortes trece años antes de que fueran discutidas. Bastante más a menudo que en Comella, a Martina se la califica en Lizardi explícitamente como “liberal” (Lizardi vv. 436; 464; 879). Las tendencias seculares que encajan con el modo de pensar liberal del personaje se revelan en Comella cuando la figura completamente negativa de Jacobo reproduce frente a Catúl el argumento central del escolástico Soto a favor de la esclavitud: a la pregunta de Catúl, “Pero á los blancos,

quién los autorizó de vendernos?" (Comella vv. 81s.), replica Jacobo: "La ansia de instruiros y enseñaros" (Comella v. 83). Mientras que la pregunta retórica de Catúl alude al orden divino, Jacobo encabeza el argumento discursivo colonial de la 'misión civilizadora'.

En comparación con Comella, Lizardi amplía la importancia de los personajes infantiles de forma determinante. Este procedimiento está relacionado con el perfil de México como nación ilustrada e independiente, porque, tal como Lizardi hace público mediante la española Martina, la esclavitud ya había sido prohibida en México entonces⁴⁴. Esta también es una estrategia de distanciamiento retórico que sirve para enfatizar las ideas progresistas de México en contraste con las ideas retrógradas de la esclavitud de los colonizadores españoles. Mientras que en la obra de Comella Martina es la versión progresista, liberal y femenina del tipo de personaje del "creador del orden" ilustrado (Schuchardt, *Die Anthropologie* 151), en la segunda parte de *El negro sensible* la viuda española encarna el álter ego de una España no precisamente absolutista-despótica en la ficción teatral, sino verdaderamente ilustrada y progresista, que afronta sus responsabilidades cristianas y humanas. Cuando Lizardi se sirve en este contexto del motivo discursivo colonial de España como 'madre patria' de sus colonias, recurre conscientemente a una alegoría establecida, pues "Europa, la madre patria" en la forma de imagen de Europa Regina ya fue en el siglo XVI "dibujada en la imagen de un mapa pintado como un cuerpo de mujer" (Weigel 130; mi traducción.)⁴⁵.

Ya en la segunda configuración de personajes del escenario, en la que Martina habla con el propietario de esclavos Jacobo, Lizardi utiliza las figuras infantiles en relación con la imagen fija del nacimiento para perfilar la mencionada función alegórica de Martina.

JACOBO Madama, ¿qué hacéis tan divertida, / o tan sola más bien, en este sitio?

MARTINA Divertida será, pero no sola, / que estoy acompañada con mis hijos.

JACOBO ¿Qué este negro también entra en la cuenta?

MARTINA Sí, señor, he parido este otro niño.

JACOBO ¿Y lo quiere usted mucho?

MARTINA Justamente, / ¿pues no ve usted que está recién nacido?

JACOBO ¡Grandes los pare usted! (Lizardi, vv. 94-100)

A la pregunta de Jacobo sobre qué divierte tanto a Martina y qué hace sola en este lugar, esta responde que no está de ninguna manera sola, sino en compañía de sus hijos. Al nuevo interrogante de Jacobo, visiblemente

⁴⁴ "Mart. En México sé que ya la han prohibido [la esclavitud]" (Lizardi v. 223).

⁴⁵ Weigel se refiere concretamente a la *Allegorie des Europa* (1587) de Matthias Quad.

irritado, de si también incluye “al negro”, ella contesta afirmativamente y dice que “también ha dado a luz a este otro niño” (véase más arriba). Martina denomina al Negrito en este contexto como “recién nacido” (véase más arriba), a lo que Jacobo responde sin adornos que Martina es capaz de dar a luz a niños asombrosamente grandes. La función alegórica que aparece en este diálogo es evidente: El Negrito y Juanito, ambos igualmente nacidos del ‘vientre’ de la madre patria España, son aquí como hijos multiétnicos de la joven República de México, donde recientemente ha nacido la independencia. Aquí, Lizardi no solo hace un claro llamamiento a España, la madre patria, para que se comporte de forma benévola con sus descendientes multiétnicos. La alegoría madre-hijo empleada por el dramaturgo mexicano ilustra sobre todo el evidente contraste entre el ideal maternal y la realidad política cargada de intrigas que Lizardi tratará en su drama *La tragedia del padre Arenas* (González-Contreras 76ss.). A la fin de su secuela de *El negro sensible*, Lizardi establece una estructura circular, retomando la alegoría madre-hijo cuando la verdadera Bunga, liberada por Martina, llama por primera vez a su salvadora “Señora” y luego “Madre” (Lizardi v. 1157), y afirma también entonces Catúl el rol de madre de Martina con las palabras: “Sí, somos, vuestros criados, vuestros hijos [...]” (Lizardi vv. 1175ss.).

Al irse al final los antiguos esclavos como niños confiados a las manos de Martina, la secuela mexicana construye una analogía entre los esclavos negros y los indios como ‘buen salvajes’. Los salvajes han sido a menudo denominados como niños en el discurso ilustrado y preilustrado.⁴⁶ Por último, cabe reiterar la matiz que Lizardi da a su versión de *El negro sensible* en el marco de la independencia de México: Partiendo de la escenificación que Comella hace de Catúl como ‘noble salvaje’ y equiparándolo como ‘niño’ a los indios, en la versión mexicana de la pieza el esclavo negro pasa de ser un objeto de comercio a un sujeto colonial. Con ello, Lizardi le asigna en la conciencia colectiva de la recién fundada nación de México la dudosa posición de subalterno digno de compasión pero inmaduro,⁴⁷ la cual ya

⁴⁶ Lo mismo vale para las mujeres (Weigel 122; 133), Lizardi también caracteriza a los indios en un gesto paternalista como niños, así, significativamente, como antiguos esclavos, como lo pone de relieve Alba-Koch: “Siempre tímidos e ignorantes, siempre abandonados y miserable, era preciso que fueran desconfiados, supersticiosos, cobardes y viciosos. [...] Así han corrido, por tres siglos, sin saber si eran hombres libres o esclavos con el nombre de *hijos* que todos los llaman [...]” (Alba-Koch 106 con referencia a Lizardi 1967, 406ss.).

⁴⁷ “El Pensador veía en el tutelaje colonial el origen de la problemática circunstancia de los indígenas. Sin embargo, sus propuestas para que los indígenas se valieran como ciudadanos, aunque avanzadas para su momento, siguen estando más cerca del paternalismo colonial que de un reconocimiento de la autonomía del individuo y de la capacidad de autogestión de los pueblos indígenas” (Alba-Koch 101). Alba Koch (104) argumenta, por ejemplo, que en *El Periquillo Sarmiento* Lizardi socavaba

poseía la población indígena de América Latina desde Las Casas. El sistema de jerarquía colonial se mantiene, solo que los esclavos negros se sitúan ahora en el mismo nivel que la población indígena que está bajo la tutela de los criollos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba-Koch, Beatriz de. "Los indígenas en la obra de Lizardi: justicia, caridad y devoción". En *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*. Ed. Carlos F. Cabanillas Cárdenas. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2017. 99-117.
- Álvarez Alonso, Clara. "Libertad y Propiedad, el primer liberalismo y la esclavitud". *Anuario de Historia del Derecho español* 65 (1995): 559-584.
- Bete, David and Philip Knäble. "Moral Economists. The Jesuit Mission and the Idea of Economic Growth". *Moral Economy revisited*. Ed. Tanja Skambraks, en prensa (2021).
- Boyle, Margaret E. *Unruly Women. Performance, Penitence, and Punishment in Early Modern Spain*. Toronto: U of Toronto P, 2014.
- Cadalso, José de: *Cartas marruecas*. Barcelona: Piferrer, 1796.
- Campomanes, Pedro Rodríguez Conde de. *Reflexiones sobre el comercio español a Indias*, Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1988 [1762].
- Cañas Murillo, Jesús. *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres: U de Extremadura, 1994.
- Comella, Luciano Francisco. *El negro sensible*. Salamanca: Francisco de Tójar, s.a. [~1809].
- Ebersole, Alva V. *La obra teatral de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*. Valencia: Albatros-Hispanófila, 1985.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El negro sensible: segunda parte*. En *Obras*. Vol. II: *Teatro*. Ed. Jacobo Chencinsky y Ubaldo Vargas Martínez.

el hetero-estereotipo de los indios cobardes e inferiores imaginando escenas que mostraron a los indios ejerciendo la autojusticia. Al mismo tiempo, los indios siguieron siendo para él tipos no desarrollados en su carácter. En otro lugar, Alba-Koch (114) describe la mirada de Lizardi sobre los indios como la de un *pater familias* ilustrado que quiere educar a los ignorantes para que cambien a mejor.

México: U Nacional Autónoma, 1965. 285-344. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj7q1>.

_____. *Obras*, vol. X. Ed. Jacobo Chencinsky y Ubaldo Vargas Martínez. México: U Nacional Autónoma, 1967.

Frías de Albornoz, Bartolomé. *Arte de Contratos*. Valencia: Pedro Huete, 1573.

Fuentes, Yvonne. *El triángulo sentimental en el drama del Dieciocho (Inglaterra, Francia, España)*. Kassel: Reichenberger, 1999.

García Garrosa, María Jesús. "Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España". En *Teatro español del siglo XVIII*. Vol. II. Ed. María Josep Sala Valldaura. Lleida: U de Lleida, 1996. 427-446.

_____. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Valladolid: Secretario de Publicaciones, U de Valladolid, 1990.

Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Parr, Rolf. "Interdiskurs, integrierender". En *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ed. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2013. 341-342.

Gies, David T. "María Rosa Gálvez de Cabrera, *La familia a la moda* (1805), and the Multiple Anxieties of Late Nineteenth-Century Spain". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 41.4 (2016): 153-172.

_____. "Gustos and gastos: Anxiety, Economy, Nation and the Theatre in Nineteenth-Century Spain". *Bulletin of Spanish Studies* XCII. 8-10 (2015): 387-410.

_____. "Sentencias y buenas máximas: Francisco Durán, dramaturgo y poeta ilustrado". En *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996. 451-457.

_____. "Two Women, Two Ways: Economy and Theater in Enlightenment Spain". En *Protagonists of Production. Male and Female Entrepreneurs, Craftspeople and Workers in Preindustrial Spanish and European Economic Texts (1700-1800)*. Ed. Beatrice Schuchardt y Christian von Tschilschke. New York: Peter Lang, en prensa (2021).

- González-Contreras, Melissa. "José Joaquín Fernández de Lizardi ante la libertad en *El negro sensible* y *La tragedia del padre Arenas*". *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 13.2 (2016): 67-81.
- Guinard, Paul Jacques. "Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: Una adaptación de Valladares de Sotomayor". *Anales de Literatura Española* 3 (1984): 282-304.
- Habermann, Friederike. *Der homo oeconomicus und das Andere: Hegemonie, Identität und Emanzipation*, Baden-Baden, 2008.
- Koeninger, Frieda. "Race at the Intersection of Religion, Aesthetics and Politics: Comella's *El negro sensible* and the Censors". *Dieciocho* 40.2 (2017): 217-232.
- Lewis, Elizabeth Franklin. "Breaking the Chains: Language and the Bonds of Slavery in María Rosa Gálvez's *Zinda* (1804)". *Dieciocho* 20.2 (1997): 263-275.
- Macnutt, Francis Augustus. *The Project Gutenberg Ebook of Bartholomew de las Casas: His Life, Apostolate, and Writings*. Ebook No. 23466, 2007, s.p. URL: <http://www.gutenberg.org/files/23466/23466-h/23466-h.html>.
- Olveda Legaspi, Jaime. "La abolición de la esclavitud en México, 1810-1917". *Signos históricos* 15. 29 (2013), s.p. URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100001.
- Perdices de Blas, Luis/José Luis Ramos-Gorostiza. "Slavery and Slave Trade in Spanish Economic Thought, Seventeenth to Eighteenth Centuries". *History of Economic Ideas* 23.2 (2015): 12-40.
- Reyes Palacios, Felipe. "Fernández de Lizardi y la comedia lacrimosa". En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 4. Ed. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 2004. 581-588.
- Rodríguez Milán, Roberto. "Las Luces y el Negro: reflexiones ilustradas sobre la esclavitud en la América española". *Acta Iassyensia Comparationis* 3.3 (2019): 133-145.
- Sánchez López, Virginia. "Aportaciones al estudio del melólogo en España e Hispanoamérica: *El negro sensible* entre dos orillas y varios contextos". *Revista Musical Chilena* 73.231 (2019): 9-38.

- Schuchardt, Beatrice. *Die Anthropologie des Ökonomischen in spanischen Komödien, 1762-1805. Von vir oeconomicus bis femina profusa*. Frankfurt/Main: Vervuert, en prensa (2021).
- . “Fe y prosperidad: Sobre la conexión entre lo religioso y lo económico en la comedia *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot* (1789) de Francisco Durán”. *La religión, las letras y las luces: El factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*. Ed. Markus Ebeling y Veronika Österbaur. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2015. 109-122.
- Serna, Juan M. “Periodos, cifras y debates sobre el comercio de esclavos novohispanos, 1540-1820”. *América Latina en la Historia Económica* 1 (2004): 49-58.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776). URL: https://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_WealthNations_p.pdf.
- Smutko, Gregorio. “La lucha de los capuchinos contra la esclavitud de los negros en los siglos XVII y XVIII”. *Naturaleza y gracia: revista cuatrimestral de ciencias eclesiásticas* 2 (1990): 297-309.
- Soto, Domingo de. *De la Justicia y del Derecho*. Vol. I. Trans. P. Marcelino González Ordóñez. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1967 [1553-1554].
- Struve, Karen. *Wildes Wissen in der Encyclopédie: Koloniale Alterität, Wissen und Narration in der französischen Aufklärung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América. El problema del Otro*. Trans. Flora Botton Burlá. Edición Kindle. México: Siglo XXI, 2010.
- Troisi Melean, Jorge. *El Oro de los Jesuitas. La compañía de Jesús y sus esclavos en la argentina colonial*. Madrid: Editorial Académica Española, 2012.
- Tschilschke, Christian von. “María Rosa Gálvez’ neoklassizistische Komödie *La familia a la moda* (1805): Paradigma für eine neue Ökonomie des Theaters”. *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der frühen Neuzeit in Spanien*. Ed. Beatrice Schuchardt y Urs Urban. Bielefeld: transcript, 2014. 283-303.
- . *Identität der Aufklärung / Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Vervuert, 2009.

- Veitia Linaje, José de. *Norte de la contratación de las Indias Occidentales*. Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1672.
- Vera García, Rey Fernando. "Una copia novohispana de *El negro sensible*, de Luciano Francisco Comella". *Dieciocho* 42.2 (2019): 363-390.
- Weigel, Sigrid. "Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung". En *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Ed. Sigrid Weigel. Reinbek: Rowohlt, 1990, 118-142.
- Winkler, Daniel. "*Alzire, ou Les Américains* de Voltaire et le théâtre 'sensible' dans le contexte transeuropéen". *Dalhousie French Studies. Revue d'études littéraires du Canada atlantique* 106 (2015): 47-62.
- . "Eroberungsdramatik und Dramenökonomie. Prätexte und Transformationen von Voltaires *Zaïre* zwischen *Siglo de Oro* und Romantik". En *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der Frühen Neuzeit in Spanien*. Ed. Beatrice Schuchardt y Urs Urban. Bielefeld: transcript, 2014. 243-266.
- Young, Carol M. "Lizardi's *El negro sensible*". *CLA Journal* 24.3 (1981): 369-375.