



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

**Amor y libertad: móviles de la acción
en las tramas principales de
*Los baños de Argel***

TESIS PRESENTADA POR
ADÁN A. RANGEL GARCÍA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS

ASESOR:
DR. SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

LECTORA:
MTRA. LAURA CÁZARES HERNÁNDEZ

México, D.F., a 15 de diciembre de 2010

Agradecimientos

Agradezco a mi madre y a Diana Marín, a ambas por todo su amor y paciencia.

Deseo también reconocer el apoyo de amigos y compañeros de trabajo, a todos en la revista Signos, en especial a Lupita y a Claudia, una por enseñarme a no tener tantos errores de redacción y otra por su gran amistad, otra amiga a quien quiero externar mi agradecimiento es a Priscila, la amiga de todo este camino.

Quiero hacer una mención especial a todos mis profesores porque de todos he aprendido algo, en especial, agradezco a la profesora Laura Cázares quien es la lectora de este trabajo y al profesor Serafín por la paciencia que ha tenido y la enseñanza en todos estos años.

Índice

Introducción	4
1. Temas y fuentes de <i>Los baños de Argel</i>	10
1.1. El Amor.....	16
1.1.2. La libertad y el cautiverio.....	22
1.2. Fuentes.....	25
1.2.1. Dos vertientes del cautiverio.....	30
2. <i>Los baños de Argel</i>	34
2.1. Jornada I.....	43
2.1.1. El ataque nocturno, acción desencadenante.....	43
2.1.2. Fernando y Costanza, modelos del amor cristiano.....	48
2.1.3. La vida de los cautivos cristianos en Argel.....	52
2.1.4. Lope y Zahara: La búsqueda de la libertad física y religiosa.....	54
2.1.5. Yzuf y Hazén: la traición a nivel físico y religioso.....	63
2.2. Jornada II:.....	69
2.2.1. El sacristán y el judío: ¿carnaval o crítica a la iglesia?.....	78
2.2.2. Juanico, Francisquito y su padre.....	93
2.3. Jornada III.....	97
2.3.1. El teatro dentro del teatro: una <i>representación</i> teatral dentro de una comedia de cautivos.....	97
2.3.2. La armada imaginaria, un deseo frustrado del autor.....	102
Conclusión	119
Bibliografía	129

Reímonos acá de ver lo que ultrajáis a los villanos, moros y judíos, como si en éstos no cupieran las virtudes que vosotros despreciáis.
Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*

El camino subía y bajaba: “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene baja”.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

Introducción

En los estudios de los Siglos de Oro las comedias cervantinas generalmente han sido desdeñadas por la crítica. Probablemente, este hecho se deba a que en su tiempo no lograron la aceptación del público y se piense que no vale la pena estudiarlas. Es por ello que este trabajo busca contribuir al estudio de la comedia cervantina *Los baños de Argel*, proponiendo una lectura que contemple los temas del amor y la libertad como los móviles que impulsan a la acción a los personajes cristianos. Trataré de ver también cómo dichas motivaciones son constantemente obstaculizadas mediante el comportamiento de otros personajes de esta comedia a través de los cuales se mantiene la cruel circunstancia del cautiverio.

Para señalar ambos aspectos, sólo basta recordar a Zahara, quien siendo rica y noble decide abandonar Argel para dejar de esconder su verdadero sentimiento religioso y casarse con un cristiano cautivo (don Lope). Así mismo, hay que recordar que Fernando renuncia a su libertad para estar al lado de su prometida Costanza, con lo que se ve reflejado tanto el valor del amor, como el de la libertad. Esto contrasta con la pareja de moros Halima/Cauralí, quienes sólo persiguen a sus esclavos con un fin lascivo y no respetan su matrimonio ni dan la libertad a sus cautivos de expresar libremente su amor. Vale la pena apuntar que la trama de Zahara nos plantea una vertiente de la libertad: la religiosa.¹

Cabe recordar que existen pocos estudios de esta comedia y ninguno se ha centrado en el amor y la libertad como la razón que motiva las acciones de los cautivos

¹ Sobre este tema hay que señalar la importancia de las ideas de Erasmo en la obra de Cervantes. Estudios como el de Antonio Vilanova (*Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989), resultan de gran ayuda para entender de mejor manera cómo el cristianismo del autor alcalaíno estaba influido por las ideas del filósofo holandés.

cristianos.² Sin embargo, un análisis acerca de *Los baños de Argel* tiene necesariamente que tomar en cuenta estudios como *El teatro español en su siglo de oro* de Ángel Valbuena Prat, *El teatro de Cervantes* de Stanislav Zimic y *Sentido y forma del teatro de Cervantes* de Joaquín Casaldueiro, ya que conforman los grandes estudios acerca del

² Algunos como “El hondo simbolismo de ‘La hija de Agi Morato’” de George Camamis (*Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 319, (1977), pp. 71-102), “The Call of the Natural World in *Los baños de Argel*” (*Bulletin of the Comediantes*, vol. 56, no. 2, [2004], pp. 345-366) de Maryrica Ortiz Lottman o *El discurso crítico de Cervantes en “El cautivo”* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990) de Gustavo Illades Aguiar, se han centrado en la figura de un personaje o de un lugar. Este último no sólo se centra en el personaje de la mora del *Quijote*, sino que también señala el parecido de la historia de la mora Zahara-Zoraida con relatos folklóricos tradicionales como *La hija del diablo*, que se cree, es una de las fuentes de este relato. Otros estudios acerca de las fuentes que dan lugar a la historia de la mora son los artículos “La influencia de la dramaturgia latina en el teatro de Cervantes” (*Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5, [2003], pp. 77-86) de Carmen González Vázquez y “*Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel*: tres ‘trasuntos’ de un ‘asunto’” (en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 177-84) de Louise Fothergil Payne, además del libro *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1977) también de Camamis. Estos autores encuentran similitudes entre alguna o ambas comedias de cautiverio de Cervantes con la comedia *palliata* o la novela bizantina. Otro estudio acerca de las fuentes y la intertextualidad con otras obras es “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*” (en *Homenaje a Casaldueiro*, [eds.] Rízel Pincus Sigele y Gónzalo Soberano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 395-409) de Franco Meregalli y el artículo de Louise Fothergill Payne antes mencionado. Autores como Jesús M. Usunáriz (“El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: La promesa matrimonial”, en *Temas del Barroco Hispánico*, [eds.] Ignacio Arellano y Eduardo Godoy, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 293-311), Aurora Egido (“La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5, [2003], pp. 89-121) o Javier Salazar Rincón (*El mundo social del “Quijote”*) resultan de gran ayuda al realizar el análisis de las acciones de los personajes. Estos estudios pueden complementarse con algunos artículos como “La captive chrétienne, del *Tratos de Argel* aux *Baños de Argel*: Traditions et récréation cervantine” (*Images de la femme aux XVI^e et XVII^e Siècles. Colloque International* [Sorbonne et Collège d-Espagne, septembre, 1992], Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 213-225) y “Agi Morato entre historia y ficción” (*Cervantes entre vida y creación*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 39-44) de Jean Canavaggio, los estudios antes señalados de Ellen G. Friedman (“Christian Captives at ‘Hard Labor’ in Algiers, 16th-18th Centuries”, *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 13, no. 4, (1980), pp. 616-632) y Daniel Eisenberg (“¿Por qué volvió Cervantes de Argel?”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003), o “Cervantes patriota” (*Cervantinas y otros ensayos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1944) de Luis Astrana Marín, quienes contrastan la realidad histórica de Argel con la “realidad” que presentan las comedias de Cervantes. Similares son los análisis *Cervantes en su época* (ed. Ricardo Aguilera, Madrid, Gráficas Breogán, 1970) de Francisco de Olmos García o “Cervantes, el cautiverio y los renegados” (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, no. 2, [1983], pp. 279-291) de Willard King, quienes nos hablan de los problemas sociales de la sociedad española y por qué algunos renegados cambiaron de religión.

Algunos críticos han señalado que el cambio más notable entre *Los baños* y *Los tratos* es la diferencia de cómo viven el cautiverio los personajes cristianos. Tanto *Cervantes y la comedia española en el Siglo XVII* (en *Cervantes y la comedia española en el Siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980) de Manuel García Martín, “El cautivo entre cuento novela” (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, no. 2, (1983), pp. 403-411) de Maxime Chevalier o “Cervantes y el tema del cautiverio” (*Razón y palabra: Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación*, [junio-julio, 2005]) de Rafael Furlong de la Garza, se enfocan a las diferencias entre las obras cervantinas de cautiverio, ya sean relatos como el de la primera parte del *Quijote*, la novela corta *El amante liberal*, o las comedias de cautivos (*Los tratos, Los baños y La gran sultana*). Hay que recordar que Cervantes menciona en la tercera jornada que su obra no salió de la imaginación sino de la “realidad”, por ello es necesario contrastar sus palabras con los hechos históricos, ya que esto nos plantea cierta idealización que aleja de la realidad a las tramas principales.

teatro cervantino y todos ellos abordan la comedia *Los baños*, aunque ninguno de estos críticos aborde de manera exclusiva ambos temas que propongo. Hay que señalar que también existen algunos trabajos que no se han centrado en esta comedia y que resultan de gran ayuda.³

Me parece que la elección de revisar amor y libertad, visto como lo que genera la acción de los personajes cristianos en esta obra es relevante, porque sólo algunos autores, entre los que se encuentra Joaquín Casaldueiro, han señalado su importancia. Sin embargo, aún no se han explorado ambos temas a conciencia. Pretendo probar cómo la búsqueda de amor y libertad en los personajes de esta comedia es el motor que mueve ambas tramas y, por medio de ellas, a través de acciones o palabras de los personajes, se invita a reflexionar sobre cuestiones como el sentido del sufrimiento, la conversión religiosa, la diferencia entre religión y doctrina, el valor, la fe, la gracia, etcétera, frente a la violencia, el poder, la avaricia, la concupiscencia, etcétera.⁴

Hay que acercarse al teatro de Cervantes restituyéndole el valor que merece, así como concederle a su planteamiento dramático el mérito apropiado y reconocer que tiene matices de complejidad en su conformación que lo diferencian del resto de los autores de los Siglos de Oro. Por ello considero necesario un trabajo que se centre en comprender la propuesta dramática de Cervantes, sus temáticas, cómo funcionan las

³ Trabajos como “El realismo en Cervantes” (en *La sociedad española en las obras de Cervantes*, Madrid, Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, 1951, pp. 79-124) de Ricardo del Arco y Garay, y los libros *El moro retador y el moro amigo (estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)* [Granada, Universidad de Granada, 1996] de María Soledad Carrasco Urgoiti y *El humorismo de Cervantes* (México, falta editorial, 1962) de Teresa Aveleyra Arrollo de Anda, dejan patente que la idealización forma parte fundamental de esta comedia, la cual puede apreciarse en las tramas principales. Otro estudio como “La comedia del siglo XVII y la frontera norte-africana” (en *Actas del V congreso de la asociación internacional Siglo de Oro* [20-24 de julio de 1999 Münster], coord. Christoph Strosetzki, España, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 13-31) de Carrasco Urgoiti sirve al propósito de este análisis, aunque no se centre ni en el teatro cervantino, ni en la comedia que pretendo analizar.

⁴ Es clara la diferencia que se establece entre los cristianos como parte de cierto estamento con la realidad de sus acciones, cosa tan criticada en múltiples obras de Cervantes. En este sentido sigo lo planteado por Maravall en *Poder, honor y élites en el siglo XVII*.

relaciones de los personajes, un estudio que nos permita acercarnos más al concepto teatral del autor.

Al inferir mejor la forma en que se da la composición de esta comedia nos percataremos de que Cervantes concibe un teatro en el que se intenta dar cabida a una nueva forma de verosimilitud. Pienso que comprender esta comedia permitirá que podamos apreciar mejor el resto de sus obras teatrales, facilitando que estas mismas sean vistas desde otra perspectiva.

Me parece necesario revisar *Los baños* atendiendo a las relaciones que se establecen entre los personajes y las actitudes de los mismos ante determinadas situaciones, ya que esto nos permitirá apreciar mejor la importancia del amor y la libertad en la comedia. Así mismo, creo necesario revisar cuál es la trayectoria de los cautivos cristianos conforme avanza la comedia y la evolución de los mismos, ya que esto permitirá asimilar la importancia de los temas propuestos para el análisis en dicha obra. En cuanto a la estructura, pretendo estudiar cómo se enlazan las diferentes tramas de la comedia, señalando sus contrastes. Esto servirá para comprender mejor la intención del autor y percibir de mejor manera las estrategias dramáticas utilizadas, lo cual nos permitirá apreciar cómo éstas recrean el mundo representado en *Los baños*.

Comenzaré mi estudio revisando ciertas cuestiones que creo necesario tener presentes antes de emprender el análisis de *Los baños de Argel*. Considero que deben de tomarse en cuenta los temas y fuentes, además de que estimo necesario jerarquizar dichos asuntos para tener una mayor claridad en nuestras reflexiones finales. Me refiero con esto a los diferentes temas principales como son el amor, la libertad y el cautiverio, los cuales se mezclan entre sí, o alcanzan otro tono al combinarse con los diferentes subtemas: homosexualismo, la crítica religiosa o el conflicto entre religión y teología; sin olvidarme de las obras que sirvieron de antecedente para que el cautiverio sirviera

como tema literario, así como de las probables fuentes de esta comedia y algunas fuentes históricas.

Cuestiones como el homosexualismo se vinculan a libertad y cautiverio, ya que era común que los moros sodomizaran a niños cautivos. Esto puede apreciarse en la trama de Juanico y Fancisquito. Así mismo, el conflicto de religión y teología también se hace presente en esta trama por medio de las acciones y palabras de los niños cautivos, que contrastan diametralmente con las de su padre. En cuanto al conflicto de religión frente a teología, éste también se hace presente en la trama del sacristán y el judío, pero matizado de manera diferente, ya que esta historia plantea la libertad religiosa. Ambas temáticas se pueden asociar a libertad y cautiverio.

En un segundo apartado realizaré el análisis de las tramas principales de *Los baños*, así como la relevancia de las mismas en las relaciones que se establecen entre los personajes. Primero examinaré el ataque nocturno de los moros que da pie a la historia de Fernando y Costanza en la primera jornada, pues pienso que Cervantes los plantea como modelos del amor cristiano. Como las tramas amorosas se intercalan, continuaré con la trama de Lope y Zahara cuando la historia me desvíe de la de Fernando y Costanza, ya que creo que estos personajes son quienes representan la búsqueda de la libertad física y religiosa. Al revisar las acciones de los cautivos cristianos es imposible ignorar la interacción de estas parejas con el mundo morisco, por lo que me detendré en ello cuando crea conveniente, centrándome en el contraste de sus acciones frente a las de la pareja mora (Halima/Cauralí).

Como en cada jornada se presentan las acciones de los personajes de las tramas secundarias de *Los baños de Argel*, dichas historias las analizaré conforme el texto las vaya presentando. Primero analizaré a los renegados que son los personajes Yzuf y Hazén, así como sus acciones con las que se da cuenta de comportamientos que se

alejan de los valores cristianos e incurrir en la traición y la violencia. Continuaré con las acciones del sacristán y el judío, ya que no queda claro si estos personajes expresan una crítica a la iglesia o es una forma carnavalesca de ver el cautiverio. Más adelante examinaré a los hermanos cautivos Juanico y Francisquito, revisando el contraste de los niños frente a su padre, el cual refleja el conflicto tan cuestionado por Erasmo y Cervantes entre religión y teología.

Por último trataré de formular una conclusión de todo lo antes revisado en la que intentaré integrar los elementos analizados de esta comedia, con el fin de comprender mejor *Los baños de Argel*.

1. TEMAS Y FUENTES DE *LOS BAÑOS DE ARGEL*

Para hablar de Miguel de Cervantes y sobre todo de esta comedia, que tiene cierta cercanía con la vida del autor por tratarse de una comedia de cautiverio, comenzaré por hablar de los aspectos biográficos. Poco, o prácticamente nada, se sabe de su infancia. Si sabemos que nació cerca del 29 de septiembre es porque se conserva la fe de bautismo, la cual está fechada el 9 de octubre de 1547, por lo que se deduce, según las viejas costumbres de bautizar lo más pronto posible a los recién nacidos, que debió nacer por esa fecha. Fue el cuarto hijo de Rodrigo de Cervantes y doña Leonor de Torreblanca. Su padre era un cirujano natural de Alcalá de Henares —un mero practicante si consideramos que nunca pudo realizar estudios de medicina y que su trabajo se reducía a realizar sangrados y ligaduras, recetas vulgares y cataplasmas—, por lo que su profesión obligó constantemente a la familia a buscar suerte en diferentes lugares.

De sus hermanos no sabemos prácticamente nada: su hermano Andrés murió en la infancia; Rodrigo, quien era el menor, también fue soldado y estuvo con Miguel en Italia y en Argel, también cautivo; otro hermano, de nombre Juan, apenas aparece mencionado en documentos; y una hermana, de nombre Luisa, que tomó el hábito carmelita antes de cumplir los 20 años y vivió hasta 1620; otras dos hermanas, Andrea, quien era la mayor, y Magdalena, la menor, vivieron con Miguel, y del resto de sus familiares sabemos datos similares a los de sus hermanos.

Algo en lo que sí considero que hay que detenerse, es en la relevancia de la fecha de su nacimiento, ya que esos días son de suma importancia para el Imperio español y para entender un poco más al autor. Aunque la fecha específica de su nacimiento la desconocemos, por aquellos años

[...] desaparecen Francisco I en Francia y Enrique VIII en Inglaterra, mientras que el emperador Carlos V, vencedor en Mühlberg de los príncipes protestantes

alemanes, se encuentra en la cumbre de su poder, y en tanto que se inicia una profunda reforma de la Iglesia Católica, al inaugurarse los trabajos del Concilio de Trento.⁵ En el ámbito propiamente peninsular cabe señalar, en ese mismo año, dos decisiones premonitorias de las actitudes características de la España filipina: la promulgación del primer Índice inquisitorial prohibiendo los libros sediciosos, y, votada por el cabildo de la catedral de Toledo, la adopción de los primeros Estatutos de limpieza de sangre.⁶

Se ha especulado infinidad de veces sobre su posible condición de cristiano nuevo, basándose en interpretaciones de pasajes de su obra, aunque esto no son más que suposiciones e hipótesis.⁷ De algo que sí se puede estar seguro es que durante su infancia se presentaron dos hechos históricos que dejarían huella en el autor: la Reforma y posteriormente la Contrarreforma. Era una época en que el Humanismo se encontraba en su máxima expresión y, al ser una época de rompimientos, los humanistas vinculados a la Iglesia, como Erasmo de Rotterdam, comienzan a cuestionar los planteamientos de la Iglesia misma. Esto provocó también una ruptura en el arte, que ya no buscó los ideales renacentistas sino algo diferente, con lo que inició un cambio en el pensamiento de los autores, cuya consagración se presenta en el Manierismo y el Barroco.

Regresando a la vida del alcalaíno, de su época de juventud sabemos que vio las representaciones de Lope de Rueda, porque así lo narra en el “Prólogo” a sus *Comedias*. De su formación académica, como señala Canavaggio, “no se sabe nada seguro”, sólo se puede especular que quizá realizó estudios en el colegio oficial de la villa de Madrid con el licenciado Juan López de Hoyos, rector del Estudio de la Villa, quien en septiembre de 1569 publica un libro sobre la exequias hechas a la muerte de la reina Isabel de Valois en el que lo llama “caro y amado discípulo”. Con este libro se inicia la carrera de Cervantes como escritor, pues cuatro composiciones poéticas son incluidas

⁵ El Concilio de Trento se desarrolló en diferentes periodos (25 sesiones) entre los años 1545 y 1563.

⁶ Los datos biográficos del autor los he obtenido de la “Introducción” al *Quijote* de Luis Andrés Murillo y de la biografía de Jean Canavaggio que se encuentra en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/cervantes/biografia.shtml>.

⁷ Al respecto señala Canavaggio: “Es cierto que su abuelo paterno, el licenciado Juan de Cervantes, fue abogado y familiar de la Inquisición, pero la mujer de éste, Leonor de Torreblanca, pertenecía a una familia de médicos cordobeses y, como tal, bien pudo tener alguna «raza» de confeso”.

por su maestro en dicho libro. Cabe señalar que no llegó a matricularse en ninguna Universidad, por lo que en el siglo XVIII se le tachó de *ingenio lego*, lo cual señala Canavaggio como inexacto.

Entre 1569 y 1580 realiza viajes a Italia primero en su faceta de camarero y después como soldado, mismos que le dejarán huella profunda, pues se encuentra en la cuna del Renacimiento. Sobre su partida repentina se piensa, basándose en una provisión real encontrada en el siglo XIX en el Archivo de Simancas, que pudo haberse debido a un duelo en el que resultó herido Antonio de Sigura, un maestro de obras que sería más tarde el intendente de las construcciones reales. En esta provisión real se señala que el culpable fue un estudiante llamado Miguel de Cervantes, quien había huido a Sevilla. Puesto que estuvo como camarero al servicio del cardenal Giulio de Acquaviva, hijo del duque de Atri —probablemente recomendado por el cardenal Gaspar de Cervantes y Gaete, uno de sus parientes lejanos—, pasa unos meses en Roma.

Posteriormente, en 1570 se alista en la compañía de Diego de Urbina en la que también estaba su hermano Rodrigo, a las órdenes de don Juan de Austria, quien se prepara para enfrentar al turco. Participa valientemente en la batalla de Lepanto como recordaría en diferentes ocasiones, a pesar de encontrarse enfermo, en la cual perdería la mano izquierda debido a un arcabuzazo, “herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa”.

Una vez recuperado de sus heridas en Mesina, Cervantes se incorpora al tercio de don Lope de Figueroa y toma parte en las acciones militares de don Juan de Austria y de don Gonzalo Fernández de Córdoba en Navarino, en la ocupación de Túnez que intenta socorrer a la Goleta entre 1572 y 1574. En septiembre de 1575 se embarca rumbo a España en Nápoles con la intención de obtener el grado de capitán gracias a

unas cartas de recomendación del mismísimo don Juan de Austria y don Gonzalo Fernández de Córdoba. Él y su hermano son capturados por corsarios argelinos junto con otras personas y son llevados como esclavos a Argel.

Al igual que su estancia en Italia, su cautiverio en Argel dejará una profunda huella en el autor, misma que podremos percibir en comedias como *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y en el episodio del “capitán cautivo” de la primera parte del *Quijote*. Permanece como cautivo cinco años, en los que intentará escapar en diferentes ocasiones —probablemente la que estuvo más cercana fue la que involucra al doctor Juan Blanco de Paz—, por lo que comparece ante Hazán bajá, rey de Argel, quien tenía fama de vengativo y cruel. Sin embargo, a pesar de considerarse el intento de fuga como una falta grave para un cautivo, no se le castiga con muerte:

La razón que se nos da —«porque hubo buenos terceros»— tal vez remita a una posible colaboración en los contactos de paz que los turcos intentaron establecer entonces con Felipe II, por medio de un renegado esclavón, llamado Agi Morato, incorporado más tarde por el escritor a sus ficciones.

Finalmente, el 19 de septiembre de 1580 es rescatado por los padres trinitarios, quienes pagaron por su rescate la cantidad de 500 ducados.

A su regreso a España, Cervantes no consigue el puesto que buscaba antes de ser capturado por los moros, a pesar de presentar información de sus servicios. Con el pasar del tiempo, pierde la ilusión por encontrar un empleo y se resigna a aceptar algunas comisiones por orden del rey. Aunque solicita un puesto vacante en las Indias en 1582, no consigue sino algunos cargos de la burocracia real. No obstante, es en estos años cuando sus concepciones artísticas empiezan a forjarse. Debido a la oportunidad económica que representa ser autor de comedias, Cervantes intenta, sin éxito, ganarse un lugar en el teatro. Es en esta época cuando, al no lograr su propósito en el teatro, prueba suerte con las novelas en 1585 y escribe *La Galatea*, obra de corte pastoril como las que estaban en boga.

En 1587 se va a vivir a Sevilla, quizá frustrado en sus aspiraciones literarias, y consigue ser nombrado acopiador de vituallas para provisionar la armada que Felipe II prepara, lo que en ocasiones le provocó roces con la Iglesia. Como explica Ludovick Osterc:

El primer choque con la Iglesia ocurre en 1587, cuando en realidad era acopiador de vituallas, llevando poder, facultad y comisión del rey, embargó a la catedral de Sevilla cuatrocientos setenta y cinco fanegas y media de trigo para la *Armada Invencible* [...] el insigne escritor fue objeto de excomunión que el provisor del arzobispado de Sevilla fulminó contra él, a pesar de haberse atendido estrictamente a las órdenes dimanantes del rey. Para colmo, el mencionado arzobispo ordenó que el vicario de Ecija pusiera en tablillas al excomulgado [...] Por vez segunda topó con el poder eclesiástico el año siguiente, al embargar en Castro del Río doscientas fanegas de trigo añejo que estaban en manos del licenciado Tomás de Arroyo, y pertenecientes a una prestamera del licenciado Pedro de Toledo, canónigo de la Iglesia de Coria.⁸

Curiosamente las visitas a las diferentes partes de la ciudad le brindan una riqueza de experiencias, misma que se verá reflejada en sus obras de ambiente sevillano, como la comedia *El Rufián dichoso*, o en algunas de sus *Novelas ejemplares*, como es el caso de *El Celoso extremeño*, *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*. En 1590 pide nuevamente ser enviado a las Indias sin éxito. En 1592 suscribe un contrato con Rodrigo Osorio, autor de comedias, para quien se compromete a escribir seis. Ese mismo año también es encarcelado por un corregidor de Ecija debido a que supuestamente había vendido 300 fanegas de trigo, por lo que Cervantes apela y logra su libertad.

En 1594 se encarga de la cobranza, en el reino de Granada de varios tercios y alcabalas. Debido a la quiebra del banquero sevillano a quien había confiado las recaudaciones, es encarcelado por el juez Vallejo, gracias a una torpeza o a un auténtico abuso de poder. No se conoce la fecha exacta de su liberación, pero al parecer se va en

⁸ “El Quijote, la iglesia y la inquisición”, en *En la edad de oro: estudios de ecdótica y crítica literaria*, (ed.) José Cebrian, México, El Colegio de México, 1999, p. 60.

definitiva de Sevilla en 1600. De esos años poco se sabe, a pesar de ser en los que se desarrolla el proceso de redacción de la Primera parte del *Quijote*.

En 1604 encuentra a Francisco de Robles, hijo de Blas de Robles, quien había publicado *La Galatea*. En los últimos días de diciembre de 1605 sale a la luz el *Quijote*. Por fin, el manco de Lepanto logra el éxito que había buscado en el teatro gracias a su novela, a la que seguirán las *Novelas ejemplares* en 1613 y el *Viaje del Parnaso* en 1614, compuesta a imitación de la de César Caporal *Viaggio in Parnaso*. Este mismo año sale la segunda parte del *Quijote*, compuesta por Alonso Fernández de Avellaneda, un natural de Tordesillas, la cual es una continuación de la obra de Cervantes, como las había de *La Celestina*, el *Guzmán de Alfarache* o *El Lazarillo de Tormes*.

En 1615 Cervantes, en una actitud muy moderna, con una especie de derechos de autor, decide escribir su segunda parte del *Quijote*, que se opone en todo a la de Avellaneda, para hacer patente que el personaje es invención suya y que sólo su pluma habrá de decidir sobre él. En ese mismo año, contrario a los usos de la época, se publican *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, probablemente las seis comedias del contrato firmado en 1592 con Rodrigo Osorio. Finalmente, en 1616 termina la dedicatoria de su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y concluye su redacción cuatro días antes de morir. Será su viuda la que publicará el libro en 1617. Como dato curioso, ese mismo año muere el más grande escritor de lengua inglesa, William Shakespeare.

Continuaré este trabajo con el análisis de los temas de *Los baños de Argel*. Dos son los temas principales sobre los que gira esta comedia: amor y libertad, teniendo siempre como marco el asunto del cautiverio. Hay que señalar que éstos se entrecruzan

creando subtemas que se hacen presentes en los distintos relatos de la obra. Comenzaré refiriéndome al amor, ya que considero que es el de mayor peso.

1.1. EL AMOR

Este tema se presenta de distintas maneras a través de las diferentes tramas que constituyen la comedia: ya sea amor a Dios (Francisquito, Zahara), ya sea amor humano —es decir, el sentimiento amoroso dirigido a otra persona—, aunque cabe señalar que éste siempre se presenta desde una perspectiva cristiana (Lope/Zahara, Fernando/Costanza).⁹ Esta última modalidad es lo que propicia las acciones de Fernando y Costanza, en tanto que ésta es cautivada y Fernando se lanza al mar para tratar de liberarla. Esta historia no tiene gran complejidad, es el típico caso de la pareja cautiva en una tierra extraña que debe resistir los embates amorosos de sus amos y que lo hace gracias al gran amor que existe entre ellos. Al igual que en las novelas bizantinas, como podremos constatar más adelante cuando analicemos las diversas fuentes, la fe inquebrantable y el gran amor de los personajes hará que su voluntad triunfe y huyan para consumir su amor en territorio cristiano. Es muy evidente la diferencia entre las dos tramas amorosas, siendo la segunda de una mayor complejidad como veremos a continuación.

Esta segunda historia tiene como objetivo señalar la importancia de la tolerancia y la libertad, no sólo a nivel físico (a través de Lope), sino también a nivel religioso y sentimental (ambas por medio de la mora-cristiana). Américo Castro ha señalado lo importante que era para Cervantes que la elección de una pareja fuera respetada y no hubiese intervención alguna. Dice al respecto:

[...] hay determinadas realidades, tanto físicas como morales, que para él son de existencia tan evidente como esta luz que nos alumbra. Entre esas realidades morales hay algunas que son en Cervantes verdaderas tesis de combate; entre

⁹ Sobre esto véase Carlos González Peña, “Cervantes y el amor”, en *Cervantes y Don Quijote: Estudios mexicanos*, (ed.) José Rojas Garcidueñas, México, SEP, 1972, pp. 61-71.

ellas ninguna de importancia mayor que la libertad amorosa. El amor es la máxima esencia vital: no en vano estaba Cervantes impregnado de la íntima doctrina neoplatónica de los *Diálogos* de León Hebreo; la naturaleza —fuerza mística que, según el Renacimiento, comparte con la divinidad el regimiento del universo— ha hecho del amor un principio armónico *per se*.¹⁰

En esta comedia, a diferencia de la novela *El cautivo* en *El Quijote*, este sentimiento en la mora-cristiana es verdadero. Esto es muy importante, pues Zahara dice “Muchos he visto en ese baño por los agujeros desta celosía, y *ninguno me ha parecido bien, sino tú*”.¹¹ Si lo comparamos con las palabras de Zoraida en *El cautivo*, las posturas de ambos personajes son muy distintas. Zoraida dice: “muchos cristianos he visto por esta ventana, y *ninguno me ha parecido caballero sino tú*”.¹² Lo dicho por Zoraida se enfoca al ámbito social, mientras que las palabras de Zahara van por el plano afectivo, ya que se centran en el sentimiento que le ha provocado Lope al verlo por primera vez. Jamás se da una reacción en Zoraida como la que tiene la princesa mora-cristiana de esta comedia. Tanto ella como Lope muestran desde un principio sus verdaderos sentimientos y se presentan como ejemplos de buenos cristianos; primero ella al liberarlo físicamente y después él al liberarla a nivel religioso. Cabe señalar que uno de los principios de la religión cristiana es el compadecerse del sufrimiento ajeno, y que uno de sus ideales es tratar de ayudar al prójimo. Con sus acciones, ambos personajes estarían cumpliendo ese ideal.

Otro punto que no hay que olvidar es el asunto de la promesa que hace Lope a la mora-cristiana de casarse con ella y huir a España. Resulta importante que la promesa matrimonial sólo sea de palabra, por lo que Lope se presenta como un buen caballero

¹⁰ “El error y la armonía como temas literarios”, en *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Bruger, 1972, p. 117.

¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Los baños de Argel*, jornada I, (ed.) Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1943, p.78. Todas las citas en este trabajo se tomaron de esta edición, en adelante sólo indicaré el número de jornada con romanos y el número de versos con arábigos. Mantengo la numeración de los versos manejada en la edición de Canavaggio, la cual no es continua, por lo que indico en qué jornada se encuentran dichos versos.

¹² *Idem*, “Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos” (cap. XXXIX), en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tomo I, (ed.) Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, p. 489.

español al sostenerla y regresar a los seis días por su amada. Cumple así con lo que en España se esperaba de un cristiano. Según la tradición, cuando la promesa matrimonial se hacía de palabra debían existir testigos, con el fin de que ninguno de los amantes se retractara. Sin embargo, Lope acepta la propuesta de la mora-cristiana hablando en clave, por lo que el resto de los personajes no sabe lo que ambos traen entre manos, y por tanto no estaría obligado a cumplir lo prometido. A pesar de esto, regresa por Zahara para llevarla a España y casarse con ella.¹³

Aunque hay que señalar que ambas historias también se ven invadidas por las otras temáticas de la comedia, no obstante, toda la acción surge y tiene como fin el sentimiento afectivo de la pareja en el caso de Fernando y Costanza. Con Lope y Zahara este asunto aparece atenuado, puesto que predomina el asunto de la libertad religiosa, aunque lo afectivo también se hace presente. Para ambas parejas sólo la pureza de sus sentimientos, vistos desde una perspectiva cristiana, hará que logren escapar de Argel. Pareciera que el amor se mantiene al margen de otras cuestiones planteadas en la comedia, pero no es así, este asunto se mezcla con la libertad. Hay que añadir que para Cervantes una muestra de amor hacia los demás es la tolerancia, y expresará en la tercera jornada que es una maravilla que los moros permitan en Argel que otras religiones, como los judíos, permanezcan en su tierra.¹⁴ Esto me lleva a tocar otra vertiente de esta temática que nos da por resultado el primer subtema: la libertad

¹³ Acerca del amor, las promesas matrimoniales y sus costumbres véase el trabajo de Usunáriz.

¹⁴ Este comentario permite que se establezca una comparación con el capítulo LIV en que Sancho y Ricote se encuentran; en él el moro dice: “*con justa razón* fuimos castigados con la pena del destierro [...] Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural [...] tanto es el amor que la tienen; y agora conozco y experimento lo que suele decirse: que es dulce el amor de la patria. Salí, como digo, de *nuestro pueblo* [...] yo sé cierto que *la Ricota mi hija y Francisca Ricota, mi mujer, son católicas cristianas, y, aunque yo no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro*, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir”. Que Ricote “reconozca” que fue justa su expulsión, aunque tenga más de cristiano que de moro, permite pensar que Cervantes no se oponía a su expulsión, aunque tampoco la apoyaba, y se admiraba que este pueblo, visto por los españoles casi como salvaje, fuera más abierto en esas cuestiones que los mismos españoles. “*Capítulo Cincuenta y cuatro*. Que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna”, *op. cit.*, pp. 451-452, énfasis mío.

religiosa, como lo podremos ver con Lope y Zahara, o con Francisquito —aunque con este último de manera diferente.

Ya que mencioné a Francisquito aprovecho para hablar de su historia, la cual es otro relato que se centra en el sentir del personaje a nivel religioso, aunque éste es diferente, como mencioné anteriormente, ya que se enfoca en la afirmación y persistencia de la fe ante circunstancias adversas. Mientras que con Zahara este asunto está centrado en sus verdaderos sentimientos, quien debe esconder su fe pero no corre ningún peligro.¹⁵ Con Francisquito se nos muestra la cara más cruel del cautiverio: el martirio por negarse a renegar. Con Francisquito se ensalza el fervor religioso al presentar el cuerpo agonizante del niño cristiano martirizado. Se recrea con esto la liberación que alcanza el mártir a manos del verdugo que le quita la vida; paradójicamente, quien lo cautiva, lo libera y lo ayuda a conseguir la anhelada unión con Dios. Seguramente no falta en esto una denuncia a las autoridades por la tibieza con que tomaban el asunto de los cautivos en Argel, cosa que importaba al autor, puesto que muchos niños eran cautivados para sodomizarlos. El homosexualismo, por tanto, constituye otro de nuestros subtemas.

Otra historia que involucra lo religioso es la de los renegados Yzuf y Hazén, que nos muestra las dos caras de la misma moneda. Por una parte Hazén es el renegado arrepentido por no mantenerse fiel a su fe; por otro lado, Yzuf representa la oportunidad que muchos cristianos tenían de medrar en tierras islámicas de la cual carecían en sus tierras de origen. Por la importancia de la fidelidad religiosa en dichas historias, yo

¹⁵ Con la idea del “engaño a los ojos”, Cervantes presenta una mora que parece un milagro en tanto que se muestra más piadosa y preocupada por el sufrimiento ajeno que los cristianos, quienes se ven obligados por su religión a tratar de ayudar al prójimo. Esto demuestra la diferencia entre apariencia (o entre lo que debía ser) y lo que era. Sin embargo la realidad es otra, Zahara no sólo es cristiana, ha sido criada fuera de la sociedad española, es decir, Zahara es cristiana y sigue lo que los mandamientos ordenan, no lo que la iglesia manda, ya que no existe ninguna alusión a una iglesia cristiana en Argel y mucho menos que Zahara haya tenido acercamiento a ella y tampoco cree lo que el común de la gente de España creía. Castro, “El error y la armonía como temas literarios”, *op. cit.*, p. 117.

ubicaría el amor a Dios al nivel del resto de los subtemas, al igual que el apego a lo carnal del sacristán, por ejemplo, de quien hablaré a continuación.

La tercera historia que trata lo religioso es la del sacristán y el judío, aunque la del sacristán tiene elementos que la hacen muy diferente al resto de relatos que tocan este asunto. De entrada, Tristán es el encargado de presentar los aspectos cómicos, lo que lo distancia de los demás, ya que su historia no tiene un corte dramático. Puede que a nosotros no nos parezca tan risible que dicho personaje maltrate a un judío de la manera en que lo hace. Así opinó al respecto Stanislav Zimic en su análisis de la obra:

La comicidad del Sacristán es, por momentos, de carácter rústicamente ingenuo, grosero, impertinente [...] la mayor parte de sus intervenciones, en particular sus burlas al judío, que él mismo considera muy cómicas [se refiere a Casalduero], no sólo carecen de toda comicidad sino que llegan a ser burdamente crueles [...] Las burlas del Sacristán radican en ese mismo fanatismo insensato, automático, popularmente sancionado, en esa misma cerrada ignorancia que Cervantes ridiculiza y censura también en otras obras.¹⁶

Quizá Cervantes intentó concebir lo tragicómico de una forma más cercana al entremés, ya que en éste se ridiculizaba los males sociales, algo que podemos percibir con el sacristán, por lo que los episodios cómicos resultan muy diferentes de lo que nos tiene acostumbrado el resto de los autores de los Siglos de Oro.¹⁷ También existe la posibilidad de que los episodios del judío formen parte de un entremés inserto dentro de la comedia, como señala Javier Huerta Calvo.¹⁸ En caso de que sea lo segundo, los episodios del sacristán representan una crítica directa al estamento cristiano, pero hecha por medio de alguien que carecía de autoridad moral y que era objeto de burlas,

¹⁶ Stanislav Zimic, “Los baños de Argel”, en *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 141-142.

¹⁷ Posiblemente, como plantea Canavaggio, el ilustre alcalaíno no llegó a entender lo tragicómico del *Arte nuevo* y sólo veía las comedias de Lope como historias en las que ambos elementos se mezclaban, sin comprender que las acciones del gracioso loresco forman una trama espejo que tiene impacto en la trama del galán. Acerca de esto Joaquín Casalduero señala que: “el gracioso se dirige al mismo fin que el caballero. Con Lope, el gracioso no sirve para trasladarnos a otro tema, sino a otro plano [...] El gracioso no existe sin el caballero; si hacemos desaparecer a éste, la acción, la palabra del gracioso son incomprensibles”, “Introducción”, en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974, p. 16. Compárese lo dicho por Diego Marín, “Técnica de la intriga secundaria en Lope de Vega”, *Hispania*, vol. 38, no. 3, (sep., 1955), pp.272-275.

¹⁸ Véase la clasificación de este autor en “Teoría poética de los géneros menores”, en *El nuevo mundo de la risa*, Barcelona, Oro viejo, 1995, p. 18.

seguramente para no levantar sospechas ante las autoridades inquisitoriales, aunque no por ello el personaje con el que se realiza la crítica queda fuera del grupo social al que se reprobaba por sus acciones.¹⁹

Estos episodios nos obligan a referirnos a la picaresca, la cual aparece siempre como un marco que parece encerrar las acciones de Tristán. Hay que recordar que el sacristán se siente por encima del judío sólo por ser cristiano y por ello siempre trata de sacar provecho de él. Esto es comprensible debido a que la sociedad española era un sistema estamental en el que un judío, sin importar sus acciones, estaba por debajo de un pícaro *cristiano*. No se juzgaba al sujeto por sus acciones, sino que se le atribuían virtudes o defectos sólo por el hecho de pertenecer a cierto estamento.²⁰ Esto es lo contrario a lo que pensaba Cervantes, y prueba de ello es que dejó patente a lo largo de su obra que sujeto y grupo social o estamental eran cosas totalmente distintas y así debía entenderse. Además, este personaje puede identificarse fácilmente con aquellas personas que tomaban el camino de la religión para salir de la pobreza, como puede apreciarse con el segundo amo del *Lazarillo de Tormes*. Tristán también tiene acercamiento a lo entremesil, ya que con él se presentan golpes, además que el sacristán deshonesto era un personaje usado recurrentemente en este tipo de obras.

Como resulta casi imposible separar el tema del amor de la cuestión de la libertad, debo hablar de ello, ya que es el principal motor de la trama de Lope y Zahara, además que es lo que nos brinda el marco en el que se presentan todas las acciones de los personajes de esta comedia: el cautiverio.

¹⁹ Al respecto Jesús González Maestro señala que el sacristán forma parte de los personajes tipo de los entremeses de los Siglos de Oro: “El personaje de entremés queda reducido con frecuencia a un arquetipo, adecuado a la expresión de la burla social, procediendo con el tiempo en favor de una intención crítica [...] como ejemplo de una época y una cultura en la que el engaño [y] la picaresca, se convirtieron en formas habituales de conductas [...] entre los personajes representativos del entremés se han señalado tipos humanos entre los que se identifican [...] [a]l Sacristán”. “Las comedias: Límites y posibilidades de la poética experimental cervantina”, en *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2000, p. 332.

²⁰ Acerca de esto véase Maravall, “Estructura y carácter de la sociedad estamental”, *op. cit.*, pp. 20-27.

1. 1. 2. LA LIBERTAD Y EL CAUTIVERIO

Al ser la libertad el segundo tema de las tramas de *Los baños*, la cual es una comedia de cautivos, el binomio libertad/cautiverio es inevitable. Gracias a Zahara, quien libera a Lope por medio de una caña con dinero, el tema de la libertad y el del cautiverio se ven entrelazados hasta el final de la comedia.²¹ Todos estos acontecimientos suceden en una tierra que se presenta como un infierno para los cautivos. No sólo los personajes principales sufren en esta tierra, constantemente aparecen en sus calles cristianos mutilados o torturados por sus amos moriscos.²² Con esto Cervantes intentó “reproducir” la vida trágica del cautiverio, aunque en realidad son producto de la mezcla de mitos y realidades, ya que los datos duros, como son los de la historia, no coinciden completamente con el sufrimiento presentado por el autor en su comedia. Por tanto, el conflicto entre el bien y el mal, que se traduce en libertad/cautiverio, y éste a su vez en cristianismo (verdadera fe)/islamismo, tiene una importancia fundamental. Como señala Stanislav Zimic:

Ocurre así en todos los entremeses [y en esta comedia] un conflicto entre el Bien y el Mal, porque el vicio y la necesidad se presentan sin ambigüedad sólo como tales y se exponen a la discreta inteligencia y al sentido moral que el autor presupone en su público o lector. La sátira cervantina [en el caso del sacristán] no es así sólo de intención demoleadora, porque a lo reprobable y ridículo opone, lógicamente, la virtud, la dignidad y la razón, como normas deseables de vida.²³

El cautiverio nos brinda un marco en el que se encierran las acciones de todos los personajes. Todos intentan escapar de él, ya que buscan ser libres de alguna manera. En tanto que *Los baños* se trata de una comedia de cautivos, dicho tema no podía ser sino central para esta obra dramática.²⁴ Por lo tanto, dicho asunto tiene una función

²¹ Como señala Casaldueiro, los distintos temas encuentran coincidencias incluso a un nivel estructural. “Comedia famosa de Los baños de Argel”, *op. cit.*, p. 80.

²² Sin duda su deseo de alcanzar una mayor verosimilitud en sus comedias, respecto a lo que sucedía en la vida real de los españoles, lo hizo buscar nuevas temáticas y formas para su teatro. Al respecto, véase “Antecedentes en la literatura clásica e italiana”, *op. cit.*, pp. 53-54.

²³ Zimic, “Introducción”, *op. cit.*, p. 28.

²⁴ Aunque existen similitudes entre las dos comedias, *Los baños* se aleja de *Los tratos* al mostrarnos al inicio el ataque a una playa española y el rapto de una familia.

específica, la de atentar contra la libertad de los cristianos a través de los moriscos. Siendo la esclavitud y el sometimiento, en general, algo de tanta importancia para esta comedia (no sólo a un nivel físico, sino también a nivel religioso y sentimental), será lo aquello que los cristianos intenten evitar a toda costa.

A diferencia de *Los tratos*, *Los baños* no se enfoca por completo en las penurias de los cautivos cristianos en tierras argelinas, ni tampoco en las atrocidades que los moros cometen en contra de los cristianos. El cautiverio en esta segunda comedia forma parte de un referente histórico, su función —en tanto se trata de una comedia de cautivos— es permitir que se presenten las situaciones necesarias que pondrán en predicamento a los personajes, mismos que a su vez exaltarán el cristianismo y resaltarán a través de sus diálogos y acciones la importancia de la libertad, la tolerancia y el amor.

Al igual que el tema del amor, existen dos vertientes de la libertad en esta comedia: a nivel físico y a nivel religioso. En todas las historias de los personajes se puede apreciar este tema en cuanto a lo físico, puesto que *Los baños* se trata de una comedia de cautivos. Sin embargo, en el plano religioso se presenta en los distintos relatos de la comedia que señalé con anterioridad: (Lope/Zahara, sacristán/judío, Francisquito, Yzuf/Hazén).

Cabe recordar que el cautiverio como tema en las comedias fue introducido a las tablas españolas por Cervantes. Son muy claras las palabras de George Camamis al señalar que nuestro autor fue quien introdujo este tema en la literatura de los Siglos de Oro:

La gran innovación del autor del *Quijote* en la narrativa es, por supuesto, la novela [...] Sin embargo, la verdadera innovación [en el teatro] la había realizado Cervantes dos décadas atrás, al dar, con el estreno de *Los tratos de Argel*, al público de los corrales de España la primera escenificación realista de la vida de los cautivos [...] Con estas piezas [*Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español*, *La gran sultana*], Cervantes pobló las tablas

españolas con el más variado conjunto imaginable de cautivos, renegados, moros y turcos. Toda una serie interesante de personajes que se mueven en un mundo bivalente de suplicios y buenos tratos, de amor lascivo y amor puro, de cobardía y heroísmo, de fe inquebrantable y fe titubeante, de apostasía y martirio.²⁵

Al ser el primer autor de la literatura áurea en introducir dicho tema, podría pensarse que es reflejo de las penurias que sufrió en Argel. Como ya se ha percatado Camamis, esta temática poco tiene que ver con las vivencias de Cervantes:²⁶

Así, pues, *nada más alejado de la verdad que decir que el tema del cautiverio en Cervantes es consecuencia natural de sus experiencias personales y reflejo de su vida de cautivo*. Ni consecuencia natural de su cautiverio [...] ni reflejo exacto de Argel. El mundo de cautivos de la obra cervantina, además de ser una de las aportaciones más geniales del Siglo de Oro, es de una complejidad insospechada, con el más abigarrado conjunto de elementos e influencias imaginables.²⁷

Por tanto, nada más alejado de la verdad que decir que son lugar común las cuestiones del cautiverio. No obstante, a pesar de ser algo meramente literario, era novedoso que Cervantes tratara en el teatro el cautiverio de forma creíble antes de que lo hicieran sus compatriotas. Sin embargo, no por escribir sobre temas como el cautiverio y experimentar con nuevas formas dejó de lado algunas cuestiones que consideraba importantes, como puede ser la crítica a la sociedad de su tiempo.²⁸ Ya que señalé que el tema del cautiverio es una innovación de nuestro autor, que nada tiene que ver con el cautiverio de la vida real, debo de hablar de las distintas fuentes que dieron forma a esta temática.

1. 2. FUENTES

²⁵ Camamis, “Antecedentes en la literatura clásica e italiana”, *op. cit.*, pp. 53-54.

²⁶ Debido a que el *Relato del Cautivo* presenta algunas similitudes, se utilizará algunas veces como punto de comparación.

²⁷ Camamis, “El tema en España hasta Cervantes”, *op. cit.*, p. 53, énfasis mío.

²⁸ Es de suma importancia el estudio de Vilanova, ya que en él se deja en claro la fuerte influencia de Erasmo en nuestro escritor, de donde quizá proviene la tendencia del autor a la crítica social en sus obras. De esto hablaré más adelante.

Hay que decir que antes de Cervantes existe un largo historial de obras de cautiverio, aunque todas estas obras eran novelas.²⁹ Antes que los autores de la época áurea trataran dicho asunto, existe una larga lista de novelas griegas y latinas que ya habían abordado el tema. Cabe señalar que este asunto fue tratado de manera diferente por los autores de la época, e incluso por Diego de Haedo a un nivel más histórico en su *Topografía e historia general de Argel*, dada a la estampa en 1612, la cual hacía un extenso repaso de la vida y las costumbres de los argelinos.

George Camamis establece una diferencia en esta temática anterior y posterior a los conflictos con el mundo morisco. Hasta antes de la guerra, que trajo como consecuencia la recuperación de Granada, las novelas al respecto tienen otro carácter muy diferente al de *Los baños*. Antes de dichas disputas entre moros y cristianos, el cautiverio se presentaba en tierras lejanas o inexistentes, como podemos apreciar en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.³⁰

Por tanto, los relatos de cautivos en las obras cervantinas no sólo contienen elementos de la realidad, también influencia de muchas novelas griegas y latinas. Ahora bien, este asunto resulta diferente en Cervantes respecto de otros autores clásicos y de la época áurea, ya que él nos presenta una “realidad” más verosímil y cercana a la que vivían los cautivos reales, si bien mezclada con cosas de su imaginación y elementos tomados de las fuentes clásicas. Resulta de gran importancia lo que Camamis menciona al hablar de la novela de Jenofonte *Las efesíacas*:³¹

²⁹ Sobre esto véase Camamis, “Antecedentes en la literatura clásica e italiana”, *op. cit.*, pp 11-30.

³⁰ Acerca de ella, Castro señala: “Esta novela [*Persiles*] obra de Contrarreforma: llena de *moralidades*, de *pureza* quimérica y, conociendo en conjunto a Cervantes, llena también de hipocresía, elemento esencial de la Contrarreforma cuando se trata de personajes como Cervantes, Campanella, Descartes, etc.”, “La orientación literaria”, *op. cit.*, p. 45, énfasis mío.

³¹ Lo dicho por Camamis acerca del parecido de *Las efesíacas* con las comedias de Cervantes, de lo cual hablaré a continuación en el texto, además de lo señalado por Vilanova en su comparación del *Quijote* y la obra de Erasmo, nos hace pensar que, efectivamente, Castro se equivoca al señalar que nuestro autor era un *ingenio lego* que no sabía latín. Sería demasiada coincidencia que sus comedias tuvieran parecido con *Las efesíacas*, al igual que con la larga lista de obras de Erasmo con que este autor compara el

Otra novela griega, menos conocida que las [...] ya mencionadas [*Historia etiópica* o *Historia de los leales amantes Teágenes y Cariclea*, *Los amores de Leucipe y Clitofonte*, *Historia de los amores de Clareo y Florisea*], es *Los amores de Abrocomo y Anthia*. Lo interesante de esta obra es que presenta un tipo de cruce amoroso o entrecruzamiento de las parejas de amantes que se relaciona muy estrechamente con el mismo modo de doble intriga amorosa que vemos en *Los tratos*, *Los baños* y *El amante liberal*.³²

Esto resulta interesante porque al final de la comedia Cervantes nos dice: “No de la imaginación/ este trato se sacó/ que la verdad lo fraguó/ bien lejos de la ficción”.³³ No hay que olvidar que entre la fecha de composición de *Los tratos* y *Los baños* existe *Los cautivos*. Posiblemente estos versos finales sean una reprimenda literaria del autor a su contrincante Lope de Vega, ya que, al no haber padecido el cautiverio en carne propia, probablemente Cervantes sentía que Lope no sabía bien de lo que hablaba y no estaba autorizado para tocar dicho tema, por lo que la comedia del madrileño estaría basada solamente en escritos y comedias de cautivos y no en una supuesta verdad histórica, como pretende el alcalaíno que nosotros creamos. Louise Fothergill Payne señala que, muy probablemente, la composición de *Los baños* se deba a cierto éxito en los corrales de esta comedia lopesca.³⁴ Este éxito sin duda molestó a Cervantes, ya que él sufrió en vida el cautiverio en Argel, a diferencia de Lope, para quien sólo era un nuevo recurso que podía explotar en sus comedias.

Sin embargo, no hay que desviarnos de nuestro objetivo. No hay duda de que la comedia que nos ocupa tiene una clara intertextualidad y préstamos de novelas y otras obras. Como ya dejó en claro Camamis, el cruce de parejas era común en las novelas de cautivos anteriores al Siglo de Oro. El cruce, a través de una confusión, también era

Quijote, por obra de la casualidad. Seguramente Cervantes sabía latín y pudo tener acceso a diferentes novelas bizantinas, ya fueran en latín o traducidas al español.

³² Camamis, “Antecedentes en la literatura clásica e italiana”, *op. cit.*, p. 15, también Zimic habla de estas mismas obras como fuentes probables de *Los baños*, en su libro “Los baños de Argel”, *op. cit.*, pp. 139-155.

³³ *Op. cit.*, Jornada III, vv. 1060-1061.

³⁴ Fothergill Payne, *op. cit.*, pp. 177-184.

frecuente en las comedias de enredo.³⁵ Hay que reconocer que existen romances que tratan el cautiverio y que se remontan a la época medieval. Asimismo, existen cancioneros que igualmente pudieron servir a Cervantes de inspiración para su comedia.

No obstante, el cruce de parejas de *Los baños* y la doble trama parecen vinculados más a la novela bizantina por varias razones. La virtud y la moral intachables de las parejas cristianas parece ser algo más que visto en este tipo de novelas.³⁶ Respecto a esto Camamis dice:

[El cruce y la doble trama] no parece reflejar ninguna realidad argelina, ningún recuerdo personal de Cervantes. Es una intriga puramente artificiosa y uno de los más antiguos enredos de la literatura, pues se encuentra en varias novelas griegas e italianas. Pero donde se ve en relación muy estrecha con el tema tal como aparece en Cervantes es en la novela de Jenofonte. Abrocomo y Anthia, los protagonistas de *Las efesíacas*, son una pareja de amantes de insuperable belleza física, de intachable virtud moral, paradigmas de incommovible fidelidad conyugal y antecedentes lejanos de otras parejas parecidas que sufren idénticos enredos amorosos en *Los tratos*, *Los baños* y *El amante liberal*.³⁷

La insuperable belleza física, la intachable virtud moral, así como la fidelidad conyugal de las parejas son virtudes que encontramos tanto en los personajes de las novelas como en los personajes de *Los baños*. Este tipo de cruce, así como sobrevivir en una tierra lejana y hostil, era parte de los “trabajos” que debían enfrentar las parejas cristianas de las novelas bizantinas.

Debemos tener presente que tanto la mora-cristiana como los cautivos saldrán adelante gracias a su fe inquebrantable y a la fortuna. El que los cautivos se encuentren con Zahara, y ésta los libere y escape con ellos, justo cuando todo parece perdido, también es típico de las novelas bizantinas. Este tipo de final ya había sido utilizado anteriormente por el autor; hay que recordar que *El amante liberal* se resuelve de la misma manera.

³⁵ Al respecto véase Christophe Couderc, “Papeles femeninos”, en *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria de Navarra/Iberoamericana, 2006, pp. 218-236.

³⁶ “Antecedentes en la literatura clásica e italiana”, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

La liberación de último momento está vinculada a la fe cristiana. No hace falta recordar que Dimas en el *Nuevo testamento* encuentra la salvación de este modo, justo antes de morir al lado de Jesús. Al igual que con Dimas, la salvación significa un premio a su comprensión del dolor ajeno, es decir, a pensar en el otro como en uno mismo. Los personajes alcanzan la libertad justo antes de que se vean perdidos. Gracias a su fe alcanzan una especie de recompensa: su libertad. Esto también lo indican Casaldueiro y María Soledad Carrasco Urgoiti.³⁸ Incluso esta autora va más allá que el crítico, pues señala que, desde las fiestas medievales, los conflictos en fiestas y comedias entre moros y cristianos se resolvían gracias a la fe o a la intervención divina. Es por ello que existe cierta comparación entre Zahara y Cristo y que se puede considerar la oportuna aparición de la mora-cristiana como “divina”.³⁹

Carrasco Urgoiti señala que siempre existe un enfrentamiento entre los dos bandos adversarios. El choque de contrarios forma parte de lo que la autora denomina *la embajada*, que es un ataque de moros a cristianos o viceversa. Al respecto dice:

El núcleo temático consiste en una provocación y un desquite, siendo siempre los moros quienes provocan. Aunque se dan otras formas de ofensa y reto, el tema de la conquista y reconquista de una plaza es el más extendido y el que identifica más estrechamente el pasado de la patria chica con el de España entera [...] el esquema predominante es el que pone frente a frente a dos bandos equiparables que se diferencian únicamente por la fe que profesan.⁴⁰

Este ataque lo podemos vincular tanto a la intertextualidad, como al tópico de vida y literatura, puesto que el ataque es similar al que utiliza Lope en *Los cautivos de Argel*, además de que eran recurrentes los ataques a playas españolas en la realidad.

³⁸ Véanse María Soledad Carrasco Urgoiti, “La fiesta”, *op. cit.*, pp. 25-66; “La comedia del Siglo XVII y la frontera norte-africana”, pp. 13-31; y Casaldueiro, “Comedia famosa de *Los baños de Argel*”, *op. cit.*, pp. 77-103.

³⁹ Esto ya había sido advertido por Camamis en su artículo “El hondo simbolismo de ‘La hija de Agi Morato’”, pp. 71-102.

⁴⁰ “La fiesta”, *op. cit.*, p. 27. Es significativo que esta autora señale que los dos bandos se diferencien únicamente por la religión que profesan, ya que el sacristán cautiva a un niño judío, lo que equipararía a moros con cristianos. Esto lo complementa Francisco Rico, quien también menciona que el cautiverio se daba de moros con cristianos y viceversa, véase Francisco Rico, “Islam e Iberia.”, en *España en su historia: cristianos moros y judíos*, Barcelona, Grijalbo, 1983.

Esto desencadena todas las acciones de la comedia, siendo el amor y la fe lo que resuelve el conflicto entre los personajes y restablece el orden. También debemos señalar que el cautiverio de *Los baños* no se da *in medias res*, como sucede en *Los tratos* y en la novela bizantina —fuente indudable de la que se valió el autor para esta segunda comedia—, sino que existe un ataque a playas españolas por parte de los moros, con el que se recrea el principio de una acción. Esto da un mayor realismo a la comedia, ya que estos ataques eran frecuentes en aquella época.

Regresando a la comedia, en este caso lo que se quiere conquistar no es simplemente una plaza, sino también la voluntad de los cautivos. Sin embargo, el desquite final será que los moros no lograrán vencer la voluntad de nadie: con la muerte de Francisquito dan un nuevo mártir a la religión contraria y no conservan a los cautivos gracias a la intervención de Zahara. El que ella pertenezca a la clase alta argelina le confiere ciertas virtudes, como la piedad, que se intensifican gracias al amor y tolerancia que demuestran los personajes.⁴¹ Pero no hay que olvidar la posición de Zahara, ya que ella es princesa argelina. Si lo vemos desde la perspectiva de los moros, los actos de Zahara son una traición.

Hay que reconocerle a Cervantes que jamás abandonó el concepto clásico de enseñar deleitando, principio básico de las *Novelas ejemplares*.⁴² Ésta podría ser una de las razones que explicase la fragmentación que presenta la comedia, puesto que cada historia de *Los baños* tiene un fondo didáctico. Cada una nos presenta diferentes ejemplos de lo que debe ser un buen cristiano, siendo las más obvias las de las parejas

⁴¹ Se consideraba que ciertas virtudes sólo podían presentarse en personas de linaje, no se comprendía en aquella época que un sujeto tuviera virtudes morales y al mismo tiempo no tuviera en sus venas cierto tipo de sangre, o no perteneciese a cierto estamento.

⁴² En el “Prólogo al lector” de sus *Novelas ejemplares* (tomos 1, [ed.] Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, pp. 63-64) nos dice: “Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar *algún ejemplo provechoso*; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y *honesto fruto que se podría sacar*”, énfasis mío. Hay que señalar que la ejemplaridad en algunos autores era a nivel literario (como modelos a seguir para futuras obras), en el caso de Cervantes su ejemplaridad es a nivel moral.

cristianas. Es por ello que las parejas de *Los baños* se muestran como un ejemplo de lo que debe ser un matrimonio cristiano, que se apoya en las buenas y en las malas y que trata de solucionar lo que aqueja a sus respectivos amados.

1. 2. 1. DOS VERTIENTES DEL CAUTIVERIO

Un punto que hay que tener en cuenta al hablar de obras de cautivos es que existen dos modalidades diferentes, una basada en la realidad y otra en la fantasía pura. Ambas modalidades son fácilmente diferenciables por la circunstancia en que son ubicadas. Mientras que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se desarrolla en tierras lejanas e inexistentes, *Los baños de Argel* se ubica en una zona que forma parte de la geografía conocida que representaba el conflicto entre el bien y el mal. Argel no sólo era la tierra en la que nuestro autor pasó cautivo cinco años, tenía, además, una importancia fundamental debido a que era un punto militarmente estratégico. Al respecto Canavaggio dice:

Su preocupación primordial no es la escuadra turca, sino el corso berberisco que multiplica las incursiones en las costas de España y de Italia y llena los baños de África del Norte: los cautivos cristianos «llueven sobre Argel», nos dice un memorial de la época. Y las operaciones puntuales realizadas contra los corsarios rara vez son eficaces; son, sobre todo, muy costosas, porque requieren una flota permanente cuyo mantenimiento supone más de cuatro millones de ducados anuales. El reclutamiento de los remeros, tanto más numerosos cuanto más rápidos se vuelven los navíos, se manifiesta cada día más difícil: por consiguiente, sólo hay una salida: golpear al adversario en la cabeza, apoderándose de la guardia de donde parten las *razzias*. Pero ¿cuál es la cabeza? Para Álvaro Bazán, como para Carlos V antes, como para Cervantes un poco más tarde, la respuesta es evidente: Argel.⁴³

Por ello es de gran importancia que su comedia suceda en Argel y no en una tierra imaginaria, porque, a pesar de toda la fantasía que pueda tener *Los baños*, su comedia nos presenta de forma más verosímil la realidad de los cautivos argelinos. *Los baños* presenta una vida en cautiverio de manera más testimonial de lo que nos la puede

⁴³ Cervantes, trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 60.

presentar *Los cautivos* de Lope. La cuestión es saber qué tanto influyen las obras de corte fantástico en una comedia que retrata la vida “real” en Argel. Al existir una obra anterior (*Los tratos*), era casi inevitable que nuestro autor reiterara algunos aspectos en esta segunda comedia cervantina. Cosas como el martirio de cautivos, la búsqueda del amor lascivo de los moros, los placeres prohibidos como el homosexualismo, y la falta de comprensión hacia el que es diferente, son parte de lo que une a estas comedias cervantinas.

Por tanto ¿lo que nos cuenta el autor es verdad, como dice al final de la comedia, o sólo una serie de tópicos literarios aderezados por unas micro-tramas de corte realista que reproducen algunas cosas que vivió durante su esclavitud en Argel? Los elementos de *Los baños* hacen que se ubique a esta comedia —en un primer momento— en la corriente realista de obras de cautivos, pero al analizar el texto y compararlo con datos históricos, tiene tantos elementos de realidad como de ficción.⁴⁴

En cuanto al asunto del cautiverio, es sabido que desde la invasión de los moriscos a tierras ibéricas se fue generando una lucha entre ambos para mostrarse como la civilización más poderosa frente a la otra. Pero ¿cuál era la postura de Cervantes? Al parecer a nuestro autor no le interesaba tanto la lucha interna que se daba entre civilizaciones en España, sino un concepto de unidad nacional frente a problemas de más envergadura como podía ser el asunto de Argel, que constituía una amenaza para los barcos mercantes y para la población en general. Si bien nuestro autor nunca vio la derrota y rendición de Argel en su época de soldado, en su comedia de cautivos verá como la heredera al trono se rinde ante la cristiandad.

⁴⁴ Camamis compara esta mezcla de elementos de realidad con otros de ficción con la nueva novela histórica, lo cual me parece acertado, aunque hay que estar consciente que la novela histórica moderna y las obras realistas de cautivos tienen elementos distintos, pero esa unión de verdad histórica y ficción es similar en ambas.

Sin duda Cervantes intenta presentarnos una comedia diferente, en la que los cristianos no son todo virtud y los moriscos no son un cúmulo de vicios; hay matices, aunque éstos no sean claros a primera vista. No cabe duda que las acciones de algunos moriscos de la realidad en su estancia en Argel lo sorprendieron, por ello la mayoría de los personajes moros que presenta la comedia realizan acciones acordes con lo que en España se esperaría de ellos, aunque no todos actúan de la misma manera. Pero resulta significativo que Zahara, una mora-cristiana, resulte más fiel en los principios que plantea la religión cristiana que los mismos españoles. Que Tristán, un cristiano, trate de cautivar a un hombre libre (al judío) en tierra ajena, y que los españoles no confíen ni en sus propios compatriotas es digno de mencionarse.

Cuando Hazén cuenta a Lope su plan para escapar a España con cuatro cautivos (o conversos arrepentidos, ya que no se indica en el texto), el consejo de Vivanco hace recordar algunos pasajes de la vida de Cervantes: “Vivanco: Temo azar,/ si es que entre muchos se sabe/ que no hay cosa que se acabe/ aquí en Argel sin afrenta/ cuando a muchos se da cuenta”.⁴⁵

Vale la pena recordar que el mismo Cervantes experimentó la traición de uno de sus compatriotas y por ello sabía que no se debía confiar de cualquier persona sólo por ser española y “cristiana”:

El plan que había bosquejado durante el mes de septiembre era una variante del concebido dos años antes con el concurso de su hermano. En esta ocasión se trataba de armar en Argel mismo una fragata de doce bancos y ganar España con sesenta pasajeros, «toda la flor de los cristianos cautivos de Argel» [...] Todo estaba listo cuando, a principios de octubre, un segundo renegado, florentino de origen, llamado Caybán, fue a contarle todo a Hasán. Sus declaraciones fueron confirmadas al punto por el auténtico autor de la maquinación, el doctor Juan Blanco de Paz. Este dominico que había quebrantado el destierro, nacido en Extremadura de padres judeo-moriscos, parece haber obrado por pura envidia, o por despecho de no haber sido aceptado entre los que se fugaban; como precio de su delación recibirá un escudo de oro y una jarra de manteca.⁴⁶

⁴⁵ *Op. cit.*, jornada I, vv. 416-420.

⁴⁶ Canavaggio, “Encuentro con la historia (1569-1580)”, *op. cit.*, pp. 82-83.

Cabe señalar que Juan Blanco de Paz —de quien se decía era clérigo, doctor y hasta se pensaba que inquisidor y ministro en la Orden Dominicana— era un extremeño, natural de Montemolín, lugar cerca de Llerena, quien presumía de tener familiares del Santo Oficio.

Sobre la desconfianza de Cervantes en la gente vinculada a la iglesia puede verse lo escrito por Osterc en la biografía del autor al inicio de este capítulo. Además, habiendo sido ex-camarero de Acquaviva, probablemente conservaba malos recuerdos de las intrigas del Vaticano, como especula Canavaggio.⁴⁷ Pero hablar de esto me desviaría necesariamente del tema de mi investigación, por tanto continuaré con el análisis de las tramas principales y los personajes.

⁴⁷ Canavaggio, “Encuentro con la historia (1569-1580)”, *op. cit.*, p. 64.

2. Los baños de Argel

La finalidad de este capítulo es realizar un análisis de las tramas principales de *Los baños de Argel* y ver cómo los personajes y sus acciones tienen como fin alcanzar el amor y la libertad, teniendo como marco el cautiverio.

Antes que nada, hay que decir que *Los baños* presenta dos tramas que son las que llevan el mayor peso dramático de la comedia, mientras que las otras constituyen el trasfondo sobre el que dichas tramas se realizan. Esta comedia se centra fundamentalmente en las penurias por las que deben pasar sus protagonistas: Lope y Zahara; Fernando y Costanza.⁴⁸ Estas parejas son las que tienen mayor importancia en la comedia, ya que ambas dan el mensaje de amor que se plantea, ya sea amor físico, ya sea amor al prójimo (es decir tolerancia y comprensión), así como el de la libertad. Sólo a través de dichos temas podemos entender qué tienen en común la historia de Fernando y Costanza con la de Lope y Zahara. Hay que subrayar que Cervantes retoma con Zahara algunas acciones de los personajes de la novela *El cautivo* inserta en *El Quijote*.⁴⁹

Es importante recordar que ninguno de los personajes principales cristianos abandonará sus convicciones iniciales, ni traicionará a su pareja, ni a su religión con tal de alcanzar la libertad y el amor que buscan al principio de la comedia. Esto será algo

⁴⁸ Hay que decir que la historia de Fernando y Costanza tiene una estructura similar a una comedia de enredo en el sentido de que existe una confusión entre las parejas cristiana y mora; esta confusión se genera porque los cristianos mienten a sus amos moros acerca de las intenciones amorosas que tienen con ellos. Los cristianos astutamente les hacen creer que están interesados en sus amos para tener algo de tiempo y así preparar todo para regresar a su patria, sin que sus amos se enteren de sus verdaderas intenciones. Algo que resulta curioso es que posiblemente Costanza lleve dicho nombre porque la sobrina de Cervantes se llamaba Constanza: “entre todos los nombres que han de llevar sus heroínas, el de Costanza será su predilecto”. Canavaggio, “El despertar del mundo (1547-1569)”, *op. cit.*, p. 37. Sólo una letra diferencia este nombre, recurrentemente usado por el autor, del de su sobrina, de la cual no se tienen demasiados datos, aunque podemos pensar que era su consentida.

⁴⁹ No cabe duda que los personajes Fernando y Costanza son herederos de Aurelio y Fátima, así como Lope y Zahara lo son de Zoraida y Pérez de Viedma. Existe una clara diferencia entre sus primeras comedias y las de 1615, las cuales toman algunos elementos de la *Comedia nueva* lopesca. Sobre algunas técnicas de Lope en Cervantes basta recordar que él mismo reconoce que “Los tiempos mudan las cosas/ y perfeccionan las artes”. Miguel de Cervantes Saavedra, “El rufián dichoso”, en *Comedias*, tomo II, pp. 247-248 (vv.1210-1230).

trascendente para nuestro análisis, ya que será notorio el contraste de la pareja cristiana (Fernando-Costanza) y su fidelidad, con la morisca (Halima-Cauralí) y la traición. Mientras que la pareja cristiana resiste al constante acoso de los moros, los personajes moriscos se entregan fácilmente a la pasión que les despiertan sus esclavos tratando de aprovechar su condición de amos. Junto a la pareja cristiana de Fernando y Costanza, que intentan sobrellevar la separación impuesta por el cautiverio, aparece el proceso del encuentro de la otra pareja cristiana. La fidelidad mostrada por ambas parejas cristianas no se debe sólo al amor por su respectiva pareja, también al aspecto religioso, ya que como buenos cristianos no pueden traicionar su religión, ni a sus amadas.

Cabe señalar que las historias que presenta Cervantes constituyen una doble trama que se presenta al mismo nivel de importancia; esto puede notarse, entre otras cosas, debido a la cantidad de versos dedicados a cada una de ellas. La trama de Lope y Zahara consta de 561 versos, mientras que la de Fernando y Costanza de 424. Parecería que existe una mayor cantidad de versos en la trama de la mora-cristiana, sin embargo, hay que tomar en cuenta que la mayoría de los versos de Fernando y Costanza aparecen en los diálogos con sus amos moros, por lo que si consideramos la suma de los versos de Halima y Cauralí en interacción con los cautivos, el número de ambas tramas es similar.

Ya que la obra consta de tres jornadas, podemos decir que en la primera ninguna de las parejas tiene mayor importancia que la otra. Desde el inicio podemos apreciar que estas historias se alternan el carácter de “trama principal” y este aspecto se mantendrá hasta el final, lo cual hace que a ratos se destaque más una que otra. En la primera jornada se plantea el rapto de Costanza y el misterioso rescate de Lope por parte de Zahara. Las siguientes jornadas se centrarán en una de las parejas amorosas, la segunda se enfoca en la pareja de Fernando y Costanza y en el constante acoso de la pareja

formada por Halima y Cauralí; la tercera se centra en la pareja formada por Lope y Zahara y en las dificultades que debe enfrentar cada una de las parejas, ya sea evadiendo un matrimonio arreglado, ya sea escondiendo todo lo posible tanto su verdadera fe como el plan de escape para no ser descubiertos (Lope/Zahara), ya sea huyendo del acoso de los amos lascivos (Fernando/Costanza).

Queda claro que en *Los baños* debemos de hablar de dos tramas principales, las cuales se encuentran al mismo nivel y plantean dos historias diferentes entre sí, mismas que sólo encuentran unidad por medio de algo que está más allá de la comedia, es decir, su mensaje de amor y tolerancia hacia los demás, por un lado, y por otro la búsqueda de libertad en distintos niveles. Casaldueiro señala que la unidad entre ambos asuntos en una obra como *Los baños* siempre se da por algo externo a ella, que la unidad es sólo una *unidad mental*:

[...] no hay unidad de acción, sino unidad mental. De aquí que la pluralidad episódica necesariamente quede desconectada. Una escena no nos conduce a otra [...] a un clímax le sucede otro, o se abandonan los hilos secundarios [...] para que se reúnan mentalmente con la solución principal; o bien se espera a la tercera jornada para establecer la conexión entre las diferentes acciones [...] la unidad está fuera de la obra.⁵⁰

La historia de Lope y Zahara —que al principio parece no influir en la otra trama— poco a poco se ve vinculada con la de Fernando y Costanza, ya que su salvación se da gracias a la mora-cristiana en un primer momento (al salvar a Lope), y en un segundo momento gracias a Lope (quien va a España para conseguir una *barca*⁵¹ en la cual escapen junto con otros cautivos); al final, ambas tramas se unirán teniendo como fin el que todos los cautivos sean libres y partan a España.

⁵⁰ “Introducción”, *op. cit.*, p. 15. Al respecto Emilio Díaz Orozco contrasta esta opinión: “Lo que buscaba Lope —como el estilo barroco— es la variedad en la unidad; pero variedad determinada o reflejada de la misma realidad y *no impuesta por la mente del artista*”, “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, en *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 181.

⁵¹ “Don Lope: Sosegaos, ninguno hable, / que cierto rumor escucho. Patrón: A la *barca* nos volvemos/ hasta ver lo que es, señor”. *Op. cit.*, jornada III, vv. 1031-1034.

Por tanto, en *Los baños* ambas tramas se presentan en condición de igualdad. Podemos decir que, ya que ambas tienen la suficiente importancia y las acciones de sus personajes influyen en igual medida, ninguna trama es principal y, por tanto, ninguna secundaria. Si tomamos en cuenta que la segunda trama aparece después de la de Fernando y Costanza, y que además estos personajes son cristianos raptados en costas españolas, se podría pensar que la pareja principal es la de Fernando y Costanza y la secundaria la de Lope y Zahara. Sin embargo, la segunda trama, la de la relación que inicia la morisca con Lope, va cobrando fuerza hasta adquirir igual importancia que la trama de la primera pareja cristiana, incluso, se podría cuestionar si no tiene la segunda trama mayor relevancia que la primera.

El caso de estas tramas recuerda lo dicho por Emilio Díaz Orozco, en su libro *Manierismo y barroco*, acerca de que en el manierismo un tema secundario adquiere tanto protagonismo como el tema principal de una obra, o lo que es lo mismo en el caso de esta comedia, una segunda trama tiene igual importancia que la primera, superponiéndose a tal grado que nos cuestionemos cuál de ambas es la trama principal y cuál la secundaria. Tal y como señala este crítico, existe un punto entre el Renacimiento y el Barroco, el *manierismo*, en el que lo *secundario* se vuelve tan tanto protagónico como lo central de la obra:

La principal consecuencia estética en cuanto a la actitud ante la realidad es el cambio del punto de vista: la aproximación a los seres y a las cosas, esto es, al asunto o tema de la obra de arte. Ello hace que en la pintura [así como en esta comedia] lo [que] fue simple detalle o parte secundaria —que el gran maestro incluso lo cedía o encargaba al trabajo del taller— se convierta en *tema independiente, en protagonista*.⁵²

En *Los baños* no se da una trama secundaria que funcione como espejo del relato principal, cuyos personajes sean adyuvantes de la otra trama y viceversa. No

⁵² *Ibid.*, p. 84, énfasis mío. Aunque Díaz Orozco se enfoca a hablar en su libro de pintura y poesía, las ideas que propone también son aplicables a otras artes, puesto que el mismo principio se hace presente en obras como *Los baños*. Cabe señalar que no existe una postura clara de Zimic respecto a una doble trama y que Casaldueño se refiere a ellas como *acciones* y no tramas.

existen protagonistas que cuenten con el respaldo de sus criados, sino que constantemente la historia de Fernando y Costanza, o bien la de Lope y Zahara, ceden su espacio y protagonismo a la otra trama y se van alternando en el transcurso de la comedia. Lo interesante es que ambas tramas se alternan y ceden el protagonismo a la otra constantemente, además de que ambas son simultáneas. Es aquí donde cobra importancia lo dicho por Arnold Hauser y Emilio Orozco al señalar que las ideas de Cervantes no son las de un escritor barroco, ni las de un renacentista. Como se puede apreciar en esta comedia, el manejo de una doble trama difiere de la forma en que los renacentistas entendían el teatro al estructurarlo con una sola trama, pero también difiere de la forma en que este recurso es utilizado en el modelo lopesco:

Bien claramente confesó poco después el propio Cervantes en su comedia *El Rufián dichoso*, al seguir el modelo lopista, cómo aquella doctrina [refiriéndose al modelo usado por Lope de Rueda y su generación,] no correspondía a su época, sino al pasado «Porque los tiempos cambian y perfeccionan las Artes». El hecho de seguir de nuevo en sus comedias [el modelo de Lope] confirma la sinceridad de sus palabras, aunque no pueda borrar su fondo de nostalgia, como la sentía por todo el pasado heroico y literario del Renacimiento.⁵³

En este sentido, debemos asimilar que nuestro autor no se ajustó en lo fundamental a ningún planteamiento ajeno y quizás a ello debemos una comedia tan peculiar como *Los baños*.⁵⁴ Si bien una técnica o recurso utilizado por Lope era el de usar una trama secundaria que complementara a la principal, a diferencia de la tragedia o comedia griega que se centraba en una sola, esta comedia recupera este recurso lopesco, pero de manera diferente. En realidad no existe un límite o una clara diferencia

⁵³ Díaz Orozco, “El Barroco y la estética clásica renacentista”, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁴ Canavaggio comenta en su libro *Cervantès dramaturge: un théâtre à naitre* que el teatro de Cervantes fue una propuesta inconclusa que buscaba superar al *Arte nuevo* de Lope, pero que no se concretó. Esta afirmación tiene que ser matizada, pues si en algunos momentos de su producción dramática Cervantes entra en relación con el *Arte nuevo* de Lope, en general la forma en la que estructura sus dramas va por otro camino. Una breve revisión de las ideas de este importante trabajo se encuentra en el artículo “Cervantès dramaturge, veinticinco años después”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5, (2003), pp. 453-463.

que nos permita afirmar que la trama de Fernando y Constanza, o bien la de Lope y Zahara, es la trama principal, y la otra es la secundaria.⁵⁵

Una vez establecidas las dos tramas principales, considero necesario hablar del resto. Es importante apuntar que existen tramas secundarias y cuadros que intentan reproducir la vida de los cautivos, estos últimos con un carácter más realista. Estas historias complementarias invaden continuamente el espacio dramático, manteniendo así el carácter episódico que señala Casaldueiro. Estas historias tienen como protagonistas al resto de los personajes: los niños Juanico, Francisquito y su padre, al judío y al sacristán,⁵⁶ a los renegados Yzuf y Hazén o a diferentes amos moros persiguiendo a sus cautivos cristianos que intentan escapar. Con la variedad de tramas, es claro que Cervantes pretendía una nueva forma de verosimilitud.⁵⁷

De esta forma, todos los relatos tienen como propósito idealizar o rebajar a españoles y moriscos. En el caso de las parejas cristianas lo que los mueve es el amor y la libertad como en el caso de Fernando y Costanza, quienes se ven contrastados por Halima y Cauralí y su motivación (la lascivia); con Lope y Zahara, los motiva su deseo de alcanzar la libertad y huir de la opresión. El resto de los cautivos desea lo mismo, por lo que su principal motivación es la libertad. A Yzuf y Hazén lo que los mueve es su arrepentimiento (Hazén) y su deseo de alcanzar el favor del Bajá, que se traduce en traición para los cristianos (Yzuf); con Francisquito la fe es la motivación principal.

⁵⁵ Sobre la diferencia entre la comedia griega, la lopesca y la cervantina véanse Jesús González Maestro, *Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la poética especulativa a la Poética experimental*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003; Diego Marín, “Técnica de la intriga secundaria en Lope de Vega”, *Hispania*, vol. 38, no.3, (sep., 1955), pp. 272-275.; y Aldo Ruffinato, “El arte viejo de hacer comedias y fracasar”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5, (2003), pp. 361-373.

⁵⁶ Un elemento de disimilitud entre ambas obras de cautiverio del autor, es la incursión de un gracioso (Tristán) en una comedia de corte trágico.

⁵⁷ Posiblemente el principio fundamental de Cervantes para criticar a Lope era que consideraba inverosímiles las comedias del madrileño, quizás veía que tanto sus personajes, como las situaciones que presentaba, se alejaban de la realidad. Hay que recordar que la comedia lopesca presenta una tipología de personajes reducida, por lo que no es difícil imaginar que este hecho molestaba a nuestro autor, ya que éste sabía que la riqueza de personalidades en la realidad era más rica que la esquematización que hacía el *Arte nuevo*.

Cabe señalar que todas las tramas (principales y secundarias) se resuelven de la misma manera: la libertad de los cautivos.

En cuanto a los personajes, en *Los baños* pareciera que uno de los galanes actúa como dama en desgracia (Lope) y una dama actúa como galán (Zahara); esto se debe a que tradicionalmente la dama tiene un papel pasivo frente al del galán, quien se presenta como activo. Aquí la dama acude en auxilio del futuro galán, en vez de que ocurra lo contrario. Sobre los personajes femeninos en la comedia de los Siglos de Oro dice César Avilés Icedo:

Aunque la mayoría de los casos hablan de una actitud pasiva y sumisa de la mujer, no es tan extraño que nos topemos con historias en las que ella asume un papel muy activo; es el caso de la misma Diana de *El perro del hortelano*, que ejerce un control manipulador de su entorno, pero más aún el de dos mujeres protagónicas de sendos dramas también de Lope: Laurencia, de *Fuenteovejuna*, [...] y Casandra, de *El castigo sin venganza*.⁵⁸

Cabe señalar que Lope y Zahara no son los únicos personajes que se salen de lo establecido, en la obra también nos encontramos con niños que se envalentonan ante las situaciones (Francisquito), o bien, adultos que tiemblan de miedo (sacristán y el padre de los niños) ante el ataque de los moriscos al inicio de la comedia.

Como podremos apreciar, algunos personajes cristianos presentan virtudes que los enaltecen, tomemos como ejemplo a ambas parejas cristianas, las cuales son ejemplos de fidelidad a su pareja si las comparamos con los moros Halima y Cauralí. También se da el caso de personajes que por sus acciones cobran un mayor protagonismo, como en el caso de Francisquito.

Algo que hay que resaltar es que las tramas principales presentan a dos personajes femeninos de gran trascendencia, pues en ellos recae gran parte de la obra.

⁵⁸ “Apuntes sobre la familia en el teatro de los Siglos de Oro”, en *Revista Universidad de Sonora*, no. 23, (Octubre-Diciembre 2008), pp. 4-6. Cabe mencionar que dicho fenómeno es señalado como *reversibilidad* por Anne Uberfield: “en toda historia amorosa es posible la reversibilidad entre el sujeto y el objeto (el objeto pasa a ser sujeto y viceversa)”. “El modelo actancial en teatro”, en *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, p. 64.

Mientras que a Fernando lo mueve el deseo de liberar a su amada Costanza —por la cual se desencadenan las acciones posteriores de esta trama—, Zahara busca la libertad y para ello debe de ayudarse de Lope —quien es un cautivo del cual se enamora—, quien habrá de partir a España para regresar con una barca en la que todos los cautivos habrán de escapar de Argel. Es claro que Cervantes concedía gran importancia a sus personajes femeninos, como ejemplo tenemos a Costanza y Zahara, quienes cobran mayor relevancia que algunos personajes masculinos, siendo ambas mujeres ejemplos de virtudes.⁵⁹

De este modo, una trama mantiene el interés por medio del enredo amoroso, mientras la otra da un mensaje de tolerancia.⁶⁰ La lucha de una de las parejas consiste en mantener la relación y defenderla contra los obstáculos que pugnan por destruirla. En el caso de la otra, asistimos al proceso de formación y desarrollo de la misma, que tiene como objetivo alcanzar el amor y la libertad. Por tanto, de un lado tenemos a Costanza, que se mantiene fiel al amor que siente por Fernando y viceversa; por el otro tenemos a Zahara, quien siendo morisca en el exterior, es una cristiana que debe ocultar su verdadera religión, y que además muestra compasión hacia quienes debieran ser sus enemigos. El mensaje de amor y libertad parece que es parte de lo mismo: no puede haber verdadero amor si se carece de libertad.⁶¹ Por ello resulta tan interesante esta

⁵⁹ Hay que apuntar que la mora no es el único personaje femenino cervantino con grandes virtudes y valores, sólo debemos recordar el recato de Costanza en *La ilustre fregona*, la voluntad de la pastora Marcela en la primera parte de *El Quijote*, así como la constancia de Sigismunda en *El Persiles*, etcétera.

⁶⁰ “Cervantes consideraba al teatro como un instrumento útil para enseñar al pueblo virtudes, historia, verdades, de manera que para él el teatro tiene también una finalidad didáctica”, es por ello que gracias al virtuosismo de los dos personajes femeninos las tramas intentan conseguir la comunión entre buen ejemplo y espectáculo entretenido, ese enseñar deleitando que se percibe en algunas obras cervantinas. Ana Roig Hernández, “Introducción: contexto teatral de la época de Cervantes”, Sobre el teatro de Cervantes. *Ars Theatrica—Estudios e Investigación*, (2003), <http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/A_Roig.htm>. La historia de Zahara posiblemente fuera un llamado de Cervantes a tomar en igualdad al cristiano (viejo o nuevo).

⁶¹ Como lo deja ver Castro, Cervantes rechaza el amor forzado y castiga a todo aquel que no respeta la libertad de las parejas. Aunque este crítico señala diferentes tipos de errores, existe uno vinculado al amor que es la libertad de elección, tema que el alcalaíno tomaba en cuenta como parte de la naturaleza. Hay que recordar que la naturaleza era algo de suma importancia en los ideales renacentistas. “El error y la armonía como temas literarios”, *op. cit.*, pp. 117 y ss.

comedia, porque el mensaje se da de maneras distintas, pero éstas se unen porque son parte de lo mismo —como sucede con las dos tramas de esta comedia que se enlazan al final de la obra.

Acerca del argumento, éste podría ser sencillo: 1) una pareja de españoles a punto de casarse es separada por unos moros que atacan la tierra donde ellos viven; Fernando al ver que su amada ha sido cautivada, se lanza desde un risco para salvar a Costanza. Ambos son testigos de las penurias que deben pasar los cautivos en Argel y deben resistir los acosos de sus amos moros, quienes desean obtener sus favores. Casualmente Costanza conoce a Zahara y se entera de su plan de escapar a España. Cuando llega la hora de partir se encuentra con la mora-cristiana en el jardín de su padre y huyen de Argel junto con otros cautivos; 2) una mora de nacimiento, que es cristiana por convicción, aprende todo lo concerniente a la religión cristiana gracias a que en su niñez la cuidaba una cautiva que le enseñó “todo el cristianesco”. Ésta le dice que, gracias a la intervención de la virgen María, habrá de conocer un cristiano con el cual partirá a España, donde se casará con ella. Antes deberá escapar del matrimonio arreglado al que está comprometida con un moro. El cautivo, que ella escoge y que se salva gracias a sus recursos, hace todo lo necesario para preparar su partida a España, y justo antes de que se lleve a cabo la boda huyen a tierras ibéricas.

A continuación analizaré las dos tramas principales de acuerdo con el desarrollo de las jornadas, comenzando por el ataque de los moros, ya que es la acción que abre esta comedia.

2. 1. Jornada I

Existe una diferencia clara entre las dos obras de cautiverio del autor, mientras *Los tratos* inicia *in medias res*, *Los baños* comienza con el ataque de los moros a una playa española, probablemente esto se deba a una intención por parte del autor para darle a la comedia más realismo y un mayor dramatismo.

2. 1. 1. EL ATAQUE NOCTURNO

Quizá lo que más distingue a *Los baños* de *Los tratos*, aparte de la incursión de un gracioso como Tristán, sea el ataque a las costas españolas con el que inicia la primera jornada. Se ha pensado que este ataque en escena se debe a que *Los cautivos* de Lope abre con un diálogo entre Francisco y Dalí, quienes hablan acerca de una reciente incursión de los moros en una playa española.⁶² Incluso ha habido críticos que han especulado que el presentar en escena el ataque a la playa, debió ser para Cervantes una forma de superar al madrileño en su propio terreno.⁶³ Lo cierto es que con este ataque esta segunda obra de cautivos cobra una gran fuerza dramática.

La comedia comienza con Yzuf, que le indica a Cauralí por dónde deben atacar la costa:

Yzuf: De en uno en uno y con silencio vengan,
 que ésta es la trocha y el lugar es éste,

⁶² Respecto a esto Camamis recuerda que “Estos turcos son los que descienden de padres turcos o los que vienen cada día en galeras y otros navíos «a la fama de la riquezas de Argel y a los robos tan grandes y tan continuos que hacen en los navíos y tierras de los cristianos»”, “Los dos primeros tratados de la «*Topographia*», *op. cit.*, p. 73.

⁶³ Respecto a esto, Fothergill Payne señala que ambas obras parecen una especie de *imitaciones* entre estos dos autores, siendo el modelo original *Los tratos de Argel*: “*La comedia de los cautivos de Argel* es un caso ejemplar de *imitatio*. A su vez deseoso de emular a su rival, Cervantes deja entrever el modelo de *Los cautivos*, al mismo tiempo que lo cambia y lo supera en invención [...] Al poner por segunda vez la pluma al servicio de este trabajo, Cervantes bien puede haber tenido el doble propósito de demostrar la verdad y de refutar a Lope. El mismo título que escoge para este tercer ‘trasunto’ de Argel es significativo por concentrarse en la palabra ‘baño’. El término es definido por Cervantes en el ‘Cuento del cautivo’, referido en los capítulos 39-41 del *Quijote*”, *op. cit.*, p. 181. Cabe señalar que el término *baño*, en realidad se define en el capítulo 40: “entretenía la vida, encerrado en una prisión o casa que los turcos llaman baño, donde encierran los cautivos cristianos [...] En estos baños, como tengo dicho, suelen llevar a sus cautivos algunos particulares del pueblo, principalmente cuando son de rescate, porque allí los tienen holgados y seguros hasta que venga su rescate”, “Donde se prosigue la historia del cautivo” (cap. XL), *op. cit.*, p. 485.

Cauralí: y a la parte del monte más se atengan.
Mira, Yzuf, que no yerres, y te cueste
la vida el no acertar.
[...]

Cauralí: ¿Por dó tienes, Yzuf, determinado
que demos el asalto?

Ysuf: Por la sierra,
lugar que, por ser fuerte, no es guardado.
Nací y crecí, cual dije, en esta tierra,
y sé bien sus entradas y salidas
y la parte mejor de hacerle guerra.⁶⁴

El que ataquen durante la noche nos muestra una cierta vileza por parte de los moros, sobre todo teniendo en cuenta que Yzuf vivió en dicha tierra. Con este hecho los moros comienzan a mostrarse como cobardes, ya que Cauralí señala que “están las atalayas [...] / con borrachera y sueño entretenidas”, mientras que Yzuf apresura a su compañero para que terminen el ataque antes de que despierten los españoles y les opongan resistencia: “Conviene que los ojos de la aurora / no nos hallen aquí”.⁶⁵

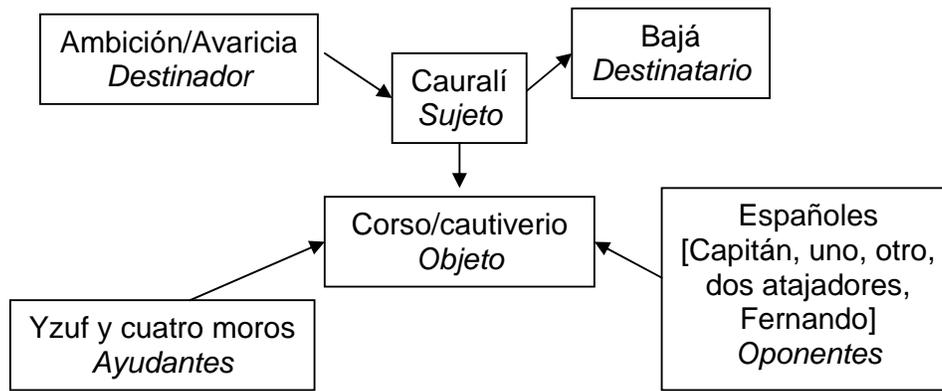
A continuación introduciré un esquema en el que se señalan las líneas generales de esta primera acción que aparece en la comedia.⁶⁶ De acuerdo con lo señalado por Anne Uberfield, las clasificaciones básicas de un modelo actancial como el que presento son: destinador, que es la motivación que mueve al sujeto a conseguir el objeto, ya sea para beneficio de un tercero (destinatario), ya sea para sí mismo, el objeto, que es aquello que busca conseguir el sujeto, y las casillas de ayudantes y oponentes, las cuales son ocupadas por quienes ayudan o se oponen al sujeto para que consiga su objetivo. Cabe señalar que algunas de estas casillas pueden ser ocupadas por personajes, o bien por motivaciones, como en este caso. Como Cauralí es quien inicia el ataque, el sujeto de la acción es el moro. Lo que mueve a este personaje a atacar la costa española es su ambición, el deseo de obtener riquezas y de paso ganar el favor del bajá argelino, como

⁶⁴ *Op. cit.*, jornada 1, vv. 1-5, 7-12.

⁶⁵ *Ibid.*, 1, vv. 13-17.

⁶⁶ En este trabajo sólo incluyo los esquemas de los modelos actanciales de las dos tramas principales y este que es el que desencadenará el cautiverio de los cristianos.

podremos descubrir más adelante. Ayudado por Yzuf y cuatro moros, Cauralí desea capturar la mayor cantidad de riquezas posible; eso incluye también españoles para cautivar y vender, como podemos ver en el siguiente modelo:



Cabe mencionar que la forma en que el autor nos presenta el ataque nocturno de los moros hace que comencemos a tener una mala impresión de ellos. De este modo, el cautiverio no sólo nos parece algo terrible, sino que provoca que identifiquemos a dichos personajes con lo maligno. Vale la pena recordar que los moriscos eran vistos como lo diabólico, debido a algunas prácticas que estaban permitidas por la religión musulmana como la pederastia con niños cautivos, como veremos más adelante. Camamis señala la manera negativa en que Diego de Haedo presenta a los turcos en su *Topographia e historia general de Argel*:

Las observaciones que Haedo hace acerca de los turcos son, como en todo lo que describe, muy exactas, pero, en sus aspectos negativos, dictadas por su odio implacable al mayor enemigo de la cristiandad [...] La antipatía del autor hacia esa gente, a diferencia de sus sentimientos para con los moros, se manifiesta en el cuadro más abyecto que pinta de ellos, pues afirma que «desde niños se crían sin ninguna crianza o temor y a rienda suelta como brutos animales en todo género de vicio que les representa o apetece».⁶⁷

También existían los casos de moriscos “cautivados” por cristianos en batalla, los cuales eran intercambiados por cautivos cristianos por las diferentes órdenes religiosas. Lo cierto es que, tanto el comercio de personas, como el cautiverio para

⁶⁷ Camamis, “Los dos primeros tratados de la «Topographia»”, *op. cit.*, p. 73.

intercambio de esclavos, era practicado por los españoles, ya que el concepto de esclavitud difería mucho del que tenemos en la actualidad.⁶⁸ Algo que tampoco debemos olvidar es que los españoles en general nunca condenaron la esclavitud. La razón por la que no cuestionaban el cautiverio es que para ellos sería ir en contra de las ideas de San Agustín, de Aristóteles y de las *Sagradas Escrituras*:

Lo interesante en lo que dicen del cautiverio tanto Haedo como Cervantes y Calderón [en *El príncipe constante*], es que ninguno de los tres autores censura la esclavitud misma como institución [...] Es que en el siglo XVI los juriconsultos no estaban aún preparados para contradecir las ideas seculares de San Agustín y Aristóteles, y de las *Sagradas Escrituras*, autoridades máximas que se citan a favor de la esclavitud [...] Haedo censura la institución en los estados cristianos que permiten la existencia de los esclavos cristianos en Europa. Esta costumbre se fue extinguiendo en la Edad Media, aunque todavía existían esclavos cristianos en Cataluña y en Italia durante el siglo XVI.⁶⁹

Regresando a la comedia, los moros logran su objetivo y toman desprevenidas las defensas españolas, por lo que todo se torna en caos y confusión. Sale un viejo a la muralla (padre de Juanico y Francisquito), medio desnudo, mientras adentro se escuchan los gritos desesperados de los españoles. El viejo pide que alguien avise de este ataque:

[Viejo]: ¡Válame Dios! ¿Qué es esto?
 ¿Moros hay en la tierra?
 ¡Perdidos somos, triste!
 ¡Vecinos, que os perdéis; al arma, al arma!
 De los atajadores
 la diligencia ha sido
 aquesta vez burlada;
 las atalayas duermen, todo es sueño.⁷⁰

⁶⁸ En nota, George Camamis nos amplía el tema de la esclavitud vista desde la perspectiva de los cristianos: “además de numerosos casos documentados, cita las obras de Ariosto y del Aretino, en las que se trata de esclavos y mercaderes de esclavos en Italia. Y en *La española inglesa* de Cervantes tenemos un indicio interesante de la existencia de la esclavitud en la Inglaterra isabelina”, “Los diálogos de Haedo”, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 102-104. Quizá Cervantes nunca condenó abiertamente la esclavitud, pero habría que recordar que sí lo hizo de forma que no pudiera acarrearle algún problema, como en el episodio al inicio de la segunda jornada, en el que Halima pregunta a Costanza cómo se encuentra: “Que gana más la que es suya,/ bien se ve ser cosa llana/ Al no tener libertad,/ no hay mal que tenga igualdad:/ sólo yo, sin ser esclava”, *op. cit.*, II, vv. 4-8, énfasis mío.

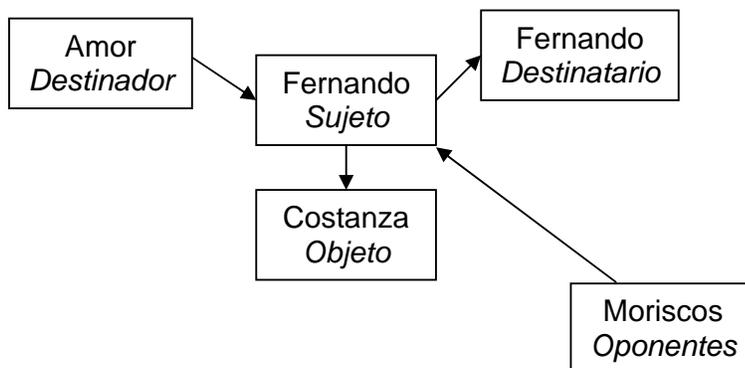
⁷⁰ *Op. cit.*, I, vv. 23-30.

estos enamorados, a diferencia del resto de los cautivos, no sólo nos plantea la lucha por alcanzar su libertad, sino también la de una pareja que debe mantener su relación intacta ante las tentaciones de Halima y Cauralí, quienes constantemente les ofrecen la libertad a cambio de renunciar al amor de su pareja. Cabe señalar que los ofrecimientos de los moriscos siempre se producen porque ignoran que los cautivos pretendidos están enamorados, por lo que los cristianos deben, además de luchar por su libertad, hacerlo con la mayor cautela posible para no despertar las sospechas de sus amos, ya que de no mantener su amor en secreto podrían provocar la ira en Halima o en Cauralí, lo cual podría causar una reacción violenta que atentara contra su integridad o la de su amado(a).

2. 1. 2. FERNANDO Y COSTANZA, MODELOS DEL AMOR CRISTIANO

Fernando y Costanza son la primera pareja amorosa que se presenta en la comedia. Mientras que Fernando encarna la valentía del español, Costanza representa la constancia, el no dejarse vencer por la adversidad. Ambos personifican la importancia del *amor cristiano*, que puede pasar por las pruebas más duras; encarnan además otros valores que en la comedia son atribuidos a los españoles.

Después del ataque de los moriscos en la playa, y de la captura de Costanza, algunos españoles (Uno, Arcabucero, Otro, Capitán cristiano) relatan cómo ha sido el ataque de los moriscos, mientras hacen intentos vanos de detener la embarcación en la que huyen sus enemigos.



Momentos más tarde aparece Fernando en el lugar donde se realizó el ataque y lo primero que busca como buen enamorado es a su amada.

Don Fernando: Puntas de cristal claro, y no de almenas,
murallas de bruñido y rico argento
que guardastes un tiempo mi esperanza,
¿dónde hallaré, decidme, a mi Costanza?⁷³

Al no ver a Costanza por ninguna parte, valientemente se lanza al agua para ir en busca de su prometida. Este personaje no piensa sino en aliviar el mal que aqueja a su amada, por lo que sigue lo que le manda su corazón. Lo que mueve a Fernando es el amor de Costanza, a la que quiere recuperar a toda costa, aunque para ello deba de sufrir el cautiverio.

Don Fernando: [...] Bien se infiere
de las reliquias deste maleficio
que va cautiva mi querida prenda,
y es bien que a dalle libertad atienda
[...]
llevad mi cuerpo, pues lleváis mi alma.

Arrójase del risco [...] ⁷⁴

Llama la atención el interés que pone el personaje en restablecer la libertad de Costanza. El personaje dice “va cautiva mi querida prenda,/ y es bien que a dalle libertad atienda”. Tanto el amor como el deseo de liberar a su dama motivan a Fernando a lanzarse de un risco poniendo en peligro su propia vida. A los ojos de los cristianos ¿qué mayor sacrificio que sufrir en carne propia para aliviar el mal ajeno? La primera reacción es ofrecer dinero a cambio de la libertad de su amada, “trocar la hermosura por dinero”⁷⁵.

Por ser su prometido, está obligado a resolver lo que aqueja a su amada a cualquier costo. Pero además, como cristiano, también tiene el deber de ayudar al prójimo. Si a estas motivaciones agregamos los supuestos valores que el español

⁷³ *Ibid.*, I, vv. 147-150.

⁷⁴ *Ibid.*, I, vv. 163-166, 226.

⁷⁵ *Ibid.*, I, vv. 169.

asociaba a su gente, la reacción de Fernando no es exagerada. Cabe señalar que en la obra no se menciona que los enamorados carezcan de los recursos para pagar su rescate, pero tampoco que sean gente principal y los tengan. Se puede inferir, por las palabras que Fernando dice en el risco, que son gente humilde, ya que tacha de locuras sus promesas en las que ofrece riqueza a cambio de la libertad de su amada:

De Arabia todo el oro,
del Sur todas las perlas,
la púrpura de Tiro más preciosa,
con liberal decoro
ofrezco, aunque el tenerlas
os venga a parecer dificultosa.
Si me volvéis mi esposa,
un nuevo mundo ofrezco,
con todo cuanto encierra
todo el cielo y la tierra.
Locuras digo; [...] ⁷⁶

Las acciones valientes de Fernando contrastan con una realidad que se muestra distinta en otras obras, como podría ser la novela picaresca, un ejemplo claro de esto es *El buscón* de Quevedo, en la que aparecen personajes que buscan satisfacer sus necesidades, los cuales muestran otro ángulo de lo que pasaba en la España de la época. Muchos españoles buscaban que su matrimonio les favoreciese o remunerara en algún aspecto, arriesgar la vida por amor no es sino una idealización que pretendía exaltar a ese español en abstracto del que habla José Antonio Maravall.⁷⁷ Gracias a la picaresca sabemos que el hambre, antes que el amor, era lo que movía a muchos españoles. La actitud de Fernando, *netamente romántica* y desinteresada, recuerda aquellos tiempos en

⁷⁶ *Ibid.*, I, vv. 214-224.

⁷⁷ Maravall señala que los españoles de la época, antes que verse como individuos independientes, se veían como miembros de determinado estamento: “la jerarquía de valores, de funciones y de individuos afectos a las mismas, en la sociedad estamental [...] confiere al individuo no por su persona, sino por su pertenencia al grupo en que figura inserto, un prestigio que le eleva, o que, en su defecto, le rebaja, en una serie de planos de valoración diferenciadora que se reconoce dentro de tal sociedad”. “Estructura y carácter de la sociedad estamental”, *op. cit.*, pp. 20-21. A diferencia de lo que sucede en nuestra época, en aquellos tiempos se pensaba que el pertenecer a un grupo social determinado y el tener los valores que se asociaban a ese grupo eran lo mismo, porque se le daba gran importancia al asunto de la sangre y al determinismo social.

que los amantes sólo buscaban la compañía y el cariño del otro y no una remuneración monetaria, la llamada *edad de oro*.⁷⁸

Cómo hemos visto, el asalto morisco no sólo causa diversas tragedias en los diferentes personajes —mismas que podremos apreciar conforme avance la comedia—, en esta historia en particular provoca que la pareja de Fernando y Costanza se enfrente a una dura prueba de la que solamente saldrán bien librados si se mantienen fieles a sus sentimientos y saben disimularlos ante sus amos moriscos.

El sentimiento desgarrador que experimenta Fernando hace que éste se lance al mar, al parecer inútilmente, nadando hacia el barco morisco que huye con su amada, lo que provoca más dolor al ser capturado por los moros. Contra el dolor de la separación es que Fernando lucha e intentará sobreponerse. A causa de la desesperación, muestra del amor verdadero que siente Fernando, ambos enamorados tendrán que luchar por mantenerse unidos mientras buscan su libertad, cuando pareciera que la pareja ha sido condenada a la separación. Las acciones de Fernando nos recuerdan las palabras que se pronuncian en la ceremonia nupcial: en las buenas y en las malas y hasta que la muerte los separe. De alguna manera, Fernando acepta estas palabras y se une en las malas a Costanza, es decir, en el cautiverio, y de otra manera en la muerte, ya que el cautiverio era visto como una forma de muerte social:

Otra particularidad que Haedo destaca en varios lugares es la que considera al cautivo como un ser jurídicamente muerto durante el período de su cautiverio: «Pues honra, el título y el ser que el derecho da a un esclavo es que le llamó y declaró por no más que un cuerpo muerto o sin ser, mas antes es el mismo nada y como si no fuera en el mundo».⁷⁹

⁷⁸ Es claro que Cervantes recordaba con añoranza los ideales de una época que no fue suya. Al igual que Don Quijote, Cervantes se vio atrapado entre su tiempo ideal (el Renacimiento), y su verdadera época (el Barroco). Sin duda estas dos etapas de la historia, tan diferentes en cuanto a los ideales, crearon un conflicto en el autor, ya que no coincide lo que quería presentar al público y lo que veía representar en los corrales. Sobre esto véase Arnold Hauser, “Concepto del manierismo”, en *El manierismo: La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Guadarrama, Madrid, 1965, pp. 31-33.

⁷⁹ Camamis, “Los diálogos de Haedo”, *op. cit.*, p. 101.

Regresando a la historia de Fernando y Costanza, se reitera que lo único que interesa al personaje es la vida y la libertad de la dama. No existe ningún incentivo más que empuje al personaje a salvarla, su mayor riqueza es su amor y tenerla a su lado, esto sirve al autor a la perfección para desencadenar las acciones posteriores.

Esta trama no se retomará en la comedia sino hasta la segunda jornada, en donde realmente comenzará la prueba a la que los dos amantes se verán sometidos. Sólo su fidelidad, paciencia y valentía, además de la “divina” intervención de Zahara les brindará la manera de escapar a tierras españolas.

2. 1. 3. LA VIDA DE LOS CAUTIVOS CRISTIANOS EN ARGEL

La comedia continúa con una de las historias que sirven de fondo y que reproducen la vida en Argel. Cabe señalar que el relato da un brinco en cuanto al espacio; esta vez la acción pasa de la playa española a un puerto argelino donde van a desembarcar el botín de cautivos. Este cuadro de costumbres es protagonizado por un guardián morisco, un esclavo y varios cautivos sin identidad. De estos cautivos, habrá de hablar aquel al que sólo se le presenta como “uno”.

Aparece el guardián morisco con papel y tinta en mano según indica la didascalía. Las palabras del guardián son claras, ordena que bajen todos los cautivos sin hacer ningún tipo de distinción para comenzar a distribuirlos en los diferentes trabajos.

Sale el GUARDIÁN BAJÍ y un CAUTIVO con papel y tinta

Guardián: ¡Hola; al trabajo, cristianos!
 No quede ninguno dentro;
 así enfermos como sanos,
 [...]
 Que trabajen todos quiero,
 ya [pá]paz, ya caballero.⁸⁰

⁸⁰ *Op. cit.*, I, vv. 227-229, 232-233.

Una vez en tierra, el guardián comienza su reparto. En este momento aparece un esclavo que pide 40 cautivos para ser enviados al Cadí, mientras el Guardián sigue repartiendo a los cautivos.

Sale un CAUTIVO, y van saliendo de mano en mano los que pudieren

Uno: Yo quiero ser el primero.
Guardián: Éste a la leña le asienta;
éste vaya a la marina;
[...]
treinta [a] aquel burche encamina,
y a la muralla, sesenta;
veinte al horno, y diez envía
a casa de Cauralí.⁸¹

El esclavo que aparece en el siguiente diálogo señala que no importa la cantidad de cautivos que exista, ya que siempre hay trabajo para ellos, además de que hace la distinción entre los hombres que eran reservados para el trabajo por su condición humilde y los que sólo eran para rescate.⁸²

Esclavo: Por cuarenta envió el cadí;
dárselos es cortesía.
Guardián: Y aun fuerza. En eso no pares;
enviarás otros dos pares
a los ladrillos de ayer.
Esclavo: Para todos hay qué hacer,
aunque fueran dos millares.
¿Dónde irán los caballeros?
Guardián: Déjalos hasta mañana,
que serán de los primeros.
Esclavo: ¿Y si pagan?
Guardián: Cosa es llana
que hay sosiego do hay dineros.⁸³

Las palabras de estos personajes sirven a Cervantes para acercarnos de forma breve a lo que se vivía en Argel. A través de estos pequeños episodios se nos presentan

⁸¹ *Ibid.*, I, vv. 236-238, 240-243.

⁸² Dicha división será uno de los aportes, en cuanto a conocimiento de las costumbres moriscas, que la *Topographia e historia general de Argel* de Fray Diego de Haedo permitirá conocer a los españoles de la época. Tomo el dato de Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, pp. 94-123.

⁸³ *Op. cit.*, vv. 245-256.

las costumbres y la forma en que los cautivos eran vistos, más como una mercancía que como seres humanos.

Como señala Camamis, para los musulmanes los cautivos eran vistos como un bien material del cual disponían los amos como si se tratara de un animal. Para el hombre del siglo XVII, un esclavo era un objeto, es decir, era una riqueza ganada a través de la fuerza, y se podía disponer de los esclavos como lo hacemos con el ganado hoy en día:

En las divisiones cuarta y quinta del *Diálogo de la captividad*, [Antonio de] Sosa y [Antonio] González de Torres exponen con agudeza los principios jurídicos en que se basa la esclavitud. El docto teólogo afirma, por ejemplo, que el amo de un cautivo «puede disponer y hacer de su esclavo lo que de su caballo, alienándolo como ni más ni menos que cualquier cosa suya propia». Lo que está diciendo con estas palabras, sin emplear el término que se aplica a este tipo de servidumbre, es que los cautivos, en contraste con los siervos que no se pueden alienar de su tierra, son *bienes muebles* como el ganado o los efectos mobiliarios de una casa, susceptibles de ser enajenados por venta o donación.⁸⁴

Es significativo que en las dos comedias de cautiverio el autor logre recrear todos los aspectos de la vida de los cautivos, siendo notoriamente más pequeñas que el extenso tratado de Diego de Haedo. Gracias al estudio de Camamis y a *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro podemos darnos cuenta, a través de la comparación que realiza cada crítico, de cómo Cervantes necesita en ocasiones unos cuantos versos para decir prácticamente lo mismo que lo que expone Haedo en su obra. En este punto se abandona la acción de estos personajes para dar paso a la segunda trama principal, la historia de Lope y Zahara, por medio de Lope y Vivanco.

2. 1. 4. LOPE Y ZAHARA: LA BÚSQUEDA DE LA LIBERTAD FÍSICA Y RELIGIOSA

A diferencia de la trama de Fernando y Costanza que se centra en el aspecto amoroso, la que forman Lope y Zahara tiene un marcado sentido religioso. Hay que tomar en cuenta que Zahara escoge el nombre de la virgen María al asumir su identidad de cristiana.

⁸⁴ “Los diálogos de Haedo” en *ibid.*, p. 99.

Debemos advertir también que sacrifica sus riquezas para liberar a todos los cautivos cristianos que quieran huir con ella a España. Finalmente, tiene similitud con Cristo en tanto que es la hija de un rey que tiene un jardín que es un “paraíso” para los cristianos, ya que en él no existen persecuciones de ningún tipo. Si bien esta historia se centra en la libertad de los personajes, también tiene sus elementos de historia de amor.

Vale la pena señalar que la trama comienza con unas escenas de la vida de los cautivos en Argel; a través de lo que Lope y Vivanco observan y comentan, estos personajes tienen su primera aparición. Lope comenta a Vivanco que han tenido suerte ya que lograron escapar del trabajo al que los someten los moros, mientras su compañero recuerda la libertad con añoranza. Cabe señalar que Vivanco cumplirá posteriormente con la función de ayudante y confidente de Lope:

Don Lope: Ventura, y no poca, ha sido
haber escapado hoy
del trabajo prevenido.
Vivanco: [...]
Para mí es grave tormento
este estrecho encerramiento,
y es alivio a mi pesar
ver el campo o ver la mar.
Don Lope: Pues yo en verlo me atormento,
porque la melancolía
que el no tener libertad,
encierra en el alma mía;
quiere triste soledad
más que alegre compañía
Trabajar y no comer,
bien fácil se echa de ver
que son pasos de la muerte.⁸⁵

Más adelante ambos personajes serán testigos de los golpes e insultos de que eran objeto los cautivos cristianos, gracias a uno de los cuadros que presenta esta comedia.

*Sale un CRISTIANO cautivo, que viene huyendo del GUARDIÁN, que viene tras él
dándole de palos*

⁸⁵ *Op. cit.*, I, vv. 262-264, 267-279.

Guardián: ¡Oh chufetre! ¿Desta suerte
siempre os habéis de esconder?
Que os criastes en regalo,
inútil perro, barrunto.

Cristiano: ¡Por Dios, fende, que estoy malo!

Guardián: Pues yo os curaré en un punto
con el sudor de este palo.

Cristiano: Con calentura contina,
que me turba y desatina,
estoy ha más de dos días.

Entranse, dándole de palos, estos dos

Guardián: ¿Y por eso te escondías?

Cristiano: Sí, fende.

Guardián: ¡Perro, camina!⁸⁶

Esto da pauta para que Vivanco comente con Lope el asunto de su situación y los malos tratos que recibían los cautivos por parte de los moros:

Vivanco: Mirad, pues, qué beneficio
ha en su enfermedad hallado.
¿No es notable desatino
que está un cautivo vecino
a la muerte y no le creen?
Y, cuando muerto le ven,
dicen: «¡Gualá, que el mezquino
estaba malo, sin duda!»⁸⁷

Como ya vimos anteriormente, los moros dividían la mano de obra de los cautivos según sus necesidades, además, debemos recordar que para los moriscos los cautivos eran de cierta forma herramientas de trabajo, por lo que en ocasiones los hacían trabajar hasta la muerte. También debemos recordar algunas de las historias que nos proporcionan los diferentes documentos acerca de la vida de los cautivos, como son

⁸⁶ *Ibid.*, I, vv. 280-291.

⁸⁷ *Ibid.*, I, vv. 296-302. Si bien, el trato que los cristianos recibían de los moros no era el mejor que pudiese recibir una persona, tampoco era lo que las obras literarias de cautiverio nos cuentan, como puede apreciarse en la *Topografía e historia general de Argel* de Diego de Haedo. Como señala Maravall, la mala fama morisca se debe más a una formación de identidad nacional por parte de España, que a una realidad histórica. Prueba de ello son las múltiples historias que Camamis enumera en su libro, algunas de las cuales se remontan a la época medieval como recuerda Gustavo Illades, las cuales se venían contando una y otra vez cambiando de enemigos para ajustarse mejor a la época; ejemplo de ello es que la novela *El cautivo* —inserta en *El Quijote*— y *Los baños* tienen un gran parecido con el cuento folklórico *La hija del Diablo*. Véase: Illades, “El renegado”, “Zoraida y Agi Morato” y “Corsarios y reyes (historia y literatura)”, *op. cit.*, pp. 11-23, 51-84, 107-119.

España en su historia: cristianos moros y judíos de Francisco Rico, acerca de las diferencias que existían entre ambas culturas,⁸⁸ o la obra de fray Diego de Haedo, de la cual George Camamis hace un repaso minucioso y de gran interés para estudios sobre cautiverio.

Después de esta breve interrupción, la trama es prácticamente una repetición de la novela de *El cautivo* que aparece en la primera parte de *El Quijote*. De manera misteriosa, aparece una caña ante los cautivos con un bulto atado. La caña no va dirigida a Vivanco, está reservada para Lope, ya que ésta se alza cada vez que Vivanco se acerca. Resulta interesante que en *Los baños* sí existe una elección del cautivo puesto que junto a Lope se encuentra Vivanco; esta elección se adivina en Zoraida, pero es algo no explícito como en esta comedia.

Es curioso que esta primera acción se pueda ver desde la perspectiva de ambos personajes. Quizás a eso se deba que la interacción de ambos se presente de manera intermitente, ya que no tienen diálogos de forma constante, como Fernando y Costanza, puesto que cada quien buscará en un primer momento obtener la libertad por sus propios medios.

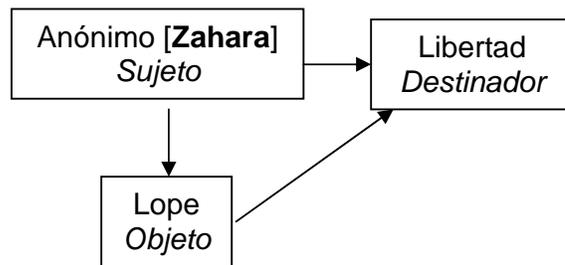
En un inicio la trama se mantiene gracias a que ambos desean lo mismo, que es la libertad, sin embargo, conforme la comedia avanza y ambos van teniendo un mayor acercamiento, la trama va cambiando hasta llegar a una forma definitiva. No hay que pasar por alto que esta trama se irá modificando conforme avanzan las acciones de los personajes, siendo primero objeto, desde la perspectiva de ambos personajes, la libertad.⁸⁹

⁸⁸ “Islam e Iberia”, “Tradición islámica y vida española”, en *España en su historia: cristianos moros y judíos*, Barcelona, Grijalbo, 1983, pp. 47-81, 82-103.

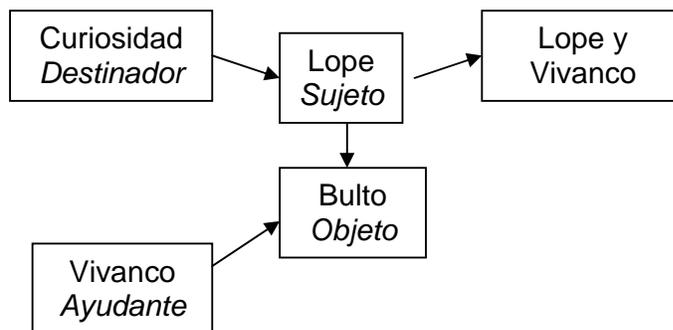
⁸⁹ Anne Uberfiel señala que con frecuencia se pasa de un modelo a otro o, incluso, se da la substitución de un modelo por otro en el transcurso de la acción, *op. cit.*, p. 72.

A diferencia de la trama de Fernando y Costanza, en donde el primero es el sujeto que busca a Costanza (objeto), en esta segunda trama tanto Lope como Zahara se presentan como sujetos (Zahara primero como un sujeto anónimo), y no será hasta su encuentro en la segunda jornada cuando ella finalmente sea objeto y Lope sujeto.

En este primer modelo Zahara, sujeto anónimo, busca la atención de Lope con la finalidad de conseguir algún cristiano que la ayude a escapar a España.⁹⁰



De igual forma en un primer momento, pero desde la perspectiva de Lope, lo que lo mueve es la curiosidad por saber el contenido del bulto que ha bajado desde la ventana, el cual curiosamente se levanta cada vez que Vivanco intenta acercarse a él.



La primera vez que baja la caña es para proporcionar los medios necesarios para que procuren la manera de escapar a España. Llama la atención un comentario que Lope hace a Vivanco, puesto que sugiere una crítica a la Iglesia. Las palabras de Lope no

⁹⁰ Anoto el nombre de Zahara en negritas porque en este momento no sabemos la identidad de quien acerca la caña a Fernando.

parecen un comentario ingenuo, sino un reclamo a la ambición que mostraba dicha institución, opinión que es aprobada por Vivanco.⁹¹

Don Lope: Once escudos de oro son;
Entre ellos viene un doblón
que parece necesario
paternóster del rosario.

Vivanco: ¡Bien propia comparación!⁹²

Este comentario de los escudos, que más adelante es llamado maná, constituye una de las hipocresías que señala Américo Castro como características de Cervantes.⁹³ Sin embargo, nuestro autor recompone inmediatamente el rumbo, ya que Lope compara el asunto de la caña con maná caído del cielo. Puesto que el maná se asocia fácilmente al éxodo y a la libertad obtenida por los judíos en Egipto, esta caña ya nos anuncia el desenlace que tendrá la comedia en la tercera jornada.

Posteriormente entrará en escena Hazén. La primera impresión que nos da este personaje, por la reacción de Lope y Vivanco, es que se trata de un enemigo de los cristianos. En un principio ellos no saben que es cristiano, por lo que dejan de hablar de la caña por temor a que los delate.

Entra HAZÉN, renegado

Don Lope: Calla, porque viene Hazén.

Vivanco: ¡Noramala venga el pe...!
las dos *erres* y la *o*
me como contra mi gusto.

Don Lope: Creo, por Dios, que te oyó.

Vivanco: Si él me oyó, por Dios, fue justo
no acabar su nombre yo.

⁹¹ Osterc, en su trabajo “*El Quijote, la iglesia y la inquisición*”, señala múltiples ejemplos de ataques cervantinos a las malas costumbres de los religiosos de la época, sobre todo a su desmedida ambición. También se puede comprobar en múltiples refranes que hacen eco de esto como el refranero de José Esteban, que recoge solamente aquellos que presentan una cara negativa de la Iglesia, *Refranero anticlerical*, Madrid, Vosa, 1994.

⁹² *Op. cit.*, I, vv. 337-341.

⁹³ En este sentido, Osterc explora algunos choques que probablemente exacerbaban su desconfianza en la Iglesia, mostrando fragmentos de la obra del alcaíno en los que ésta no queda bien parada. Castro también deja patente que a Cervantes hay que tomarlo con pinzas en cuanto a asuntos religiosos, pues escondía sus críticas de manera sutil ya que debía protegerse de la Inquisición.

Sin embargo, después confiesa que es cristiano y que busca las firmas de los cautivos para probar en España que no los ha tratado mal, ya que tiene pactado volver a tierras ibéricas con otros renegados arrepentidos.

Hazén: Con vuestras dos firmas solas
pisaré alegre y contento
las riberas españolas;
[...]
A España quiero tornar,
y a quien debo confesar
mi mozo y antiguo yerro.⁹⁴

Es significativo que Hazén sea un renegado que en su infancia renunció a su verdadera fe por miedo a la muerte, el cual se arrepiente de no haber defendido su verdadera fe —incluso a costa de su propia vida—. Cabe señalar que tanto la trama de Lope y Zahara como la de Hazén se ven relacionadas gracias el tema de la libertad, el cual rondará las distintas tramas con diferentes matices. En ésta, el asunto de la libertad religiosa se impondrá sobre el de la libertad física.

La confesión de Hazén modifica nuestra percepción del personaje, quien primero se muestra como enemigo de los cristianos, para pasar a ser amigo de los mismos. Gracias a este personaje sabremos el nombre del misterioso benefactor de la caña: Zahara, una princesa morisca, la cual fue criada por una cautiva cristiana. Este recurso de que los personajes cristianos vayan a parar con gente de su misma religión se puede apreciar en diferentes obras cervantinas.⁹⁵

Estas tramas secundarias se presentarán a lo largo de la obra como contexto de las tramas principales, su función es recrear la vida en el cautiverio y ampliar la visión de lo que conocemos de la vida y las costumbres de los moros. Como ya mencioné, existen diferentes temas y subtemas que podremos apreciar conforme avanza la comedia, los cuales se presentan gracias a los personajes secundarios. Estas tramas

⁹⁴ *Op. cit.*, I, vv. 377-379, 382-384.

⁹⁵ Sirva de ejemplo *La española inglesa* de las *Novelas ejemplares*, entre otras.

secundarias cumplen con el principio de variedad que alegaba Lope de Vega, aunque en esta comedia los episodios no parecen integrados, por lo que dan variedad por medio de los temas planteados, pero parecen episodios ajenos a las acciones principales:

[...] el concepto de variedad en la comedia que alega Lope en su *Arte nuevo*, viene a coincidir con esas ideas de Cervantes en cuanto a la integración de lo episódico en la acción central respondiendo a un sentido unitivo de la concepción que es lo distintivo de lo barroco frente al *pluritematismo manierista*.⁹⁶

Continuando con la comedia, después de que Hazén salga de escena reaparecerá la caña, esta vez con un bulto más grande y una carta en la que Zahara explica brevemente quién es y lo que pretende con el dinero que ha entregado a Lope y Vivanco. Este segundo bulto es catalogado por Vivanco como una “pesca divina”, con lo que comienza la equiparación de Zahara con Cristo, ya que basta recordar que éste ofreció a Pedro y Andrés ser pescadores de hombres.⁹⁷ Hay que tener presente que la mora-cristiana siempre se prestará por sus actos a comparaciones con algún personaje cristiano, o bien, será llamada de alguna forma que la acerque a estos personajes: estrella, luz, etcétera.⁹⁸

Nuevamente la trama quedará interrumpida gracias a la intervención del Guardián Bají, Carahoja y un cristiano cautivo, quien huye del moro cubriéndose las orejas con un paño ensangrentado, como indica la didascalía, señal de que una de las torturas de los moros a los cristianos era cercenar las orejas de los cautivos.

Carahoja: ¿No os dije, perro insensato,
que si huíades por tierra

⁹⁶ Díaz Orozco, “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, *op. cit.*, pp. 183-184, énfasis mío.

⁹⁷ “Y les dijo: Venid en pos de mí, y os haré pescadores de hombres”, Mateo 4:19.

⁹⁸ Ortiz Lottman ya había identificado este aspecto en su artículo: “for the captives, their liberation and voyage are overseen by Zara, whom the play identifies with the Virgin Mary [...] María Antonia Garcés has pointed out that both women are linked to the Queen of Heaven, who in the Apocalypse is called ‘A great wonder in heaven; a women clothed with the sun, and the moon under her feet, and upon her head a crown of twelve stars’ [...] Zara praises the Virgin: ‘Esa Señora es aquella/ que ha de ser mi luz y estrella/ en el mar de mi agonía’, and Don Lope calls Zara “luz que a miseros perdidos/ los encamina a su tierra” [...] Francisco [refiriéndose a Francisquito] declares: “Tengo yo el *Ave María*/ clavada en el corazón,/ y es la *estrella* que me guía/ en este mar de aflicción/ al puerto del alegría”, *op. cit.*, pp. 350-351.

que os haría aqueste trato?
 Cristiano: Es grande el gusto que encierra
 voz de libertad.
 Carahoja: ¡Oh ingrato!
*Por la mar te he aconsejado
 que huyas; mas tú, malvado,
 que en los estorbos no miras,
 siempre a huir por tierra aspiras.*
 Cristiano: Hasta quedar enterrado.⁹⁹

Las palabras de Carahoja sirven para matizar nuestra percepción de los moros, ya que nos demuestra que no todos estaban de acuerdo con capturar enemigos y hacerlos esclavos. El que el moro no se oponga al deseo de libertad del cristiano, sino a la forma en que éste busca la libertad, demuestra que la manera en que los cristianos veían a los moros no era sino una forma maniquea de entender una cultura distinta. Es aquí donde cobran importancia las palabras de Maravall, puesto que lo dicho por Carahoja demuestra que la *maldad* que los cristianos del medievo veían en la *cultura mora* no era sino temor a algo diferente.

Posteriormente reaparece el Guardián Bají. Al parecer Cervantes olvidó indicar que éste se dirige al Guardián, ya que parece que habla él solo, pero sus palabras revelan que su diálogo lo realiza con otro personaje, que no puede ser el cristiano, sino una tercera persona.

Carahoja: *Tres veces por tierra ha huido
 este perro, y treinta doblas
 di [a] aquellos que le han traído.*
 Cristiano: Si las prisiones no doblas,
 haz cuenta que me has perdido:
 que, aunque me desmoches todo
 y me pongas de otro modo
 peor que este en que me veo,
 tanto el ser libre deseo,
 que a la fuga me acomodo
 por la tierra o por el viento,
 por el agua y por el fuego;
 [...]
 Guardián: Carahoja, ¿éste no es

⁹⁹ *Op. cit.*, I, vv. 517-526, énfasis mío.

español?
Carahoja: ¿Pues no está claro?
¿En su brío no lo ves?
Guardián: Por Alá, que, aunque esté muerto,
estás de guardarlo incierto.¹⁰⁰

Esta intromisión reitera el gran valor que tenía para el autor la libertad, además de que hace patente la valentía desmedida que los españoles veían en ellos mismos, según se aprecia en las palabras del Guardián Bají, aunque la valentía puede verse también como necesidad, ya que Carahoja no se opone a que el cautivo busque su libertad, sino la manera en que lo hace.

Inmediatamente la historia de Lope será retomada de forma breve cuando éste lea la carta de la mora-cristiana, momento que sirve al autor para alabar de nuevo la bondad de Zahara. Segundos más tarde regresa Hazén, por lo que esta trama no se retomará sino hasta la segunda jornada, cuando reaparezca Zahara para contar lo que pasó con dicho renegado, ya que cederá su espacio a la historia de Hazén e Yzuf.

2. 1. 5. YZUF Y HAZÉN: LA TRAICIÓN A NIVEL FÍSICO Y RELIGIOSO

Hay que señalar que, al igual que ocurre con la historia de Lope y Zahara respecto a la de Fernando y Costanza, la de Hazén e Yzuf se irá apropiando del espacio dramático hasta dejar de lado, momentáneamente, la historia que se venía desarrollando.

Esta trama tiene la peculiaridad de presentarnos los dos lados de la misma moneda. Por un lado, con Yzuf tenemos un acercamiento a la realidad histórica de algunos renegados, quienes renunciaban a su religión por conveniencia;¹⁰¹ por el otro,

¹⁰⁰ *Ibid*, I, vv. 527-538, 549-553, énfasis mío.

¹⁰¹ Al respecto, Camamis nos recuerda “el título de «turcos de profesión»” que era dado “a los renegados, antiguos cristianos de todos los países de la cristiandad que apostataban de su fe para obtener la libertad y dedicarse a la lucrativa profesión de corsarios”, “El tema en España hasta Cervantes”, *op. cit.*, p. 74.

con Hazén nos percatamos de aquellos españoles que quizá renegaban en su niñez por el temor a la muerte, pero que no deseaban seguir aquel camino.¹⁰²

De acuerdo con Américo Castro, ambos personajes formarían parte de una serie errónea, en tanto que los dos conversos cometen un error moral:

Puede asimismo consistir el error en mala interpretación de una realidad moral [...] las consecuencias de tales errores no suelen ser cómicas, sino trágicas, y a menudo tales yerros se castigan con la muerte.

Los errores más interesantes, desde el punto de vista de la ideología del autor, son, por consiguiente, los de este último tipo. En ellos se percibe la oposición y desarmonía entre dos puntos de vista [...] Hay un número considerable de personajes que se engañan moralmente [...], que] ni se equivocan ni aciertan siempre de modo sistemático.¹⁰³

¿Pero en qué consiste el error de estos personajes? Por un lado, Yzuf traiciona su religión y a su familia para favorecerse, por lo que comete apostasía, por el otro, Hazén, hasta este momento, únicamente ha “abandonado” su religión en apariencia, pero declara haberla mantenido en lo escondido y ser cristiano. Hasta este punto de la comedia Hazén se presenta como el ejemplo de un arrepentido que sabe que ha obrado mal y que decide corregir sus errores del pasado. Precisamente él es quien sabe que Yzuf ha abandonado su fe por ambición, por lo que lo señala como traidor, y lo compara con Nerón:

Hazén: ¡Oh, más que Nerón esquivo,
 ni al que a [S]icilia asoló!
 [...]
 ¿Que tal hiciste, traidor,
 alma fiera de Ezino?¹⁰⁴

¹⁰² Si bien nuestro autor tenía motivos para informar a los españoles del sufrimiento de los cautivos en tierras argelinas, su visión estaba puesta más allá, al considerar de vital importancia el rescate de los niños cautivos, ya que podían representar un riesgo a la seguridad del imperio, peligro que se ejemplifica a la perfección con la traición de Yzuf: “el asunto de Argel, además de referirse a un plano personal, se extendía al plano político-moral por el gran peligro que constituía el contacto diario con el infiel. Así, con afán de misionero, llama la atención sobre los efectos degeneradores del cautiverio prolongado sobre el ser humano. Escena tras escena presenta las varias tentaciones de renegar la fe o colaborar con el enemigo contrastadas con casos heroicos de abnegación y martirio [...] [en *Los tratos*] nos enteramos de la suerte dolorosa de una familia de cautivos vendida en subasta pública. Después, el menor reaparece vestido de turco bizarro con claros indicios del tipo de servicio que presta a su señor. Los dos episodios subrayan a su vez la necesidad de “rescatar muchachos, que en sus pechos/ no está la santa fe bien arraigada”. Fothergill Payne, *op. cit.*, pp. 177-178.

¹⁰³ Castro, “El error y la armonía como temas literarios”, *op. cit.*, pp. 118-119.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, I, vv. 655-656, 675-676.

A diferencia de Hazén, quien confiesa su deseo de enmendar su “mozo y antiguo yerro”, a Yzuf no le importa traicionar a su pueblo ni a su familia con tal de alcanzar el favor del Bajá. Incluso tiene el descaro de mencionar que se consiguió poca ganancia del ataque a su pueblo:

Yzuf: Mi pueblo se saqueó,
 y, aunque poca, en él se halló
 ganancia y algún cautivo.
 [...]
Cadí: ¿Hay muchachos?
Ysuf: Dos no más;
 pero de belleza extraña,
 como presto lo verás.
Cadí: Hermosos los cría España.
Yzuf: Pues de éstos te admirarás.
 Y son, a lo que imagino,
 uno y otro mi sobrino.¹⁰⁵

Tal y como señala Castro, su error ha sido la traición de su propio pueblo. Yzuf es la representación de Judas, quien no sólo vende a sus propios compatriotas, sino también reniega de la religión cristiana. Por eso su castigo por traicionar a su propia sangre será la muerte, como veremos más adelante.

Pero entonces podríamos preguntarnos ¿cuál es el error de Hazén si declara su cristianismo y el buen trato que ha dado a los cautivos? Pareciera que Hazén ha decidido dejar atrás su pasado y enmendar su equivocación, sin embargo, su error no se encuentra en su pasado, sino en su futuro. El error de este personaje consistirá en enjuiciar a Yzuf y decidir que no debe tener una segunda oportunidad y que por su traición merece la muerte. Ambas decisiones no están en sus manos, ni siquiera si fuese rey de Argel, puesto que el perdón y la muerte sólo competen a Dios.

Como señala Moisés R. Castillo, la contradicción entre su deseo de ser mártir, y su realidad como asesino de Yzuf, resulta ridícula y opuesta a los mandatos cristianos, además de que las razones que Cervantes pone en boca del Cadí acercan a moros y

¹⁰⁵ *Op. cit.*, I, vv. 652-654, 667-673.

cristianos, en el sentido de que no importa de qué religión o estamento sea una persona, importan las acciones que realice:

En [*Los baños*] se nos muestra el renegado Hazén, ahora cristianísimo, pronunciando una arenga a todos los cautivos para que no le den la espalda a Cristo como él. Después, desea ser mártir y reclama que lo empalen para matar el cuerpo y dar vida al alma. Pero antes de morir se dirige a Yzuf, él también renegado y traidor al pueblo español, y lo mata a puñaladas. ¿Hay mayor contradicción con respecto a la doctrina cristiana que matar y ansiar ser mártir? [...] Irónicamente, ante tamaño suceso, Cervantes pone en boca del Cadí palabras de homenaje y admiración [...] Quiere decirse que las motivaciones del español están fuera de los límites de toda razón o punto. Son motivaciones peregrinas, igual que las de los moros a los ojos de los cristianos.¹⁰⁶

Contrario a lo que piensa Casaldueiro, quien afirma que en este personaje se presenta “el paradigma de Pedro”, además de considerar como “inspirador ejemplo” el hecho de negar a Cristo en un primer momento pero terminar reconociéndolo al final, las palabras de Moisés Castillo demuestran que más que la representación de una figura cristiana, Hazén es un ejemplo de lo que no se debe hacer. Este personaje se equivoca al tomar en sus manos la justicia y decidir que Yzuf merece la muerte —asunto que sólo compete a Dios—, por lo que se deja llevar por su fervor religioso sin hacer caso a uno de los mandatos de la religión cristiana, con lo que se da un proceso negar/reconocer/negar:

Hazén: [...]
 yo he de ver al renegado
 y decirle de mí a él
 quién es.
 [...]
Don Lope: Pues muy mal harás
 en tomarte, Hazén, con él.
Vivanco: Déjale, ¡Dios le maldiga!
Hazén: [...]
 Dios me ayude, a Dios quedad,
 que jamás no me veréis,
 [...]
Vivanco: ¡Mirad, Hazén, lo que hacéis!
Hazén: ¡Dios mueve mi voluntad!¹⁰⁷

¹⁰⁶ “¿Ortodoxia cervantina? Un análisis de *La gran sultana, El trato de Argel y Los baños de Argel*”, *Bulletin of the Comediantes* 56, no. 2 (2004), pp. 230-231.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, I, vv. 601-603, 605-607, 612-613, 615-616.

A diferencia de Yzuf, quien traiciona a su propia sangre, Hazén comete el error de traicionar los mandatos de Dios. Como señala Castro —quien divide en dos las acciones de los personajes cervantinos (armónica/errónea)—, a este renegado lo podemos ubicar dentro de los personajes que se equivocan en sus decisiones. El pretender ser mártir cristiano y negar los mandatos de Cristo constituye un error, mismo que provocará su muerte:

Cadí: ¿Eres cristiano?
Hazén: Sí soy;
 y en serlo tan firme estoy,
 que deseo, como has visto,
 deshacerme y ser con Cristo,
 si fuese posible, hoy.
 ¡Buen Dios, perdona el exceso
 de haber faltado en la fe,
 pues, al cerrar del proceso,
 si en público te negué,
 en público te confieso!
 [...]
 No le mudes la intención,
 buen Jesús; confirma en él
 su intento y mi petición,
 que en ser el cadí crúel
 consiste mi salvación.¹⁰⁸

De acuerdo con Américo Castro, la muerte de Hazén se debe a un error suyo, ya que Cristo no aprueba la venganza por ningún motivo, antes pide perdonar a quien nos hace daño, como lo dice el Padre Nuestro. Al decidir que Yzuf merece morir y darle la muerte, Hazén niega a Cristo con sus acciones, por lo que su traición se da a nivel espiritual.

Como hemos podido apreciar, algunas historias de *Los baños* (Fernando-Costanza/Lope-Zahara/ Hazén-Yzuf) se modificarán constantemente, y algunos de sus personajes —como es el caso de Hazén— dan la impresión de ser algo diferente a lo que son, o bien, como en el caso de la trama de Fernando y Costanza, parecerá que su

¹⁰⁸ *Ibid.*, I, vv. 827-836, 852-856.

historia se desvanece momentáneamente para que las historias de otros personajes cobren protagonismo. Con la muerte del renegado termina la primera jornada.

2. 2. Jornada II

En esta segunda jornada es importante señalar que se empieza a dar el cruce de las dos tramas principales. Al tiempo que la trama de Lope y Zahara irá adquiriendo una mayor importancia conforme avance la comedia, la de Fernando y Costanza será menos protagónica y reaparecerá intermitentemente, lo mismo que las tramas secundarias. En ambas historias podremos apreciar una evolución en cuanto al peso específico que tienen los personajes, así como un cambio en las funciones que desempeñan algunos dentro de la obra. Un ejemplo claro de esta evolución es el paso de Zahara de ser un personaje anónimo a ser alguien con una personalidad e identidad definidas, de la cual conoceremos cada vez más conforme avance la comedia.

Como hemos podido apreciar, la trama del cautivo y la mora-cristiana ha tenido una evolución respecto de la primera jornada. En la jornada anterior pudimos ver como Lope dejaba de ser el objeto de *alguien* para convertirse en un sujeto con la libertad de buscar la manera de regresar a España; del mismo modo, Zahara ha dejado de ser un sujeto anónimo, para ser alguien con identidad, de la cual conoceremos más su personalidad. En la otra trama también podremos apreciar que ambos personajes tendrán que enfrentarse a sus opositores y enfrentar el acoso por parte de Halima y Cauralí, el cual se hará evidente casi al inicio de esta jornada, por lo que estos personajes harán todo lo posible por mantenerse fieles a su amor y guardarán en secreto su relación amorosa.

En cuanto a los temas que se desarrollan en esta jornada, la historia de Lope y Zahara plantea temas como el amor, la tolerancia, además de la libertad física y religiosa, así como algunas costumbres moriscas; mientras que en la historia de Fernando y Costanza podemos apreciar temas como la fidelidad amorosa, la libertad y

la confianza, misma que será clave si es que ambos personajes desean cumplir sus objetivos.

Otras tramas que veremos en esta segunda jornada son la de Juanico y Francisquito, además de la del sacristán y un judío. A diferencia de las historias de ambas parejas cristianas, en las que veremos cuestiones de amor y fidelidad no sólo a nivel de pareja sino también en lo religioso, con los niños cautivos podremos apreciar los temas de la fe religiosa de manera predominante, además del martirio cristiano por intentar mantenerse fieles a su religión. Con Tristán veremos una posible crítica religiosa por parte del autor a sus paisanos españoles. En ella se presentan los temas del fanatismo y el abuso, ya que dicho personaje olvida que no se encuentra en España y trata al Judío como si tuviese algún derecho a maltratarlo sólo por ser él cristiano, como seguramente pasaba en aquella época. Como ya había señalado anteriormente, en ambas tramas secundarias se hará presente el tema de la tolerancia, el cual es uno de los subtemas de esta obra que está vinculado tanto a la libertad (en tanto que se tolera lo que es diferente permitiendo al otro ejercer su libertad), como al amor (el tipo de amor al prójimo que pedía Cristo a sus discípulos).

Esta segunda jornada comienza con un diálogo entre Halima y Costanza. En este diálogo se resalta el valor de la libertad, ya que al preguntarle la mora a su cautiva cómo se halla, ésta responde “Bien, señora; que en ser tuya/ mucho mi ventura gana”,¹⁰⁹ por lo que la mora contesta “Que gana más la que es suya”,¹¹⁰ puesto que Halima comprende que no existe mal mayor que carecer de libertad; lo que nos da la pauta para que la mora exponga otro tipo de libertad, la de la mujer libre que ama a quien quiere. Como ya habíamos visto, Castro señala que Cervantes censura que los personajes se opongan a lo que considera natural, siendo una de las cosas naturales la elección de pareja. Este tipo

¹⁰⁹ *Ibid.*, II, vv. 2-3.

¹¹⁰ *Ibid.*, II, v. 4.

de libertad la expone Halima, ya que dice: “Sólo por estar sujeta/ a mi esposo, estoy de suerte/ que el corazón se me aprieta”.¹¹¹

Justo en este momento entra en escena Fernando acompañado de Cauralí, quien incita a su esclavo para que convenza a una cautiva que ha llamado su atención. Este es el momento en que los dos enamorados se encuentran, por lo que Costanza se percata de que ambos se encuentran en la misma situación. Al ver Fernando que la cristiana a la que Cauralí hace referencia es su amada, se muestra desesperado ante la posibilidad de perderla. De este modo comienza el contraste entre la pareja cristiana (Fernando/Costanza) y la morisca (Halima/Cauralí). Resulta obvio que la pareja cristiana sea ejemplo de fidelidad, a pesar de no estar casada. Como señala Casaldueiro, “tenemos las dos parejas, la cristiana que se quiere, la mora que no se quiere, y el amor cruzado. Hay que advertir que la pareja mora es siempre un matrimonio, y la cristiana son amantes”.¹¹² La diferencia que existe entre ambas parejas es la libertad, ya que para los moros la unión que desean con los cristianos es ilícita por tratarse de un matrimonio, mientras que los cristianos no están obligados a ser fieles a sus respectivas parejas por no estar casados en forma.¹¹³

De regreso a la trama amorosa, Fernando se percata de que, en su calidad de cautivo, tiene poca esperanza de escapar de Argel y de salvar a su amada, por lo que ingeniosamente comienza a seguir el juego a los moros para que no se den cuenta de que ellos (Fernando/Costanza) son pareja. De inmediato la cristiana nota que su amado puede estar fingiendo por algún motivo, mas desconoce que es la vida de ambos la que pretende mantener a salvo. A diferencia de *Los tratos*, lo relevante de esta comedia es

¹¹¹ *Op. cit.*, II, vv. 2-4, 11-13.

¹¹² Casaldueiro, “Comedia famosa de *Los baños de Argel*”, *op. cit.*, p. 85.

¹¹³ Como señala Carmen González Vázquez (*op. cit.*, p. 82), Halima y Cauralí no se percatan de que el amor entre moros y cristianos en aquella época resultaba un “amor-inconveniente”, por tratarse de enemigos en distintos niveles (religioso, político, militar, etcétera). La unión de enemigos no podríamos calificarla como un error desde la perspectiva de Castro, ya que las enemistades no son naturales.

Esta escena sirve además para enaltecer su arrepentimiento, señalando que al final terminó confesando su fe en Cristo como hacían los cristianos, en clara alusión a Dimas, el ladrón condenado a sufrir la crucifixión junto a Jesús, quien le dijo: “Acuérdate de mí cuando estés en tu reino”. Cabe señalar que el “morir tan contento”, es decir, morir como cristiano confeso y no como supuesto moro, pero cristiano en lo escondido, es lo que Zahara realmente envidia, ya que, a pesar de ser princesa y estar en su propia tierra, se siente como una cautiva a nivel espiritual, puesto que no puede confesar a voces su verdadera religión. Para Moisés R. Castillo: “No deja de sorprender esa excesiva devoción en la musulmana, así como que Cervantes nos demuestre lo ‘pío y cristiano’ del comportamiento de Hazén a través de los ojos de una mora”.¹¹⁶

Esta segunda jornada se caracterizará por tener una multiplicidad de tramas, cuatro específicamente, que se suceden una a la otra sin que tengan mayor hilo conductor que las tramas de las parejas cristianas (Lope-Zahara/Fernando-Costanza).¹¹⁷ Al parecer las diferentes tramas secundarias sirven como trasfondo de las principales. Es aquí donde las palabras de Emilio Díaz Orozco resultan relevantes, puesto que señala este crítico acerca de la pluralidad de tramas es que

[...] en cuanto a la abundancia de relatos [...] La solución más frecuente en la novela de la época manierista [al igual que en esta comedia] consiste en el artificio de intercalar, para distraer la atención con un tema distinto y por tanto sin enlazar el episodio o novelita con el relato central; esto es, sin influir ni confluir en la acción principal”, dicho fenómeno es lo que este autor denomina la *estructura desintegradora*.¹¹⁸

¹¹⁶ Castillo, “¿Ortodoxia cervantina? Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*”, p. 231. Con esto, pareciera que Cervantes se cura en salud contra la sospecha de las autoridades inquisitoriales, puesto que después criticará algunas malas costumbres de los cristianos a través de Tristán —y en la tercera jornada la tibieza de la Corona en el asunto de Argel—, y recordemos que criticar en aquellos tiempos podía resultar peligroso.

¹¹⁷ Sobre esto, Hauser señala: “Lo que caracteriza, empero, de la manera más notoria al manierismo, en tanto que arte anticlásico, es el abandono de la ficción de que la obra de arte es un todo orgánico, indivisible e inmutable, *algo de una sola pieza*”. “La disolución del Renacimiento”, *op. cit.*, p.52 subrayado mío.

¹¹⁸ “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, *op. cit.*, p.181.

Al final, todas se ven unidas a la suerte de Lope y Zahara, como veremos en la tercera jornada. Sin embargo, el “hilo conductor” no lo es del todo, puesto que las tramas dan la impresión de ser episodios ajenos que sólo alcanzan, como ya había mencionado Casaldueiro, la unidad gracias a algo ajeno a las historias mismas: la religión cristiana.

Regresando a la comedia, Cauralí se dispone a partir con su esclavo; no obstante lo hará solo, ya que Fernando es detenido por Halima, quien desea estar al lado de su cautivo. De inmediato el cristiano pregunta si no temen los moros que sus esposas los engañen con cautivos, a lo que Halima responde:

Halima: No hay mora que acá se abaje
 a hacer algún moro ultraje
 con el que no es de su ley,
 aunque supiese que un rey
 se encubría en ese traje
 Por eso nos dan licencia
 de hablar con nuestros cautivos.

Don Fernando: ¡Confíada impertinencia!¹¹⁹

Zahara complementa las razones de Halima diciendo: “Matan los brios [*sic*] lascivos/ el trabajo y la dolencia/ y el temor de la pena”,¹²⁰ y aprovecha para preguntarle a Fernando si en su tierra hay quien prometa y no cumpla, con lo que se retoma brevemente la trama de la mora-cristiana. A las preguntas de Zahara, el cautivo responde que sólo algún villano no cumple su palabra, argumentando que “la promesa/ de hidalgo o caballero/ es deuda líquida expresa”,¹²¹ sin necesidad de que exista un testigo que corrobore el compromiso. Halima reprende a Zahara por considerar que pregunta cosas que no deben importarle; lo que no sabe Halima es que resulta de vital importancia para Zahara que los cautivos que salvó del cautiverio cumplan su promesa de llevarla a España.

¹¹⁹ *Op. cit.*, II, vv. 151-158. En la edición de Canavaggio se indica que estos versos terminan en el número 156, un pequeño error de impresión.

¹²⁰ *Ibid.*, II, vv. 159-161.

¹²¹ *Ibid.*, II, vv. 176-178.

En las palabras de Halima se presenta de nuevo la comparación de los cristianos con perros, símbolo de fidelidad. “Halima: ¿Qué te importa a ti saber/ su buen o mal proceder/ de aquéstos, que en fin son *galgos*?”¹²² El uso de la palabra *galgos* (perros) como el insulto preferido de parte de los moros hacia los cristianos, y que los perros sean el ejemplo de la fidelidad, no es casualidad. Existe una clara intención de contrastar a las parejas cristianas con los moros para enaltecer esta virtud. Sin embargo, la fidelidad a nivel religioso no era más que una añoranza del autor, ya que como nos aclara Willard King (citando a Diego de Haedo):

De todo lo que vio en Argel es obvio que una de las cosas más perturbadoras para él fue el enorme número de cristianos que habían renegado de su fe para seguir el Islam. Diego de Haedo, describiendo Argel en los mismos años del cautiverio de Cervantes, nos dice que de las 12 200 casas de la ciudad, unas 6 000 eran de renegados. Estos [*sic*]

... turcos de profesión son todos los renegados que siendo de sangre y de padres cristianos, de su propia voluntad se hicieron turcos [...] Estos y sus hijos por sí solos, son más que todos los otros vecinos moros y turcos y judíos de Argel, porque no hay nación de cristianos en el mundo de la cual no hay renegado y renegados en Argel...

Y añade: “estos tales renegados son después todos los principales enemigos que el nombre cristiano tiene, y en los cuales está casi todo el poder, dominio, gobierno y riqueza de Argel y de todo su reino”.¹²³

Como nos deja ver esta cita, la relación entre moros y cristianos era más compleja de lo que podría parecer. En primer lugar desmiente el sacrificio de Hazén — e incluso el de Francisquito—, ya que nos muestra que muchos cristianos preferían adoptar una nueva religión ante la pobreza que vivían en España, la misma que creaba tantos pícaros. Estos sacrificios por defender la religión cristiana contrastan con el niño de *Los tratos*, quien sucumbe a los regalos de su amo morisco sin dudarlo un segundo. Estos niños convertidos al Islam importaban mucho a nuestro autor, pues consideraba que los niños podían resultar presas fáciles de los moros por su juventud, aunque debemos reconocer que la mayoría de los conversos eran adultos hechos y derechos.

¹²² *Ibid.*, II, vv. 181-183, énfasis mío.

¹²³ “Cervantes, el cautiverio y los renegados”, p.280.

Regresando a la comedia, una vez aclarada la duda de la mora-cristiana renacerán los celos de Costanza, ya que Halima aprovecha la costumbre que tenían los moros de revisar las manos para saber la posición social de sus cautivos. Halima logra que Fernando le muestre las manos con este engaño, mientras Costanza se encuentra ocupada contando a Zahara que siente pesar de encontrarse cautiva. Esta treta le sirve a Halima para acariciar las manos de Fernando, de quien ha quedado prendada; por lo que resulta claro que Fernando y Costanza se convertirán en el objeto de los deseos de sus amos, quienes a lo largo de toda la comedia intentarán seducir a sus cautivos mientras éstos rehúyen sus pretensiones. Al final, los moros se quedarán con las manos vacías cuando sus cautivos huyan a España al concluir la comedia.

Como señala Antonio Vilanova, en el fondo Cervantes sigue la concepción platónica del amor para enaltecer la virtud de los cristianos frente a las pasiones carnales de los moros, todo esto con un fin moralizante:

La concepción platónica del amor, que nace de la contemplación de la belleza, y la diferenciación de dos clases de pasión amorosa, una casta y espiritual, y otra vulgar y física, basada en el goce de los sentidos [...] los dos amantes, consumidos por la más violenta pasión, aferrados a la virtud contra todas las asechanzas y trabajos que les depara la Fortuna, contiene una idea ascética de purificación por el sufrimiento que hará suya la novela de la Contrarreforma [...] Heliodoro ha demostrado al humanismo del Renacimiento que la novela erótica podía tener un idealismo trascendente y un verdadero *fin moral*.¹²⁴

Esta diferencia entre la búsqueda de algo más trascendental, como es el amor de Fernando y Costanza, se contrapone a las pretensiones de Halima y Cauralí, quienes sólo buscan el placer carnal. Queda clara la diferencia entre el amor honesto de los cristianos y el amor meramente lascivo que buscan los moros; puesto que tiene un sentido más profundo el de la religión verdadera que ofrece la salvación eterna gracias al sacrificio, frente a la morisca que, a los ojos de los cristianos, ofrecía la perdición y el infierno. Esta lucha entre el amor honesto y el amor carnal también la veremos en la

¹²⁴ “La peregrinación amorosa en la novela bizantina”, *op. cit.*, p. 354, énfasis mío.

tercera jornada. Este asunto es el que se encuentra detrás de casi todas las obras de cautivos, incluso de las novelas bizantinas: la oposición de la bondad y el amor lícito de los personajes principales, quienes deben soportar múltiples pruebas, entre ellas el acoso constante de sus captores, para salir victoriosos al final.

Regresando a la comedia, el método de conocer la posición social de los cautivos por medio de sus manos provoca la risa de Fernando, quien curiosamente sabe que la revisión de las manos corresponde a Cauralí y no a ella, ya que le advierte a Halima: “Señora, a mi amo toca/ el hacer esa experiencia”.¹²⁵ Mientras Halima acaricia las manos de Fernando, Zahara pregunta a Costanza si en España era soltera o casada. Esta escena sirve tanto a la trama amorosa —para exaltar los valores de los cristianos por medio de la mora-cristiana, quien señala que ninguna cautiva ha cedido a las proposiciones amorosas de su amo— como también para introducir el tema del homosexualismo, ya que las palabras de Costanza crean en Zahara una confusión. Al preguntarle la mora-cristiana a la cautiva si estaba enamorada de alguien en su tierra, ésta responde que sí, y que también sufre en Argel gracias a una mora, por lo que Zahara cree que la cristiana se refiere a que ha quedado prendada de amor, y no a que ve frente a sus ojos Halima intenta robarle el amor de Fernando, por lo que Zahara la reprende por ello diciendo: “Dislates/ dices; de queso no trates,/ que es locura y vano error”.¹²⁶

A continuación las moras dirán la una a la otra que los cristianos son de rescate, ya que no demuestran ser “necios” por sus palabras. Ambas se dan cuenta del valor de Fernando y Costanza gracias a las preguntas que realizan, con lo cual se percatan de que no son gente como el sacristán, al cual se podría tachar de chusma por la manera tan cerrada y fanática en que actúa contra el Judío. En la trama amorosa, mientras uno se

¹²⁵ *Op. cit.*, II, vv. 216-217.

¹²⁶ *Ibid.*, II, vv. 261-263.

alegra, se lamenta la otra de haberse encontrado en Argel.¹²⁷ En este punto la trama de Fernando y Costanza será interrumpida por la historia del sacristán y el judío, otra de las tramas secundarias de la comedia.

2. 2. 1. EL SACRISTÁN Y EL JUDÍO: ¿CARNAVAL O CRÍTICA A LA IGLESIA?

Como ya señalé anteriormente, lo que distingue a las tramas secundarias de las principales es que se pueden ver como positivas o negativas, según el punto de vista desde el cual las apreciamos. Por un lado, los cristianos de estas tramas pueden observarse como ejemplos de fe, pero debemos reconocer que también presentan un lado negativo, como vimos con el sacrificio de Hazén en la primera jornada, a quien se puede considerar como un mártir, pero también como un fanático religioso. Hay que decir que con los personajes Tristán y el Judío se presenta la lucha que se daba entre cristianos y moriscos, o bien judíos, como en este caso, por imponerse uno al otro.¹²⁸ Cabe señalar que esta trama se modificará constantemente conforme avance la comedia.

Tristán parece ser el típico personaje en el que recae la crítica de las malas costumbres, sin embargo, lo importante de dicho personaje no es que se preste a la crítica, sino que se ve ligeramente vinculado a la iglesia, en tanto que *no existen sacristanes en otro contexto que no sea el de la religión cristiana*.¹²⁹ Si tenemos en cuenta que los sacristanes eran comunes en los entremeses, y que además existía un gran acervo de refranes que remarcaban su poca religiosidad, resulta claro por qué Cervantes eligió a un personaje como éste para hacerlo el blanco principal de la crítica en su comedia.¹³⁰

¹²⁷ El lamento de los cristianos recuerda mucho al “Soneto X” de Gracilaso: “¡Oh dulces prendas por mí mal halladas”.

¹²⁸ El asunto de las disputas entre religiones se remonta a la lucha interna que vivió la España del Al-Andalus, en la que cada religión convivía, al mismo tiempo que competía por demostrar su superioridad.

¹²⁹ Para más información acerca de los sacristanes véase la enciclopedia católica <<http://ec.aciprensa.com/s/sacristan.htm>>. Fecha de consulta: 21-01-2010.

¹³⁰ Más acerca de esto en José Esteban, “Refranero anticlerical” y “Ladrillazo al fraile que lo descalabre”, *op. cit.*, pp. 13-41. Es curioso que en varios trabajos se mencione la actitud negativa de este personaje,

La escena nos presenta al padre de los niños cautivos reprendiendo a Tristán por su poca religiosidad, mientras este último transporta un barril de agua. El sacristán se disculpa de comer carne en viernes y sábado santos, pues considera que ponerse a respetar los días sagrados en una tierra en la que no cuentan con libertad, no es sino teología, además de que el dejarse morir por ese tipo de cosas “*es necia impertinencia*”.

Por un lado, la respuesta de Tristán nos parece descarada al reconocer que no respeta dichos días y que come carne, por el otro, nos parece coherente al considerar que tampoco tiene alguna utilidad dejarse morir de hambre. Como afirma Juan Bautista Avalle Arce, “Cervantes bien sabía que la vida era un *hacerse*”,¹³¹ es decir, para Cervantes la salvación y el cielo dependían también de las acciones del sujeto. Lo mismo opina Américo Castro, quien comenta acerca de este episodio que era claro para nuestro autor que la salvación no se daba por otros medios sino por nuestras acciones: “Cristianismo es, pues, obras y no meras palabras [...] «Bien predica quien bien vive —respondió Sancho—, y yo no sé otras *teologías*. «Ni las has menester. Dijo Don Quijote». Pasaje que debe concordarse con este otro de *Los baños de Argel*”.¹³²

De inmediato el Viejo arremete recordándole al sacristán que los niños “Macabeos” prefirieron morir de hambre que faltar a cuestiones como éstas, a lo que Tristán responde que habrá de huir “Si empiezas,/ en viéndome, a predicarme”.¹³³ Al ver que el sacristán no cambia de opinión, decide cambiar de tema y le pregunta quién es su amo, a lo que responde que es Mamí, un jenízaro turco, de profesión soldado, a

tales como: “Sobre lo cómico en el teatro cervantino: Tristán y Madrigal, bufones 'in partibus'” y “La estilización del judío en *Los baños de Argel*”, de Jean Canavaggio, “¿Ortodoxia cervantina? Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*”, de Moisés R. Castillo y “Cervantes entre pícaros” de Juan Bautista Avalle Arce.

¹³¹ *Ibid.*, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, no. 2 (1990), p. 593.

¹³² Castro, “Ideas religiosas”, *op. cit.*, p. 298.

¹³³ *Op. cit.*, II, vv. 292-293.

quien califica de honesto, y agrega que “es *perro* tan excelente,/ que ni me muerde ni ladra”.¹³⁴

A continuación aparecerán unos niños moros que se burlarán del sacristán diciendo: “acá morir,/ perro, acá morir”, éste, a su vez, los insulta en varias ocasiones de diferentes maneras. La participación de estos personajes terminará con la incorporación del Judío, a quien Tristán le pide que cargue el barril que él transporta.

[Sacristán:]	¡Hola, judío! Escucha.
Judío:	¿Qué me quieres, cristiano?
Sacristán:	Que este barril te cargues, y le lleves en casa de mi amo.
Judío:	Es sábado, y no puedo hacer alguna cosa que sea de trabajo; no hay pensar que lo lleve, aunque me mates. Deja venga mañana, que, aunque domingo sea, te llevaré doscientos.
Sacristán	Mañana huelgo yo, <i>perro</i> judío. Cargaos, y no riñamos.
Judío:	Aunque me mates, digo que no quiero llevarlo. ¹³⁵

Llama la atención que llame *perros* a personajes pertenecientes a otras religiones, cuando es el mismo insulto que utilizan los moros en contra de los cristianos. A diferencia de lo que acaba de suceder con Tristán en la plática con el Viejo, el Judío no quiere romper sus leyes divinas, aun a costa de su vida. Quizá cargar un barril pudiera considerarse una pequeñez en aquella época, pero el Judío no lo hará por nada del mundo.¹³⁶

¹³⁴ *Ibid.*, II, vv. 314-315, énfasis mío.

¹³⁵ *Ibid.*, II, vv. 389-403, énfasis mío.

¹³⁶ Al respecto Canavaggio dice: “Ciertamente que, entre individuos, a veces los antagonismos se exacerban; que al hilo de la acción o de la intriga, moros y cristianos se tratan mutuamente de perros y de canallas; que el bufón de *Los baños de Argel*, el sacristán Tristán, no escatima insultos a los niños moros que de él se burlan, ni pullas contra un judío al que se divierte atormentándole. Pero los amores cruzados de amos y esclavos, los amores compartidos del Cautivo y la bella Zoraida, la hija del renegado Agí Morato, permiten vislumbrar, más allá de sus implicaciones literarias, lo que la España inquisitorial ignoraba: la cohabitación pacífica de esas comunidades”. “El despertar del mundo (1547-1569)”, *op. cit.*, p. 74. La participación de moros, judíos y cristianos nos habla de que, más allá de la España cerrada en cuestiones religiosas, existía una convivencia que desconocía el grueso de la población de la península.

Sin embargo, existe una diferencia clara entre estos dos personajes que le impide a uno romper sus leyes y le permite al otro justificar su falta: la libertad. Mientras que Tristán debe comer lo que le dan, sin ninguna posibilidad de elección más que la de comer o no hacerlo, el Judío cuenta con el poder de la libertad, que le brinda la posibilidad de negarse a hacer lo que Tristán le pide. Sin embargo, a pesar de que el Judío no está obligado a servir a Tristán —en tanto que no se encuentra cautivo de nadie—, le advierte: “Deja venga mañana,/ que, aunque domingo sea,/ te llevaré doscientos”, lo que demuestra que este personaje es bondadoso, muy diferente a Tristán, quien deja de torturarlo sólo porque el Viejo interviene pidiéndole que lo deje en paz: “Viejo: A compasión me mueve./ Por esta vez te ruego que le dejes./ Sacristán: Por ti le dejo; vaya”.¹³⁷

A diferencia del resto de los personajes, quienes se muestran mejor que los moros, el sacristán actúa de manera reprochable, lo que hace que el Judío se muestre como superior al comportarse de manera amable con Tristán. Tal y como comenta Canavaggio:

Frente al antijudaísmo vulgar, encarnado por Tristán, el judío de *Los baños*, observa Castro, no se limita a manifestar su dolor por la violencia que se le hace. Su fidelidad a sus ritos le lleva a resistir, hasta no poder más, a su verdugo. Más aún: la constancia con que reivindica su fe, al no querer romper la ley del sábado, contrasta con la anchura de conciencia de la que ha hecho gala, momentos antes, el sacristán: efectivamente, Tristán acaba de confesar al anciano cautivo que, si bien en la fe es de bronce, no deja escapar la menor oportunidad de amenizar su esclavitud.¹³⁸

Estos tres personajes conforman un entremés, si tomamos en cuenta las preceptivas clásicas señaladas por Huerta Calvo. De acuerdo con este autor, el episodio

¹³⁷ *Op. cit.*, II, vv. 409, 412-413.

¹³⁸ “La estilización del judío en *Los baños de Argel*”, en ¿«¡Bon compañero, jura Di!»?: el encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina, (eds.) Caroline Schmauser y Monika Walter, Frankfurt/Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 11. Opinión similar a la que emite Zimic: “De ser cómica, en la intención de Cervantes, la actuación del sacristán, lógicamente, la del judío debiera resultarnos divertida, risible. Y ocurre todo lo contrario: al judío se le retrata como individuo de absoluta firmeza en su fe [...] Las burlas del sacristán al judío radican en ese mismo fanatismo insensato, automático, popularmente sancionado, en esa misma cerrada ignorancia que Cervantes ridiculiza y censura también en otras obras suyas”. “Los baños de Argel”, *op. cit.*, pp. 142-143.

cumple con las características del entremés “dentro de una comedia”, según lo entendían en la época de Cervantes: “representación de risa”, “se entremete entre un acto y otro de la comedia”, “introducción de personajes rústicos con rasgo distintivo”, “ridícula argumenta”, “pretende ser un remedo de la realidad”, “secundariedad argumental respecto de la fábula (léase comedia)”.¹³⁹

Con Tristán tenemos otro tipo de fanatismo que seguramente era muy visto en la España de aquellos tiempos. Tal y como lo plantea Maravall,¹⁴⁰ el sacristán no distingue al sujeto como tal, sino que le otorga cualidades y defectos por pertenecer a un estamento, ya que el Judío no debería servir a Tristán, por encontrarse libre y éste cautivo. El Judío jamás se niega a ayudar al cristiano por su condición o religión, sino que le ofrece su ayuda en otro momento para no romper sus leyes sagradas, ya que las acciones de la segunda jornada se desarrollan en sábado.

Una vez que el Judío ha salido de escena, reaparecerán Juanico y Francisquito “*vestidos a la turquesa*”, y otros cautivos entre los que se encuentra Fernando. Al verlos vestidos de esa manera la primera reacción del Viejo es de sorpresa, pues piensa que los moros han convencido a sus hijos de renegar, a lo que Juanico responde “que no deshace el vestido/ lo que hace el corazón”.¹⁴¹

Cabe señalar que lo primero que hace Francisquito al ver a su padre es pedirle algo de comer, lo que nos demuestra que los niños no han roto los mandatos, a pesar de su hambre, como ha hecho el sacristán. El padre de los niños tacha la petición de Francisquito de simple, a lo que Juanico responde “¿Simple? Pues déjenlo estar,/ que él

¹³⁹ “Teoría poética de los géneros menores”, *op. cit.*, pp. 20, 25, 28-29. Cabe recordar que los sacristanes constituyeron uno de los personajes clásicos del entremés con la finalidad de criticar las malas costumbres sociales. Como señala Jesús González Maestro: “El personaje del entremés queda reducido con frecuencia a un arquetipo, adecuado a la expresión de la burla social, que va cediendo con el tiempo en favor de la intención crítica [...] como reflejo de una época y una cultura en la que el engaño y la apariencia, la represión y la picaresca, se convirtieron en formas habituales de conducta [...] entre los personajes representativos del entremés se han señalado tipos humanos entre los que se identifican [...] el Sacristán”. “Las comedias: Límites y posibilidades de la poética experimental cervantina”, *op. cit.*, p. 332.

¹⁴⁰ Véase la nota 24.

¹⁴¹ *Op. cit.*, II, vv. 447-448

mostrará su cordura”. Estas palabras se podrán comprobar al final de la jornada, cuando Francisquito sufra el martirio por negarse a renegar.

Por sus palabras, podemos percatarnos que el niño cautivo se ha dado cuenta que la única forma de escapar de Argel sin renegar, es a través de la muerte, puesto que los niños —sobre todo Francisquito— deciden no partir al jardín del moro, además de que éste le pide a su padre que guarde “una cruz que me han quitado”, como si supiera que el martirio es lo que le espera.

Mientras tanto, el resto de los cautivos, entre los que se encuentran Julio y Ambrosio, los cuales sólo tendrán algunas intervenciones sin trascendencia para las tramas, se dirige a la fiesta que se prepara en el jardín antes mencionado. Julio les pide a los cautivos que apuren el paso, pues el cadí les ha ordenado “que los viernes tomemos/ honesta recreación”.¹⁴²

A continuación los niños le reiteran a su padre que no haga caso de sus vestimentas y que los deje partir, mientras los otros cautivos se ponen de acuerdo en quién tiene la mejor voz para entonar una canción. Ambrosio y el resto de los cautivos seguirán cantando hasta la aparición del Cadí y Cauralí, quien exige al padre que se aleje de sus hijos:

Cadí: Perro, ¿vos estáis aquí?
 ¿No te he dicho yo, malvado,
 que te quites del cuidado
 del ver tus hijos?¹⁴³

La aparición del Cadí y su interacción con los niños cautivos será una prolepsis¹⁴⁴ de lo que vendrá más adelante, una lucha por la libertad que culminará con la muerte de Francisquito. Precisamente este personaje pregunta por qué quiere alejarlos

¹⁴² *Ibid.*, II, vv. 477-478.

¹⁴³ *Ibid.*, II, vv. 575-578.

¹⁴⁴ De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, una prolepsis, según los planteamientos de Gerard Genette, consiste en una anticipación, explícita o no, de lo que sucederá, una “presentación anticipada” del nudo de un relato.

el Cadí de su padre, mientras Juanico le pide mesura en sus palabras pues pueden acarrearles consecuencias desastrosas. Sin embargo, el niño no mide la gravedad del asunto y pide a su padre que lo lleve con él. Todo esto es considerado por Cauralí como “discretas niñerías”. El viejo decide que su presencia sólo empeora las cosas y decide irse. Mientras tanto, el Cadí advierte a Cauralí que no quiere que el padre de los niños se acerque de nuevo a sus hijos.

Francisquito se burla de lo ocurrido diciendo: “¡Válame Dios, qué alterada/ está la mora garrida!”¹⁴⁵ por lo que Juanico le pide nuevamente a su hermano que guarde silencio. Inmediatamente el Cadí revela su intención de adoptar a los niños una vez que hayan renegado del cristianismo, por lo que Francisco se envalentona nuevamente y dice que, aunque el moro ofrezca mucho dinero, no renegará de su religión.

Cabe recordar que una de las mayores preocupaciones de Cervantes eran los niños cautivos, los cuales no tenían muy arraigada la religión cristiana y, por lo tanto, podían renegar de ella con más facilidad gracias a los ofrecimientos de regalos, como podemos apreciar en *Los tratos*. Además, estos niños cautivos también podían ser víctimas de las perversiones de los moros. Como recuerda Camamis: “Otra correspondencia entre los dos autores [refiriéndose a Haedo y a Cervantes] es la mutua repugnancia que les inspira la inclinación que los turcos muestran a la perversión sexual, sobre todo cuando se trata de niños cristianos”.¹⁴⁶ Si tomamos en cuenta lo expuesto por Haedo —en el sentido de que el mayor peligro para los cristianos eran los renegados, quienes conocían el terreno de posibles ataques moriscos y que además se ensañaban más que los mismos moros en los castigos y torturas a los cautivos—, la

¹⁴⁵ *Ibid.*, II, vv. 598-599. Al respecto dice Canavaggio en su edición de *Los baños*: “como ha demostrado Márquez Villanueva, Francisco, al burlarse de las preferencias homosexuales de su amo, se hace eco, de modo paródico, de las llamadas «coplas de la mora garrida»”, p. 176.

¹⁴⁶ “Los primeros tratados de la *Topographia*”, *op. cit.*, p. 78.

preocupación del autor era muy real, puesto que su intención era advertir el peligro en que se podían convertir los niños cautivos como posibles futuros renegados.

Esta breve interacción entre el Cadí y los niños se interrumpe, pues la trama de Fernando y Costanza se retoma de manera rápida. El moro insiste a Fernando para que intervenga con Costanza y así la cristiana ceda a sus intenciones amorosas, por lo que le ofrece dinero y la libertad a su esclavo a cambio de su ayuda. Se marca aquí una ironía, pues Fernando no está interesado en lo absoluto en la clase de libertad que le propone Cauralí, a la que renunció para seguir a su amada y no perderla. Al igual que con el asunto del Cadí y los niños cristianos, esta intervención preparará la escena posterior del abrazo entre Fernando y Costanza.

Esta intervención es breve, pues a continuación aparecen Lope y Vivanco hablando de lo extraño que resultó la manera en que obtuvieron la libertad, aunque, cabe señalar, aún permanecen en tierras argelinas y su situación es similar a la de los cautivos, puesto que no se sienten en completa libertad por encontrarse en Argel. Lope espera que puedan conocer a su benefactora, ya que en el billete que les entregó en la caña advierte la posibilidad de estar el viernes en el jardín de su padre.¹⁴⁷

En este punto se presentan dos acciones simultáneas, una plática muy breve entre Halima y Costanza, y el primer encuentro de Lope y Zahara. La primera acción se produce mientras ellas caminan por las calles de Argel. Halima le pide con insistencia a Costanza que intervenga con su cautivo para que éste ceda a sus intenciones amorosas. La cristiana se percató de que la única forma de tranquilizar a su ama es ofrecerse a intervenir por ella, ya que está consciente de que su vida depende de la mora y por ello

¹⁴⁷ Para Casaldueiro las tres jornadas representan los días santos, viernes de pasión, sábado de gloria y domingo de resurrección, aunque la cronología de la obra indique que sólo una parte de la primera jornada corresponde al viernes (el ataque a la playa española), y el resto de la obra se desarrolle en sábado y domingo.

finge comprometerse para hablar con Fernando y hacer que cambie de opinión, a sabiendas de que el cautivo que pretende Halima no es otro sino su amado.

Este punto resulta interesante, ya que permite darnos cuenta de la situación a la que los cautivos se enfrentaban. Sus vidas dependían por completo de los deseos de sus amos. En tanto un bien material, el seguir vivo o no, para un cautivo podía depender de un capricho. Como señala Camamis, existen algunas frases de la comedia en que se hace patente esta situación, llevarles la contraria a sus amos era cuestión de vida o muerte y los cautivos lo sabían:

La lectura de *Los baños* revela asimismo dos casos en los que el texto debe interpretarse en el mismo sentido. En la tercera jornada, cuando Halima le pregunta a Don Fernando si sabe que es cautivo de ella, éste responde: «Señora, sí, y sé que vivo / por ti», frase anfibológica, que podría significar, para el ama mora, que su esclavo muere de amores por ella, y, para el cautivo, que su vida depende de ella en el sentido jurídico de la esclavitud.¹⁴⁸

Regresando a la comedia, Costanza le pide un poco de paciencia a la mora en tanto logra convencer a Fernando, aunque todo sea una farsa para ganar tiempo y no despertar las sospechas y la ira de su ama. Cabe señalar que en las palabras de Costanza se resume la actitud que debía tener un español que se encontrara en cautiverio, ya que aconseja a Halima: “No vivas/ sin esperanza”. Hay que recordar que uno de los mensajes en esta obra es el saber esperar, que ya había sido puesto en boca de este personaje anteriormente.

En la otra acción, Costanza, Halima y Zahara, estas últimas con los rostros cubiertos “*con sus almalafas blancas*”, se acercan a Lope y Vivanco con el supuesto pretexto de que Zahara está interesada en comprarlos. La mora-cristiana pide a Costanza que ponga atención en los “cautivos” que se acercan, con el fin de obtener información y saber si los conoce. Aunque la respuesta de ésta es negativa, Zahara, quien parecía ya haberse percatado de que era Lope quien venía a lo lejos, desea hablar

¹⁴⁸ “Los diálogos de Haedo”, *op. cit.*, pp.100-101.

con ellos e insiste a la cristiana para que se fije bien y le asegure que no los ha tratado en su vida. Del otro lado, Lope y Vivanco se encuentran en una situación similar y se acercan a las moras para ver si alguna de ellas es su benefactora y así conocer su rostro.

Con este encuentro se intensificará dramáticamente la trama de Lope y Zahara. Este episodio sirve a Cervantes para que los futuros enamorados se conozcan físicamente. Como ya he señalado en el capítulo anterior, el encuentro de estos personajes marca una diferencia respecto al episodio de “El cautivo” en *El Quijote*, pues la mora-cristiana no puede ocultar la atracción que siente al ver de cerca al hombre que ha escogido, por lo que ella decide quitarse el velo para que Lope la conozca físicamente y no exista alguna confusión. Al quitarse el velo, Zahara puede observar con más detalle la cara del hombre al que libertó y ofreció la mano, por lo que queda impresionada con el rostro de Lope. La impresión es tal, que siente que “una avispa” la ha picado. Como señala Ortiz Lottman, esta picadura tiene una similitud con la flecha de amor de cupido, además de que recuerda la intertextualidad que mantiene esta comedia con el cuento *La hija del diablo*:

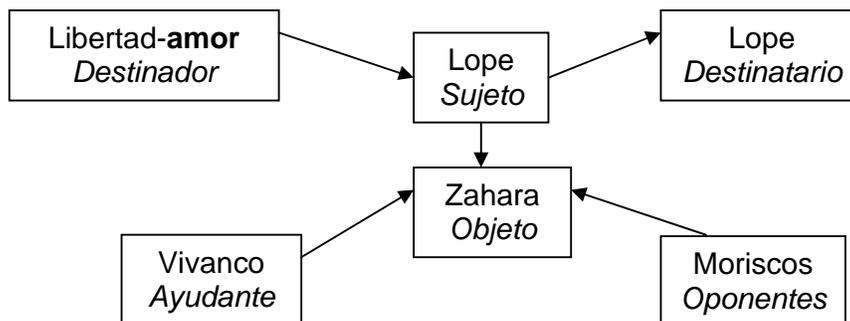
Zara sends a veiled message [...] Cupid’s arrow has pierced her; and she also refers to the mysterious nature of love when she acknowledges that the attack has left no visible bite. The negative symbolism of the wasp coincides with the roots of Zara’s character in Renaissance tales of a Christian captive who was aided by a daughter of the devil.¹⁴⁹

El encuentro de Lope y Zahara presenta un cambio sustancial en cómo percibimos a esta pareja. El fingimiento de esta picadura significa el cambio del afecto que ya se venía gestando en ambos, en amor pleno; ya que Lope, al ver el rostro de la mora-cristiana que ha pagado su rescate, se da cuenta de que no sólo es generosa sino también bella, por lo que de allí en adelante Lope no sólo siente que debe cumplir su

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 348.

promesa por el compromiso que realizó al dar su palabra de caballero, sino que en verdad desea cumplirla, pues sabe que se lleva una verdadera joya.

Este cambio también se presenta en el modelo actancial de estos personajes, ya que Zahara pasará a ser aquello que Lope persiga movido por el deseo de alcanzar la libertad y por la atracción —amor como lo entendían en aquella época— que ahora siente por la mora-cristiana.



Vale la pena resaltar que, en un primer momento, lo que movía a ambos personajes era su interés de ser libres, sin embargo, este interés se transformará en el amor del otro, por lo que buscarán obtener ambas cosas partiendo a España. Cuando ambos tienen este primer encuentro cara a cara, Lope y Zahara aún no tienen un vínculo sentimental, por lo que su pretensión de escapar a tierras ibéricas se da de forma separada; los une la promesa que Lope ha hecho a Zahara y que no está obligado a cumplir. Después de este encuentro, ambos buscarán como una verdadera pareja escapar, salvando de paso al resto de los personajes.

Gracias a Zahara podremos percibir este cambio, ya que el hombre que ha escogido no sólo tiene la facha de caballero —como le ha parecido a Costanza—, sino que ha llamado su atención y ha provocado que ésta pierda por un instante la compostura al verlo. Para asegurarse aún más de que es un hombre soltero y está en posibilidades de cumplir su palabra y llevarla a España, Zahara decide enviar a

Costanza a preguntarle si es español. Este hecho servirá a Cervantes para idealizar tanto a aquel español abstracto al que se refiere Maravall, como a toda España, en el sentido de que es tierra de personas bien nacidas, puesto que Lope responde a la pregunta de Costanza que es:

[...] de una tierra
donde no se cría araña
ponzoñosa, ni se encierra
fraude, embuste ni maraña,
sino un limpio proceder,
y el cumplir y el prometer
es todo una misma cosa.¹⁵⁰

Parecerían una fanfarronada al lector moderno las palabras de Lope, más aún si tenemos en cuenta que los pícaros ya eran algo común en aquella época y que los valores medievales del caballero habían quedado atrás, como se haría patente en *El Quijote*.¹⁵¹ Sin embargo, Cervantes estaba consciente de que al público le gustaba ver lances y actos heroicos en escena, sobre todo realizados por personajes españoles.¹⁵²

La acción de la mora-cristiana de descubrir su rostro para cubrirlo de nuevo, gracias a las reprimendas de Halima, da la pauta para que ambos cautivos (Lope y Vivanco) comparen a su salvadora con la luz, pues al cubrirse recuerdan la puesta del sol.¹⁵³ Nuevamente Cervantes aprovecha la ocasión para que Zahara sea idealizada como alguien “divino”, ya que será asociada a la luz. El que la mora-cristiana presente

¹⁵⁰ *Ibid.*, II, vv. 745-751.

¹⁵¹ Claude-Gilbert Dubois opina que a algunos autores les tocó el cambio histórico del Renacimiento al Barroco, por lo que significó la Contrarreforma. Recurren constantemente al tópico de la Edad de Oro, puesto que añoraban los valores que se perdieron de una época a otra: “En cierto sentido todos los manieristas están en busca de un tiempo perdido: este tiempo perdido corresponde a una eternidad inmóvil y bella como un sueño de piedra, en el cual a su vez se hieren porque los conceptos teológicos que le habían dado nacimiento ya no se sustentan en la realidad sociológica”, “Introducción”, en *El manierismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, p.20.

¹⁵² Como ya había advertido el autor en el prólogo a sus comedias, las virtudes y defectos de las comedias pasaban desapercibidos en escena, por eso se preciaba de que hubiesen sido publicadas, para que fueran apreciadas en la lectura. En este caso, la crítica a las malas costumbres de los españoles, que podemos encontrar con episodios como los del sacristán, quedan sepultadas por los lances y actos heroicos del resto de los personajes cristianos.

¹⁵³ Vivanco dice: “Volvióse el *sol* a eclipsar;/ ya *su luz* desaparece”; mientras que las palabras de Lope son las siguientes: “Torna a descubrirte, *joh sol!*,/ en *cuyas luces avivo/ el ser, el entendimiento,/ la ventura y el contento*”, *op. cit.*, II, vv. 732-733, 737-740, énfasis mío.

elementos que permiten compararla con Cristo no es casual, conforme avance la obra veremos que una y otra vez se presentarán varias comparaciones similares. De inmediato saldrán todos los personajes para dar paso a otra intervención del sacristán.

Como dije al inicio de este capítulo, la segunda jornada se caracteriza por tener varias tramas que se suceden una a la otra, subrayando una multiplicidad de historias que hacen que la obra no pueda percibirse como algo unitario, aunque esto mismo provoca que la comedia presente una mayor riqueza y complejidad de lo que se puede observar en otras comedias de la época con la misma temática.¹⁵⁴ Esto, sin duda, se debe a que Cervantes conocía muy bien el mundo morisco y, a diferencia de otras comedias, entre las que probablemente se encuentre *Los Cautivos* de Lope, esta obra del alcaalino intenta retratar todos los aspectos de la vida de los cautivos y, de acuerdo con la comparación que nos permite el estudio de Camamis con la obra de Haedo, el ilustre manco logra su cometido en una comedia de tres jornadas en lugar de un amplio tratado de muchas hojas.

De vuelta a la comedia, al salir las moras de escena reaparecen Tristán y el Judío; esta vez el sacristán le ha robado la *cazuela mojí* y busca que se le pague un rescate por devolverla. El que el sacristán tenga secuestrada la comida de su víctima puede equipararse al cautiverio de los cristianos a manos de los moros. Llama la atención que el hebreo se dirija al cristiano llamándolo *honrado*, cuando es todo lo

¹⁵⁴ Mientras que con otros autores las tramas secundarias son complemento de la trama principal, meros detalles para adornar la comedia con episodios graciosos, en esta comedia cervantina las tramas secundarias parecen tener cierta autonomía de las tramas principales, puesto que sólo se verán unidas hasta el final de la obra cuando todos los cristianos partan a España. Sobre esto, Claude-Gilbert Dubois señala: “el manierismo se deja obnubilar por los detalles, multiplicándolos sin una idea de conjunto [...] no ve más allá del instante y se somete a todos los caprichos de la moda, con unas contradicciones a veces desconcertantes”. “La perspectiva barroquizante”, *op. cit.*, p. 73. Esta “multiplicidad de detalles”, que no se enlaza por completo con el relato central como sucede en *Los baños*, refleja la “variedad que alega Lope en su *Arte nuevo* [que] es también alegad[a] por Cervantes con respecto a la novela. La solución más frecuente [...] consiste en el artificio *de intercalar, para distraer la atención con un tema distinto y por lo tanto sin enlazar el episodio [...] con el relato central; esto es, sin influir ni confluir en la acción principal*”, Díaz Orozco, “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, *op. cit.*, p.181, énfasis mío.

contrario a lo que significa la honradez. Esto podría constituir una crítica al concepto de la honra, puesto que muchos pícaros y personajes apicarados, como es el caso de Tristán, buscan ser reconocidos como personajes con honra. Nuevamente el Judío aparece como mejor que Tristán, pues uno de los mandamientos cristianos ordena no robar. Este sacristán encaja perfectamente con la opinión que se tenía de estos personajes, como podemos ver en algunos refranes de la época.¹⁵⁵

El Judío se niega rotundamente a negociar en los días vedados, por lo que le ordena a Tristán que saque el dinero que crea que vale la cazuela de su pecho y lo deje en paz. Antes de salir de escena, Tristán confiesa al Judío que está planeando robar un niño. Este niño, según Casaldüero, es Jesús, mesías de los judíos, que fue “robado” por los cristianos:

En el primer episodio se ha dicho que el mesías ya había venido, en este se dice que se hurtará un niño. Es el Niño Jesús que los cristianos han quitado a los judíos. En la tercera jornada, la nueva gracia consistirá en robar a un niño judío; por medio de este niño alcanzará el sacristán su rescate —es la jornada del domingo de resurrección.¹⁵⁶

Una vez que el sacristán decide el valor de la cazuela robada, ambos personajes salen de escena para dar paso a Fernando y Costanza. El cautivo reaparece para contar, en endecasílabos, a su amada cómo y por qué ha llegado hasta Argel; además, le confiesa que sus amos los buscan con un interés amoroso. Ella, celosa, le responde que no ha de ceder ante su amo si él no lo hace ante Halima, a lo que le contesta que sellen aquella promesa de fidelidad con un abrazo. Justo en este instante entran Halima y

¹⁵⁵ Como se puede apreciar en el *Refranero anticlerical* compilado por José Esteban, desde la antigüedad “existió una literatura popular que fustigaba a frailes, curas y monjas. El pueblo les achacaba una contradicción total entre lo que hacían y lo que predicaban, entre su conducta real y su fingida virtud” (p. 15). Algunas de las críticas de esta literatura popular se ve reflejada en los refranes, los cuales fueron conservados en compilaciones, “resultado de otras anteriores [...] todas ellas manifiestan una clara hostilidad a la gente relacionada, de un modo u otro con la iglesia, incluidos *sacristanes* y *beatas*” (p. 17). Algunos de los refranes contra la iglesia y los sacristanes son: “A Dios rogando y negociando” (p. 44), “Cerca de la iglesia, pero lejos de Dios” (p. 64), “Contra el hurto predicando y la gallina bajo el escapulario” (p. 68), “A quien anda alrededor del altar, nunca le falta el pan” (p. 47), “Cada sacristán se entiende en su iglesia y ponía el Cristo boca abajo” (p. 62), “Con las campanas dice el sacristán ¿Don... de... dan?... ¿Dan? ¿Dónde... dan? ¿Dan?” (p. 68).

¹⁵⁶ “Comedia famosa de *Los baños de Argel*”, *op. cit.*, p. 91.

Cauralí encontrándolos abrazados, por lo que ambos cautivos se percatan de que sus amos moriscos los persiguen con un fin, que renieguen de su religión y acepten sus respectivas propuestas amorosas. Ambos cristianos buscan salir bien librados del engaño, por lo que les hacen creer a sus amos que el abrazo de Fernando a Costanza va dirigido a Halima y el de Costanza a Cauralí, lo que tranquiliza los ánimos de los moros.

Llama la atención de inmediato que la pareja cristiana se comporta como tal. En vez de buscar un bien individual como lo hace la pareja morisca, los cristianos actúan como un solo ser. Hay que señalar que la pareja cristiana actúa como un matrimonio sin que en verdad lo sea; vale recordar que Costanza responde a Halima: “Pudiera/ serlo, si lo permitiera/ el cielo, *que no lo quiso*”,¹⁵⁷ cuando pregunta si es soltera o casada. Como lo señala Lope, la palabra del cristiano bien nacido es un hecho del que no se debía dudar, por lo tanto Fernando se comporta como el esposo de Costanza y ella como su esposa. En este caso, aunque Costanza y Fernando no son marido y mujer ante la Iglesia, la respuesta de Costanza deja patente que existe una promesa matrimonial previa por parte de ambos.¹⁵⁸

El presentar unos enamorados puestos a prueba constantemente, y que respetan a su pareja como si fuesen esposos, nos hace recordar las pruebas que deben pasar los enamorados de las novelas bizantinas, con las cuales esta comedia mantiene una intertextualidad que señalé en la introducción de este trabajo. Esto es claro si tenemos en cuenta algunos elementos característicos de dichas novelas: 1) la historia se desarrolla en una tierra desconocida, 2) los protagonistas deben someterse a unas pruebas o “trabajos” a las que habrán de hacer frente, 3) estos personajes se mostrarán a

¹⁵⁷ *Op. cit.*, II, vv. 16-18, énfasis mío. Debemos recordar que el teatro renacentista aún se rige por los modelos griego y latino, debido a esto, la buena o mala fortuna es producto de seres superiores, en este caso Dios.

¹⁵⁸ Sobre las promesas matrimoniales véase el trabajo de Usunáriz.

nuestros ojos como ejemplos de pureza y virtud, resistiendo los embates amorosos de sus captores, para que 4) al final, salgan bien librados de estas pruebas gracias a su amor y su fe en Dios. En este sentido, *Los baños* nos parece una mezcla de novela bizantina mezclada con una comedia de enredo; esto puede explicarse si tenemos en cuenta lo que Emilio Díaz Orozco nos dice acerca del poeta manierista: “se atiene a los preceptos, y sutileza y complica dentro de ellos cómo [*sic*] imita a los poetas clásicos y los combina y enlaza en rebuscada innovación personal”.¹⁵⁹

2. 2. 2. JUANICO, FRANCISQUITO Y SU PADRE

Termina así la aparición de la pareja cristiana, dando paso al martirio de Francisquito. La escena comienza con Juanico, quien cuestiona a su hermano por estar jugando con un trompo en vez de rezar, por lo que Francisquito le responde: “No pienses que he de ser moro,/ por más que aqueste inhumano/ me prometa plata y oro”.¹⁶⁰ Su fidelidad religiosa será puesta a prueba cuando reaparezcan el Cadí y Carahoja, ya que la interacción de niños cautivos y amos moros habrá de terminar en el martirio de los niños cristianos.

Al igual que Hazén, Francisco no teme a la muerte, pues siente que tiene una “fuerza divina/ contra humanas tiranías”, y sabe que la posibilidad de estar con Dios en el cielo le da el valor para afrontar el martirio, por lo cual el niño habrá de “morir satisfecho/ y con gran gusto”. Del mismo modo, igual que con el otro martirio, la muerte de Francisco no se da por accidente; el niño se percata de que la única forma de ejercer su libertad religiosa es salir de Argel, sea como cadáver, sea con vida, pero siempre manteniendo su fe en Dios.¹⁶¹ Que Cervantes nos presente a un pequeño mártir

¹⁵⁹ Díaz Orozco, “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, *op. cit.*, p. 178.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, II, vv. 989-991.

¹⁶¹ “Tengo yo el *Avemaría*/ clavada en el corazón,/ y es la *estrella* que me guía”. *Ibid.*, II, vv. 1044-1046, énfasis míos. Como señala Camamis, llama la atención que compare a la Virgen María con una estrella —misma metáfora utilizada por Lope y Vivanco anteriormente—, además de que la mora habrá de elegir

nos hace recordar que estos sacrificios se deben contrastar con la gran cantidad de cristianos que renegaban con tal de gozar de más libertad de la que tenían en España, aunque la anécdota no hay que echarla en saco roto. Acerca de la muerte de los niños, Canavaggio, en su edición de *Los baños*, recoge una anécdota de la *Topographia e historia general* de Argel de Diego de Haedo, en la cual dos niños cautivos fueron masacrados por negarse a renegar:

[...] relata HAEDO la tragedia de «dos muchachos [españoles] de muy tierna edad, porque ambos no llegaban a quince años», que, a pesar de los ruegos y amenazas del bajá, no se dejaron persuadir a que renegasen y fueron arrastrados vivos y despedazados por las calles de Argel, el 30 de marzo de 1562.¹⁶²

Como lo dejan ver sus palabras cuando su hermano lo cuestiona por jugar con el trompo, el niño cautivo ya ha elegido el martirio y la muerte. Este sacrificio se puede ver de dos maneras diametralmente distintas: primero, como el ejercicio de la libertad por parte del niño; segundo, como una salida apresurada al perder las esperanzas de escapar de Argel con vida. Esto contrastaría con las parejas cristianas, quienes jamás pierden la esperanza de huir a España gracias a su fe en Dios. Sea la razón que sea, Francisco decide optar por la muerte para escapar del cautiverio.

A diferencia de su hermano, Juanico sí teme por su vida, por lo que reaccionará asustado al escuchar que el Cadí se acerca. Cuando entran los moros a escena, el Cadí pregunta a los niños qué hacen, por lo que cada uno contesta según sus intereses: Juanico responde de forma que sus palabras no puedan comprometerlo, a diferencia de Francisquito, quien aclara que su hermano rezaba el “Ave María” y continúa jugando con el trompo sin mostrar algún respeto ante la presencia de su amo.

No obstante que el moro invita al niño a dejar el trompo y mostrarle el debido respeto, Francisquito ignora sus palabras y termina por burlarse de él respondiéndole

el nombre de la virgen en su nueva identidad como cristiana, por lo que no deja de resultar curioso —o sospechoso— que tanto la mora, como la madre de Cristo, sean comparadas con la misma imagen. Confróntese: “El hondo simbolismo de ‘La hija de Agi Morato’”, pp. 71-102.

¹⁶² Canavaggio, *op. cit.*, p. 178.

personajes. Tal es el caso de Francisquito, quien parece adquirir una mayor importancia por sus palabras y sus acciones. Hay una intención de exaltar a los cristianos que dista mucho de la manera en que se engrandecen estas cuestiones con las parejas centrales. Mientras que en las tramas secundarias y los episodios cortos de cristianos torturados se nos intenta mostrar la realidad de Argel desde la visión de Cervantes, las dos tramas principales son los relatos de amor sobre las que, como en una pieza de joyería, están engastadas las joyas, es decir, las tramas secundarias que realzan la belleza de la pieza completa. Al igual que la primera jornada, la segunda termina con escenas de sufrimiento, para reservar el júbilo a la tercera jornada, como podremos apreciar más adelante.

2. 3. Jornada III

Esta jornada, a diferencia de las anteriores, comienza con un algo muy cervantino: el teatro dentro del teatro. Si bien este elemento sirve, en un primer momento, para recordarle al lector/espectador que está ante una obra literaria que parece escapar a su carácter ficcional, en un segundo momento también se emplea para demostrarnos la apertura religiosa de los moros de la cual se sorprenden los personajes.

2. 3. 1. EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO: UNA *REPRESENTACIÓN* TEATRAL DENTRO DE UNA COMEDIA DE CAUTIVOS

La tercera jornada comienza con un cuadro en el que se realiza una discusión entre el Guardián Bají y un moro cualquiera, quienes deciden que habrán de cobrarles a los cristianos que quieran asistir a la representación de un supuesto coloquio de Lope de Rueda, el cual es acompañado de “música concertada [...] que llaman de contrapunto”. Esta representación se realiza en el baño para festejar el Domingo de Resurrección.

En esta jornada sabremos el desenlace que tuvo la trama de Francisquito, así como el final de las tramas principales. Nuevamente veremos los temas del amor y la libertad como los preponderantes, sobre todo en las tramas de Lope/Zahara y Fernando/Costanza, aunque se harán presentes temas como el teatro dentro del teatro, que ya mencioné, los abusos del sacristán, el reclamo cervantino a sus compatriotas por su desinterés ante el problema que representaba Argel y la religiosidad que se confunde con el fanatismo religioso, este último con el padre de Francisquito.

A diferencia de la segunda jornada, en esta veremos mayoritariamente la participación de la mora-cristiana, quien debe apresurarse a escapar de su tierra natal ante la amenaza de que se cumpla el matrimonio arreglado que existía con Muley

Maluco.¹⁶⁴ También encontraremos en la historia de la mora-cristiana cierta semejanza con la de Fernando y Costanza, en el sentido de que ambas parejas deberán escapar de una amenaza morisca que se opone a su voluntad; aunque, en el caso de Costanza, los embates amorosos de su amo no tienen ninguna justificación, ya que ella no le ha dado a Cauralí ninguna prueba de que esté interesada en él, lo que difiere un poco en el caso de Zahara, porque aunque ella no esté interesada en casarse con Maluco, existe una promesa matrimonial que seguramente dio el padre de Zahara al moro.

En esta tercera jornada también podremos notar algunas diferencias en las tramas secundarias, como la del sacristán. En la última intervención que tendrá este personaje se notará un contraste con su anterior participación, ya que Tristán se presentará más imprudente en sus acciones.

Regresando a la comedia, esta representación que se introduce es un elemento muy cervantino: el teatro dentro del teatro. Como podemos ver en otras de sus piezas teatrales —quizá la más significativa de todas sea el entremés *El retablo de las maravillas*—, el teatro dentro del teatro sirve al autor para hacer hincapié en su público en que la comedia que presencian no es un fragmento de la realidad arrancado de la vida misma, sino un mundo alterno creado por el autor, de acuerdo con lo que plantea Arnold Hauser:

Junto al sentido vacilante ante la realidad y las borrosas fronteras entre lo real y lo irreal, se podrían estudiar también en él [refiriéndose a Cervantes], sobre todo, los otros rasgos fundamentales del Manierismo [...] Entre estos rasgos figura especialmente también el fenómeno del “autoengaño consciente”, las diversas

¹⁶⁴ Hay que señalar lo paradójico que resulta la situación de Zahara, quien siendo una mora cristiana fue prometida por su padre a un morisco islámico. Esto me recuerda un poco al concepto de la mujer *malmaridada*, porque se presenta un conflicto surgido de una contradicción. Aunque los asuntos de oposición entre religiones no entran en la clasificación que Javier Huerta Calvo hace de los diferentes tipos de entremés, puesto que las uniones entre religiones diferentes no eran algo aceptado en aquella época, como puede resultarnos más común ahora. La trama de Zahara, por tanto, tendría cierto acercamiento a este tipo de obra ya que siempre se da un choque de contrarios, siendo el motor de la obra el enfrentamiento y las contradicciones entre los esposos, en este caso, lo incompatible que resulta la unión de una cristiana y un moro. Para la clasificación de los entremeses véase: Javier Huerta Calvo, “Teoría poética de los géneros menores”, *op. cit.*, pp. 17-87.

alusiones del autor a que su relato se trata de un mundo ficticio, la continua transgresión de los límites entre la realidad inmanente y la trascendente.¹⁶⁵

En este afán del autor de presentarnos una realidad, su “realidad”, podemos contar diferentes episodios, anécdotas y personajes con un referente histórico, entre los que podemos recordar al moro Agi Morato, algunos casos de moras que huyeron con cautivos como menciona Camamis, el martirio de los niños cristianos, una confusión en la que murieron muchos cautivos —que veremos más adelante— y esta representación. Alfredo Rodríguez López-Vázquez recuerda que la representación está basada en hechos reales y existen datos que lo prueban:

[...] como apunta Canavaggio, la anécdota de la representación de una fiesta en el baño grande de Argel, con un intento de fuga por parte de los cristianos que iban a representar una comedia es verídica, y está documentada en la relación del cautiverio hecha por Diego Galán. 1591 es la fecha de este suceso, y probablemente, Cervantes, que era proveedor de la Armada, y conocía bien el mundo de los cautivos, debió de enterarse del suceso en ese mismo año o al siguiente.¹⁶⁶

La mezcla de ficción y realidad, como lo demuestran ciertos acontecimientos, así como la interacción de personajes con un referente histórico con otros inventados por el autor, revelan su búsqueda de una mayor verosimilitud. Al respecto, Emilio Díaz Orozco señala: “Esa valoración de la realidad, como ese deseo de contemplarla de cerca y describirla detallada y morosamente, es consecuencia, pues, en el fondo, de un general sentimiento de la transitoriedad y continuo fluir del tiempo”.¹⁶⁷

Regresando a la comedia, el que los moros permitan vivir libremente a judíos y que concedan ciertas libertades a sus cautivos, como puede ser en este caso la libertad de culto, contrasta con la situación que se vivía en España. Este hecho demuestra que los moros no eran tan malos como el autor los había pintado en *Los tratos*. Sin duda, los

¹⁶⁵ Arnold Hauser, “La segunda derrota de la caballería”, en *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 66-67.

¹⁶⁶ “*Los baños de Argel* y su estructura en cuatro actos”, edición digital a partir de *Hispania* 77, no. 2, (mayo, 1994), pp. 207-214.

¹⁶⁷ “La actitud del místico ante la realidad y sus medios e intencionalidad expresiva”, *op. cit.*, p. 84.

más de 20 años de diferencia que existen entre sus dos comedias de cautiverio habían dejado mucho tiempo al autor para revalorar con más objetividad su experiencia en tierras argelinas.¹⁶⁸

Continuando con la comedia, aparecen Fernando, Lope, el sacristán y el padre de los niños cautivos para asistir a la representación y festejo. Llama la atención el breve diálogo entre el moro y el padre, pues puede entenderse como una comparación entre la tierra de Argel y el infierno, ya que el viejo pregunta por qué no se le permite la entrada a la representación, a lo que el moro contesta que tiene que pagar para poder entrar, por lo que el padre pregunta “¿Cómo, paga? ¿Aquí se paga?”, dando a entender que es Argel la tierra donde se pagan los pecados. Esta comparación entre Argel y el infierno ya había sido advertida por Maryrica Ortiz Lottman, quien señala que dicha comparación tiene un sentido metafórico: “The landscape of the opening scene of *Los baños* is full of moral resonances. Stephen Rupp has discussed the parallels between this unnamed Spanish city and doomed Troy and has noted the parallel with the imprisonment of the Israelites in Egypt”. También habría que agregar que debía ser infernal para un cautivo recién capturado, quien se enfrentaba a una tierra por completo distinta: “Newcomers to Algiers must have been faced with a confusing landscape indeed. Although refuse, stench, and rats inhabited every early modern city, its filth must have impressed the newcomer as especially repugnant, given the exotic character of the environment”.¹⁶⁹

Para permitir la entrada del viejo, Lope se ofrece a pagar la entrada, lo que sirve para exaltar la bondad de los cristianos. Llama la atención que el sacristán entre a la representación gracias a un pañuelo que confiesa haber robado a un judío, puesto que

¹⁶⁸ Fothergill Payne (*op. cit.*, p. 177) nos recuerda que entre las dos comedias de Cervantes media la de Lope, con una diferencia de 20 años entre *Los tratos* y *Los cautivos*, siendo *Los baños* la segunda comedia de cautiverio de Cervantes, posterior a la de Lope.

¹⁶⁹ Ortiz Lottman, *op. cit.*, pp. 346-347.

cada vez sus pecados irán en aumento conforme avance la comedia. Ya estando adentro aparece Osorio, quien califica la representación como “arca de Noé abreviada”, ya que se encuentra gente de todo tipo.¹⁷⁰ Sin embargo, la buena imagen que se nos había dado de los moros es refutada de inmediato por Osorio, quien confiesa que en una ocasión la fiesta terminó mal:

[...]
que una vez, desde el altar,
al sacerdote sacaron
revestido, y le llevaron
por las calles del lugar
arrastrando; y la crueldad
fue tal que con él se usó,
que en el camino acabó
la vida y la libertad.¹⁷¹

Este breve momento sirve al autor para dotar de un poco de libertad a los cautivos, mismo que será aprovechado por el sacristán. Rápidamente Tristán empieza con impertinencias, apenas terminada la música, “*mirando de soslayo a CAURALÍ*”, quien ha entrado al baño movido por la curiosidad de ver la fiesta de los cristianos. Tristán comienza a actuar como un loco hasta el punto de confundir a Cauralí, quien no sabe si las palabras del sacristán son parte de la obra:

¿Qué es esto? ¿Qué tierra es ésta?
¿Qué siento? ¿Qué es lo que veo?
De réquiem es esta fiesta para mí, pues *un deseo
más que mortal me molesta.*¹⁷²

Como señala María Angela Celis Sánchez, Tristán está consciente de que el teatro le da la oportunidad de mostrar sus verdaderos sentimientos, ya se sabe que, al igual que con los sueños dentro de los sueños, lo que se dice en el teatro dentro del

¹⁷⁰ Sobre este personaje, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (*op. cit.*) nos explica que su aparición en *Los baños* pudo deberse gracias a una posible refundición de *Los tratos*, con el fin de adaptarla a tres jornadas como ya se estilaban las comedias en ese entonces: “Mi propuesta es que Cervantes refundió el tema de la obra original (*Los tratos*) manteniendo el formato de cuatro actos y pensando en la compañía de Gaspar de Porres, entre 1585 y 1589 [...] En todo caso los años 1588 y 1592 y las referencias a la señora Catalina y a este Ossorio representante encajan perfectamente con la hipótesis de Allen de que la comedia había sido escrita primitivamente en cuatro actos”, p. 212.

¹⁷¹ *Op. cit.*, III, vv. 55-64.

¹⁷² *Ibid.*, III, vv. 113-120, 133-134, énfasis mío.

teatro siempre tiene su dosis de realidad:

En *Los baños de Argel*, Tristán es bien consciente de su condición de actor en la representación de una obra de Lope de Rueda. Lo demuestra el hecho de que Cervantes confíe a su papel (en el metadrama) la posibilidad de hablar con absoluta libertad al turco y exponer dramáticamente la angustia que le produce su condición de cautivo [...] En otras palabras, Tristán se vuelve Tristán, el personaje ficticio presta su voz el personaje de la comedia. Cervantes, el nuevo, consigue hacernos dudar; donde todo es ficción, algo no lo es.¹⁷³

En este caso, él sabe que en el mundo “real” no puede quejarse de su cautiverio, por ello siente un “deseo más que mortal” de tener la libertad de poder expresar su descontento. No obstante, los intentos de Fernando y Lope para justificar al sacristán y sus “bufonadas” son vanos, por lo que terminan por sacarlo de la fiesta, ya que ha cansado a Cauralí, quien pide que sea echado por impertinente, y también al mismo Guillermo, quien declama el supuesto coloquio de Lope de Rueda. Como señala Canavaggio, las acciones del sacristán se encuentran en un punto medio entre la locura y la insensatez: “la locura bufonesca aparece oscilante entre la teatralería del histrión y la sinrazón del insensato”.¹⁷⁴ Tristán no se da cuenta que está en una tierra en la que carece de todo derecho, y de hartar a Cauralí con sus payasadas, éste hubiera podido ordenar su muerte sin que nada ni nadie lo impidiera.

2. 3. 2. LA ARMADA IMAGINARIA, UN DESEO FRUSTRADO DEL AUTOR

Instantes después un moro advierte que den por terminada la representación y cierran las puertas del recinto en el que se encuentran, puesto que los moros parecen enloquecidos y matan a los cristianos sin razón aparente. Antes dejan entrar a un cautivo malherido, quien aclara que los moros creen que una flota se acerca a tierras argelinas,

¹⁷³ “Planos de comunicación en las comedias cervantinas”, en *Actas de las XXI jornadas del teatro clásico. El teatro en tiempos de Felipe II*, (eds.) Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 91.

¹⁷⁴ “Sobre lo cómico en el teatro cervantino: Tristán y Madrigal, bufones 'in partibus'”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34, no. 2, (1985-1986), p. 542.

por lo que los moros han comenzado a matar a todos los cristianos que se atraviesan en su camino.

Cauralí: ¡Válame Alá! ¿Qué es aquesto?
Moro: ¡Oh santo Alá soberano!
 Dos han muerto, y del rey son.
 ¡Oh crueldad jamás oída!
 A todos quitan la vida
 sin ninguna distinción..
 [...]
Cauralí: ¿No dirás qué es esto, Alí?
Moro: Grande armada han descubierto
 por la mar.¹⁷⁵

Sin embargo, esta supuesta invasión de parte de los españoles en tierras argelinas, que se califica como un milagro por los personajes, es sólo un efecto que las nubes y la luz del sol han creado, lo que confunde a los moros provocando en ellos el pánico que desemboca en la masacre de cristianos cautivos.

En realidad, esta “confusión” en el cielo no es otra cosa que el desengaño del autor, quien se podría decir que *se había confundido*, como muchos españoles, pensando que Felipe II habría de continuar con el legado de Carlos V. Como señala Canavaggio, aquello que se presentaba como un futuro prometedor en obras cervantinas anteriores no es sino un espejismo:

Significativo al respecto me pareció el hecho de que el proyecto imperialista defendido en *Los tratos de Argel* estuviera en completo desfase con la línea de abandono de toda expansión en el Mediterráneo adoptada por Felipe II [...] Este desfase, en efecto, nos da la clave, tanto de la evocación mítica del futuro glorioso de España, en su expansión oceánica, que aparece en la *Numancia*, como de la visión desengañada que nos brinda el desenlace de *Los baños de Argel*, donde lo que en *Los tratos* era una esperanza colectiva se convierte en el destino de unos cuantos individuos privilegiados.¹⁷⁶

Estos *individuos privilegiados* que menciona Canavaggio son aquellos que se acercan a Zahara, la mora-Virgen María, quien propiciará el escape de los cautivos al final de la comedia. Vale recordar que a lo largo de toda la obra se han presentado

¹⁷⁵ *Op. cit.*, III, vv. 234-239, 248-250.

¹⁷⁶ “Cervantès dramaturge, veinticinco años después”, p. 459.

comparaciones entre Zahara, la luz, que puede identificarse con lo divino, y la Virgen, por lo que sólo aquellos que se acerquen a ella tendrán el privilegio de escapar del infierno-Argel. Resulta interesante que sólo los cautivos que se acercan a Zahara pueden entrar al jardín/paraíso en el que obtendrán su libertad y su salvación. La comedia no hace referencia a que otros cautivos hayan escapado con la mora-cristiana, esto nos da una pista de la idealización de Zahara como ejemplo de un buen cristiano.

A diferencia de *Los tratos*, en la que presentaba el sufrimiento que tenían que soportar los cristianos cautivos como para instar a que se declarara la guerra a los moros para detener sus constantes ataques, en esta comedia el autor pareciera que se encuentra defraudado por el desinterés que mostraba la corona ante un peligro latente al que su pueblo se tenía que enfrentar a diario. El fin de esta comedia es presentar los hechos terribles como trasfondo de una historia de amor, por ello la armada, a la que parecen temerle los moros, es un simple espejismo, se hace nada con el viento, señal del desencanto que sentía el autor, quien debía ver cómo aquellos tiempos de la armada invencible se alejaban cada vez más.

De regreso a la comedia, enseguida, gracias a un cristiano sin nombre, se da noticia de la situación de Francisco, quien se ha negado a renegar de su fe.¹⁷⁷ Posteriormente se retoma de manera rápida la trama de Zahara, gracias a un diálogo con Halima en el que ésta le informa que su padre le ha insistido en que vaya a

¹⁷⁷ Este acontecimiento da la pauta para que Fernando haga el siguiente comentario: “cesen nuestros regocijos,/ que siempre en tragedia acaban/ las comedias de cautivos”, mismo que pareciera una oposición a la obra de Lope *Los cautivos*, en tanto que en ella sólo se presenta el martirio de un cristiano, lo cual nos da la impresión de que la de Lope es una obra más festiva con un final feliz, ya que en ella no existen otros cautivos que sufran algún tipo de vejación, a diferencia de lo que sucede en esta comedia en la que aparecen cristianos maltratados constantemente. Como ya había señalado anteriormente Fothergill Payne, entre ambas obras existe una diferencia de más de veinte años, además de que las dos obras tienen propósitos muy distintos: “la diferencia entre las dos obras es inmensa. Lo que las separa son no sólo dos décadas decisivas en el desarrollo de una técnica teatral sino también dos propósitos radicalmente diferentes. No habiendo vivido la experiencia dolorosa del cautiverio. Lope escribe lo que se podría calificar como una “comedia de fantasía”, *op. cit.*, p. 177.

“componerse”, pues esa noche se casa con Muley Maluco. Éste es el momento en el que

Zahara confiesa su verdadera fe a Costanza:

Halima: Calla, que reina has de verte.
Zahara: No aspiro a tanto interese.
Con otro estado menor,
con mayor gusto estaría.
Halima: Yo juro por vida mía,
Zara, que tenéis amor.
[...]
Costanza: Dime, señora, qué es esto.
¿Tanto te enfada el casarte,
y con un rey?
[...]
Zahara: Pasito, no escuche alguno.
¡Soy cristiana, soy cristiana!¹⁷⁸

Este dialogo, es breve ya que a continuación entran en escena el Rey y el Cadí para comentar el extraño acontecimiento de la falsa armada.¹⁷⁹ Posteriormente aparece el Rey y pregunta al Cadí que hacía, a lo que él responde que azotar a un niño cautivo:

Rey: ¿Qué hacías?
Cadí: Azotaba a un cristiano...
Rey: ¿Por qué causa?
Cadí: Es de pequeña edad, y no es posible
que regalos, promesas ni amenazas
le puedan volver moro.
Rey: ¿Es, por ventura,
el muchacho español del otro día?
Cadí: Aquese mismo es.
Rey: Pues no te canses,
que es español, y no podrán tus mañas,
tus iras, tus castigos, tus promesas,
a hacerle torcer de su propósito.
¡Qué mal conoces la canalla terca,

¹⁷⁸ *Op. cit.*, III, vv. 398-403, 412-414, 418-419.

¹⁷⁹ Como señala Zimic este tipo de acontecimientos da una mayor riqueza a *Los baños* respecto a lo presentado en *Los tratos*: “Hay [...] aspectos nuevos de la dolorosa vida en el cautiverio, que no se dramatizan en *Los tratos de Argel* y que son de gran interés histórico y artístico, en particular algunos, como el desembarco en Argel de cautivos, capturados durante un asalto pirata en la costa de España; la misa de Pascua en un baño, permitido por los moros a cambio de entrada pagada; la “Gran armada” española que de repente “han descubierto por la mar”, “Los baños de Argel”, *op. cit.*, p. 139. Como señala Castro, la reacción de Cervantes ante este tipo de “milagros” no es de sorpresa, sino que utiliza los acontecimientos como éste con un fin crítico, mismo que podemos notar gracias a los comentarios de los personajes, quienes dejan muy en claro que aquella armada que parecía la salvación de muchos cautivos no es otra cosa sino un efecto creado en las nubes, un simple espejismo que parece desvanecerse con el paso del tiempo, por lo que aquella reacción enérgica que pedía en *Los tratos* en contra de los moros no es más que un simple anhelo que jamás vería el ilustre alcaíno.

porfiada, feroz, fiera, arrogante,
pertinaz, indomable y atrevida!
Antes que moro, le verás sin vida.¹⁸⁰

La intervención de estos personajes sirve para engrandecer la fe que ha mostrado Francisco al negarse a renegar, esto puede notarse por los adjetivos utilizados por el Rey (*porfiada, feroz, fiera, arrogante, pertinaz, indomable, atrevida*) al referirse a la actitud que ha mostrado el niño. Como señala Franco Meregalli, la actitud que muestra Francisquito se distancia de la que exhibe el niño cautivo que se presenta en *Los tratos*, quien no se resiste a renegar, además de que esto nos permite apreciar una evolución en el concepto literario del autor:

En *Los tratos* Cervantes, recordando su experiencia vital de Argel, representa la apostasía del menor de los hermanos, que, seducido por su dueño (hay una discreta alusión a Sodoma), se hace moro. Cervantes tiene compasión del caído; su espíritu religioso se expresa no en invectiva contra él, sino en la incitación a sus conciudadanos, para que contribuyan al rescate, y a su rey, para que conquiste Argel. En *Los baños*, al contrario, el muchacho resiste hasta el martirio. Es otra clase de patriotismo: el patriotismo idealizante, “ejemplar”. Resulta más eficaz para el público y más acepto (*sic*) al Gran Inquisidor. Es posible vislumbrar en este cambio el cambio entre dos gustos literarios (un realismo inicial y un “idealismo” final): exactamente lo contrario de la evolución supuesta por mucha crítica “patriótica”, para la cual el proceso de Cervantes tiene una dirección: del italianismo “idealizante” al realismo que, como se sabe, es típicamente español.¹⁸¹

Posteriormente aparece un Moro para quejarse ante el Rey por los constantes intentos de huida de su cautivo, que busca escapar de Argel gracias a una “balsa/ hecha de canalejas”. Como apunta María Francisca Vilches de Frutos, en esta comedia, independientemente de los otros temas que se plantean en *Los baños*, una constante que se puede apreciar en todos los personajes es la búsqueda de libertad:

[...] mientras se presentan algunos de sus recuerdos de madurez sobre su cautiverio en un ambiente exótico donde conviven personas de distintas razas y religiones, interétnica, la formada por Lope y la mora Zara, se plantea la necesidad de luchar por la libertad y la dignidad de todos los seres humanos, una batalla librada, en definitiva, en defensa de la propia dignidad.¹⁸²

¹⁸⁰ *Op. cit.*, III, vv. 456-469.

¹⁸¹ “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, p. 408.

¹⁸² “El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: Identidad y vanguardia”, *Anales de la*

Instantes después reaparecen Tristán y el Judío. Esta vez Tristán ha llegado demasiado lejos, por lo que el hebreo de nuevo se queja, ahora ante el Rey, de los constantes robos del sacristán, pero sobre todo de que en esta ocasión ha hurtado un niño judío. Como había mencionado anteriormente, de acuerdo con Casaldüero, el niño robado no es otro sino el niño Jesús.¹⁸³

El robo del niño judío nos parece, más que una bufonada, un acto reprochable que hace que Tristán parezca ante nuestros ojos como un antisemita. Como señala Manuel García Martín, “la aparición del Sacristán en el papel del gracioso recuerda a Basurto, lopiano [...] Ambos manifiestan una acendrada tendencia antisemita y un gran desprecio por los seres de esta religión”.¹⁸⁴ Ya que la apertura religiosa y la tolerancia de otras culturas constituye un asunto que tiene que ver con la moral y la religión oficiales, hay que tener cuidado con juicios apresurados. Al respecto Castro señala: “Sin decir yo que esto no pueda apoyarse en los textos, creo esencial añadir que la proposición contraria podría hallar el mismo sostén en las páginas cervantinas; como tantas veces, aquéllas lanzan destellos en opuesto sentido”.¹⁸⁵ Es decir, los episodios del sacristán nos dan la impresión de un Cervantes antisemita, mientras que las acciones de Zahara nos presentan un Cervantes de una mente abierta y adelantada a su tiempo. Por tanto, creo que los episodios de Tristán debemos interpretarlos teniendo muy en cuenta que Cervantes, en su “Prólogo”, hace referencia a las comedias de antaño, probablemente más cercanas a la comedia griega y latina, en las que los errores sociales son criticados gracias a personajes reprobables.

Literatura Española Contemporánea 31, no. 2 (2006), p. 394.

¹⁸³ Del mismo modo, de alguna manera Zahara, la hija de un rey dueño de un paraíso para los cristianos, ha sido “robada” por otra religión; esto nos habla de la importancia que tiene la religión cristiana para esta comedia.

¹⁸⁴ “Los baños de Argel”, en *Cervantes y la comedia española en el Siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, p. 214.

¹⁸⁵ Castro, “Ideas religiosas”, *op. cit.*, p. 294.

Enseguida aparecerán el padre de Francisquito y el niño martirizado, quien se presenta “*atado a una columna en la forma que pueda mover a más piedad*”. La didascalía del autor resulta sumamente interesante, ya que pareciera que Cervantes desea que capturemos el momento doloroso en que el padre y el hijo se encuentran, sólo para despedirse el uno del otro.

Francisco hace patente la queja ante su padre de la negativa de los moros a desatarlo para que pueda morir como se debe, a lo que éste responde que así es mejor porque imita más a Cristo:

Francisquito:	¿No me quieran desatar, para que pueda, siquiera, como es costumbre expirar?
Padre:	No, que de aquesa manera más a Cristo has de imitar. Si vas caminando al cielo, no has de sentarte en el suelo; más ligero vas así. ¹⁸⁶

Las palabras del padre, que hacen una comparación del niño martirizado y Cristo, nos parecen exageradas, en tanto que el niño pide como último deseo ser desatado para morir como se debe y su padre lo deja amarrado a la columna para que “imite más a Cristo”. Desde un punto de vista, la acción del padre parece ofrecer a Francisquito una última oportunidad de mostrar su religiosidad antes de su muerte, pero desde otro, da la impresión que esa religiosidad es absurda, similar a la “religiosidad” del sacristán. Aunque, cabe señalar, esta acción de no desatarlo también podría deberse a que el padre no está en completa libertad y hacerlo contra vendría a los deseos de los moros, lo que era motivo para perder la vida, como ya había señalado con anterioridad.

Lo cierto es que la acción y las palabras del padre nos dan en qué pensar, acerca de cuál es la verdadera intención de Cervantes de presentarnos hechos tan fuertes como

¹⁸⁶ *Op. cit.*, III, vv. 534-541.

éste. Como señala Castro, no hay que olvidar que el teatro de los Siglos de Oro contiene elementos que buscan provocar emociones en el público:

Justamente, en las comedias relativas a su estancia en Argel encontramos avivado el sentimiento religioso [...] Creo que hay que tener en cuenta el carácter especial del género dramático de la época, que debía apoyarse en sentimientos heroico-religiosos, aptos para la emoción popular.¹⁸⁷

En este sentido, Cervantes deja la interpretación del episodio en el aire, puesto que no reprende al padre —como sí lo hace con Tristán en la segunda jornada por boca del Viejo-Padre—. De antemano sabemos que el autor en este tipo de cuestiones religiosas es sumamente cuidadoso. Como apunta Castro: “Cervantes no se propuso concientemente exponer un sistema de ideas favorables o adversas a la teología católica [...] se deja guiar del complejo espíritu de fines de siglo, mezcla extraña de adhesión a la Iglesia y de criticismo racionalista”.¹⁸⁸

Esta parte de la comedia se caracteriza por presentarnos de manera sucesiva episodios que parecieran no tener nada que ver el uno con el otro, sin embargo, lo que da cohesión a todos, salvo las intervenciones del sacristán, es la búsqueda constante de libertad. Probablemente por encontrarse entre dos etapas de la Historia totalmente diferentes en cuanto a las cuestiones ideológicas (el Renacimiento y el Barroco), Cervantes no crítica la actitud del padre, pero tampoco la aplaude, sino que deja al espectador la última palabra:

“Una lectura ‘correcta’, en el sentido de establecer definitivamente la superioridad de una interpretación sobre la otra, queda así imposibilitada [...]”... Moisés R. Castillo, citando a Carroll Johnson] A mi juicio, es ésta una ambigüedad, una ambivalencia que Cervantes espera que el lector supere, para que de ese modo llegar a tener una opinión propia que redunde en juicios con repercusiones en el mundo. Cervantes estaría así llevando hacia el terreno de la responsabilidad y de la ética, y no sólo del conocimiento, el *sapere aude* latino, el “atrévete a pensar” por ti mismo que tanto influyó en la Ilustración.¹⁸⁹

¹⁸⁷ “Ideas religiosas”, *op. cit.*, pp. 257-258.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸⁹ Castillo, “¿Ortodoxia cervantina? Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*”, pp. 220-221.

Posteriormente se retoma la trama de Lope y Zahara. Esta vez la escena nos presenta a Lope y a Vivanco caminando por las calles de Argel mientras Halima se pasea ante ellos fingiendo ser Zahara, a quien llevan por las calles de Argel con el fin de anunciar la futura boda de la mora-cristiana con Muley Maluco, mientras la verdadera Zahara observa todo desde su ventana. Como señala Camamis, la boda de la mora-cristiana nos acerca más al mundo argelino de la época, “el cuadro costumbrista de la boda de Zahara, en la misma comedia, no desdice en nada de lo que se lee en Haedo sobre las bodas que se celebraban en Argel en aquella época”.¹⁹⁰

Este episodio nos ofrece una nueva comparación de Zahara con la Virgen María. Para comenzar, la mora-cristiana se encuentra en un lugar elevado desde el cual habla pero no es vista; posteriormente bajará a abrir la puerta para hablar con ambos cristianos:

Vivanco: De misterio no carece
estar Zahara aquí y allí.
Don Lope: Este bien su fe merece,
y el estar tan sola aquí
la admiración en mí crece;
adonde hay tanto criado,
tal soledad se ha hallado;
todo es milagro y ventura.¹⁹¹

Resulta sumamente interesante esta comparación, ya que Zahara les habla a los cristianos desde la altura de la ventana, estableciendo el contraste entre la ventana —el cielo— y el suelo —la tierra— en el que se encuentran los cristianos. Como apunta George Camamis, en esta obra todo gira en torno a la mora-cristiana, y el jardín mantiene un fuerte vínculo con este personaje:

En la tercera jornada de *Los baños de Argel*, mientras tiene lugar la procesión de la boda, con Halima disfrazada de novia, Zahara se asoma a la ventana, llama la atención de don Lope y luego baja a abrirle la puerta. En esta escena, que se supone que tiene lugar en la entrada de la casa de Agi Morato, Don Lope y Vivanco se extrañan de la soledad de la casa y curiosamente de la falta de

¹⁹⁰ “Los dos primeros tratados de la *Topographia*”, *op. cit.*, pp.77-78

¹⁹¹ *Op. cit.*, III, vv. 624-631.

criados [...] Tanto el jardín como [Zahara] son los centros mismos de toda la obra; todo gira en torno a ellos, todo se dirige a ellos.¹⁹²

Cabe señalar que el jardín será un lugar en el cual podrán estar a salvo de cualquier persecución, ya que el Cadí desea que los cautivos tengan un descanso y tomen “honesta recreación”. Como apunta Maryrica Ortiz Lottman, este jardín constituye no sólo un recuerdo del autor, es además una idealización, en tanto que el jardín es un lugar de paz en el cual los cautivos no serán perseguidos y, por tanto, no habrá sufrimiento, lo que nos recuerda al Jardín del Edén cristiano:

As has been noted, the absence of any description of Agimorato’s garden points to its symbolic function and host of meanings in *Los baños* [...] The presence of the captives in Agimorato’s garden in Act 3 expresses a wish fulfillment on the part of Cervantes. He and his companions hid in a damp cave in an *agdal* while waiting for their boat from Spain, but the captives of *Los baños* wait inside the garden’s villa [...] We can cite telling parallels between the historical cave and the theatrical villa of *Los baños*. Both are located on the eastern side of the city, for the garden of Agimorato lay near the gate of Barbazón [...] in *Los baños* it takes Don Lope only six days to return from Spain with a boat. The fictional captives occupy a villa, while up to fifteen captives crowded into the cave. The fictional captives have the *cadí*’s permission to live at the garden villa [...] In *Los baños*, the villa in a garden has replaced a cave in a garden. While the text does not mention a cave, I believe that it nonetheless informed Cervantes’s overall experience of captivity. Graces has convincingly argued that for Cervantes captivity was a near-death experience. During their long months in the cave, as they faced the possibility of recapture and execution [...] We can read the cave in the garden as a geographical and psychological site which concentrated Cervantes’s near-death experience, ultimately leading to a burst of creativity linked with literary gardens.¹⁹³

Antes de que los cautivos y demás cristianos que habrán de partir al final de la comedia se dirijan al jardín de Agi Morato, Lope y su amada mora-cristiana terminan de

¹⁹² Camamis, “El hondo simbolismo de ‘La hija de Agi Morato’”, pp. 98-99.

¹⁹³ “The Call of the Natural World in *Los baños de Argel*”, pp. 357-358. Acerca del referente de esta anécdota, Canavaggio nos dice: “Rodrigo estaba encargado de contactar, en cuanto llegase a España, a uno de aquellos marinos audaces que, a bordo de una fragata, iban a buscar de noche a los cautivos cristianos en las costas berberiscas y que, por su cuenta y riesgo, los devolvían a Valencia o Mallorca [...] Aprovechando la ausencia de Dalí Mamí, lleva fuera de la ciudad a «catorce cristianos de los principales que entonces auía en Argel cautivos», y los oculta en una gruta sita al fondo del jardín del alcaide Hasán, a tres millas, al este de Argel. Gracias a la complicidad del jardinero, un esclavo navarro llamado Juan, los catorce cautivos van a pasar cinco meses de incógnito en su escondrijo, alimentados y confortados por Miguel, a la espera del navío salvador [...] uno de aquéllos a quienes los fugitivos habían participado el secreto, un renegado de Melilla apodado *El Dorador*, tuvo miedo y fue a contárselo todo a Hasán. Sorprendidos en la mañana del 30 por los turcos en su gruta [...] En este asunto sólo habrá una víctima, el desgraciado jardinero, que será colgado el 3 de octubre y que morirá en medio de atroces sufrimientos”. “El encuentro con la Historia (1569-1580)”, *op. cit.*, pp. 76-78.

ultimar detalles de la huida de Argel. Cabe señalar, como era de esperarse, que antes de la partida de Lope a España para que consiga una barca en qué transportar a los cristianos que vayan a ser rescatados, Zahara le hace prometer por la Virgen que habrá de regresar. En este momento parece que Cervantes tiene un titubeo con lo que nos venía planteando, ya que la mora-cristiana hará una diferencia entre ella —cristiana nueva— y Lope —cristiano viejo—,¹⁹⁴ además de que recalcará que ella, a pesar de haberse sentido atraída al verlo físicamente, se siente unida a éste no por la promesa de matrimonio, ni por el atractivo físico del cristiano, sino por ser quien prometió que habría de llevarla a España, donde finalmente podrá ser libre de manifestarse como cristiana:

[Don Lope:]	<p style="text-align: center;">[...]</p> <p>vesme aquí a tus pies postrado, más tu esclavo y más rendido que cuando estaba aherrojado;</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p>dame tus pies sobrehumanos y tus alejandras manos, donde mis labios se pongan!</p>
Zahara:	<p><i>No es bien que se descompongan con moras labios cristianos. Por mil señales has visto cómo yo toda soy tuya, no por ti, sino por Cristo.</i>¹⁹⁵</p>

Posteriormente cada uno habrá de tomar su camino, con lo que se da la entrada a dos moros, quienes ordenan que se termine el anuncio de la boda puesto que así lo ha ordenado Muley Maluco. La intervención de los moros es breve, por lo que entran a escena Osorio y Tristán, este último contando a aquél que los judíos han pagado su rescate con tal de que deje de robarles. Sin embargo, a pesar de que los judíos lo han

¹⁹⁴ Esta diferenciación de la mora y el cristiano resulta muy interesante, puesto que ella, a pesar de haber declarado su verdadera religión, se pone no al mismo nivel de Lope, sino por debajo de él, sin importar que aún se encuentran en Argel donde ella es princesa.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, III, vv. 654-656, 659-666, énfasis mío. Más adelante, cuando la mora explica cómo ha logrado retrasar la boda para dar tiempo a Lope de volver por ella y por el resto de los cautivos, nuevamente se presenta esta diferenciación entre la mora-cristiana nueva y Lope: “No, sino dame tus pies,/ que eres cristiano y yo mora”.

hecho, y que Tristán ha dado su palabra de no robar nada mientras parte de vuelta a España, el pícaro sacristán reconoce que le resulta difícil saber si cumplirá su palabra. Dice Tristán: “y por Dios que no sé si he de cumplirla”, con lo que rompe nuevamente uno de los mandamientos cristianos, aquel que ordena no jurar en nombre de Dios en vano.¹⁹⁶ Enseguida entra a escena un cristiano sin nombre para anunciar que “la limosna”, es decir, el rescate que se pedía por liberar a los cautivos, ha llegado por conducto de La Merced, específicamente por fray Jorge de Olivar, de quien Canavaggio en su edición de *Los baños* nos dice que era comendador de dicha orden en Valencia. Este es el momento en el que todos los cautivos se dirigen al jardín de Agi Morato, ya que el moro pidió al Cadí que se fueran a su jardín tres o cuatro días, tiempo suficiente para que Lope regrese de España con la barca para escapar a tierras ibéricas.

Hasta aquí el autor nos ha presentado dos cuadros costumbristas, el de la boda de Zahara y el de la limosna para los cautivos, y uno cómico-religioso, el de Tristán robando a un niño judío —que puede interpretarse como el niño Dios robado a los judíos por los cristianos—. En el primer cuadro hemos podido apreciar la costumbre que los moros tenían de pasear por la ciudad a la novia para informar a la gente del futuro enlace de una pareja. En el otro, somos testigos de una manera en que los cristianos cautivos podían obtener su libertad —la otra era la de renegar, con pésimos resultados para los cristianos que se negaran a hacerlo por la saña con que actuaban los mismos renegados—. En el último —el robo del niño— expone un hecho lamentable, lo cual nos muestra que no todos los cristianos eran dechados de virtudes y pureza —como creían los españoles de la época, de acuerdo con Maravall— y que, tanto los moros como los cristianos, tenían virtudes y defectos que servían a ambas religiones para

¹⁹⁶ Dios, dentro de los mandamientos que da a Moisés dice: “No tomarás en vano el nombre de Yavé, tu Dios, porque Yavé no dejará sin castigo a aquel que toma su nombre en vano”. *Éxodo*, 20:07. Mandamiento que será recordado por Jesús a sus discípulos: “Ustedes han oído lo que se dijo a sus antepasados: ‘No jurarás en falso, y cumplirás lo que has jurado al Señor’”, *San Mateo*, 5:33. <<http://biblia.catholic.net/>>. Fecha de consulta: 8-09-2009.

justificar su odio y sus malas acciones. Como ya vimos, el cautiverio no sólo lo practicaban los moriscos, por lo que la compra y venta de esclavos por parte de los cristianos no era muy diferente de las que hacían sus enemigos.

Enseguida se da paso nuevamente a la trama de Lope y Zahara. En este punto se presenta un pequeño clímax, ya que Halima se da cuenta de que a la mora-cristiana se le ha caído por accidente un rosario, lo que podría delatarla de ser cristiana en secreto y a Costanza de ayudarla, por lo que ambas terminarían como Hazén y Francisquito. Aunque la mora-cristiana y Costanza intentan engañar a Halima para que ésta crea que el rosario pertenece en realidad a Costanza, Halima no acepta el engaño y les pide una explicación:

Halima:	¿Cómo es esto, Zara amiga? ¿Cruz en tus cuentas?
Costanza:	M[í]as son.
Halima:	Si aquésta no es devoción, no sé qué piense o qué diga.
Zahara:	¿Qué cosa es cruz?
Halima:	Este palo que sobre este otro atraviesa.
Zahara:	Pues bien: ¿qué señal es ésa?
Halima:	¡No está el disimulo malo! Es la señal que el cristiano reverencia como a Alá.
Costanza:	Señora, déjamela, que es mía.
Halima:	Tu intento es vano, que a Zahara se le cayó, y yo lo vi por mis ojos. ¹⁹⁷

Al final, ambas cristianas (Costanza y Zahara) terminan por convencer a Halima de que todo ha sido un accidente, por lo que ésta recomienda a Zahara que lo guarde porque si lo ve algún moro puede tener un conflicto.

Esta situación de los personajes de constante peligro, de esconder sus acciones o su verdadero sentir, nos permite conocer el gran significado y la importancia que tenía

¹⁹⁷ *Op. cit.*, III, vv. 863-876.

la libertad para nuestro autor. Con el desencanto que se puede apreciar en el episodio de la armada hecha de nubes, nos damos cuenta de que los cautivos dependían de ellos mismos.

Posteriormente entran a escena Fernando, Vivanco, Costanza y Zahara, quienes se encuentran en el jardín de Agi Morato esperando el retorno de Lope. Halima, quien ha seguido a los cristianos hasta el jardín, pide a Zahara que intervenga por ella con Fernando, pues ya no puede disimular la atracción que siente por él, lo que provoca los celos de Costanza, ya que ésta piensa que Fernando ha cedido a las insinuaciones amorosas de la mora:

Halima: Repara, amiga, repara,
 que viene allí mi cristiano,
 y en él viene un mi enemigo
 a quien adoro y maldigo.
Zahara: ¿Qué dices?
Halima: No está en mi mano
 disimular más.
Costanza: ¡Ay triste!
 ¿Si se quiere declarar
 con él?¹⁹⁸

El constante acoso que deben soportar los cristianos, que parece una “prueba” por la que deben pasar antes de obtener su libertad y el amor del amado y la amada, respectivamente, nos recuerda mucho, como ya he señalado, aquellos “trabajos” por los que deben de pasar las parejas de las novelas bizantinas.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibid.*, III, vv. 888-905.

¹⁹⁹ Cabe recordar que en este tipo de novelas, sus personajes, además de encontrarse en tierras desconocidas para ellos, deben de sufrir el constante acoso de sus captores en cada uno de los territorios por los que habrán de llevar a cabo su peregrinación. En el *Persiles*, donde el acoso de los captores hacia la pareja principal es constante, se hace patente desde las primeras páginas el contraste entre los personajes cristianos que resisten las insinuaciones amorosas de todo un séquito de personajes pertenecientes a otras tierras, y, por tanto, de otras religiones, y la virtud que muestran Auristela y Periandro para resistir a los ofrecimientos, incluso de reinos y riquezas, a cambio de entregarse a estos personajes ajenos a la religión cristiana: “Calló en diciendo esto, y al mancebo se le atravesó un nudo en la garganta, pegó la boca con las tablas que humedeció con copiosas lágrimas, y al cabo de un pequeño espacio le preguntó si, por ventura, tenía algunos barruntos de que Arnaldo hubiese gozado de Auristela, o ya de que Auristela, por estar en otra parte prendada desdeñase a Arnaldo, y no admitiese tan gran dádiva como la de un reino, *porque a él le parecía que tal vez las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión*”. Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, (ed.) Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, p. 58, énfasis mío. Cabe señalar que, si bien los

La mora se queja con Zahara de que sus insinuaciones no son correspondidas, a pesar de que Costanza dice que Fernando está dispuesto a aceptar, por lo que Halima decide preguntarle a Fernando directamente si la cautiva no ha hablado con él al respecto. Fernando, inteligentemente, le pide tres días de plazo para responderle y manda a la mora a que espere su respuesta en el jardín de Zahara, por lo que todos se dirigen al mismo lugar a esperar el retorno de Lope, mientras Costanza queda melancólica al pensar que su amado por fin ha cedido a los arrebatos amorosos de Halima.

En ese momento reaparece el padre de Francisquito, quien porta “*un paño blanco ensangrentado, como que lleva en él los huesos de FRANCISQUITO*”, como indica la didascalia. Sus palabras nos hacen dudar de nuevo de la intención del autor, ya que señala que los huesos de su hijo son “reliquias santas/ [que] encaminarán [sus] plantas/ al jardín de Agimorato”. La comparación de los huesos de su hijo con reliquias nos parece exagerada, sobre todo si tenemos en cuenta que un reclamo constante de los humanistas de la época era la gran cantidad de “reliquias” que tenía en su poder la iglesia.²⁰⁰ Aunque, cabe señalar, la palabra reliquias en realidad podría hacer referencia a que es lo único que le ha quedado de Francisquito y que desea guardar sus huesos como lo más preciado, como reliquias santas.

Una vez que todos los cautivos han salido de escena y se han dirigido al jardín, reaparecerán Fernando y Vivanco, quienes están esperando a Lope que se ha hecho de

“trabajos” por los que deben pasar los personajes en la novela bizantina incluía personajes de tierras desconocidas y territorios extraños para el lector, este juego de acoso/resistencia, al parecer del gusto del autor, se podía presentar en territorios menos imaginarios y más cercanos a la realidad, como podemos apreciar con Isabela en la novela *La española inglesa*, aunque también encontraremos un parecido con otra de las novelas ejemplares: *La gitanilla*, en la que el personaje, que casualmente también se llama Costanza, debe de resistir una y otra vez las insinuaciones amorosas de muchos personajes, por lo que este poner al fuego la virtud, sobre todo femenina, no es exclusivo de la novela bizantina, también podía presentarse en las novelas de corte amoroso.

²⁰⁰ La comparación del padre nos recuerda algunos pasajes del *Diálogo de Lactancio y un Arcediano* (o *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*) de Alfonso de Valdés, en el que se criticaba la gran cantidad de objetos “sagrados” que se conservaba en las iglesias.

una barca para transportar a España a los cautivos. Lo primero que pregunta Lope a su regreso es si su amada mora-cristiana se encuentra en el jardín como habían acordado y ordena a Vivanco que vaya por ella y el resto de los cautivos, con lo cual se da fin a la comedia por boca de Lope, quien afirma que:

No de la imaginación
este trato se sacó,
que la verdad l[o] fraguó
bien lejos de la ficción.
Dura en Argel este cuento
de amor y dulce memoria,
y es bien que verdad y historia
alegre al entendimiento.
Y aún hoy se hallarán en él
la ventana y el jardín.
Y aquí da este trato fin,
que no le tiene el de Argel.²⁰¹

Como hemos podido ver en esta tercera jornada, la importancia de Zahara es muy significativa, puesto que los cautivos que parten a España lo hacen gracias a la mora-cristiana. También hemos podido apreciar la evolución que se presenta en la trama de este personaje, respecto al de la primera y la segunda jornada, ya que en esta última el papel pasivo de Zahara se hace patente, por lo que su función como objeto es más evidente de lo que lo era en la segunda jornada.

También podemos notar al final de la comedia, una vez revisadas las tres jornadas, las diferentes formas de libertad y amor que se presentan, los cuales son los móviles que propician las diferentes acciones que realizan los personajes, así como los diferentes subtemas que planteé antes de revisar las jornadas paso a paso. Además, nos hemos dado cuenta de la gran importancia que la libertad tenía para nuestro autor, la cual se hace presente a lo largo de toda la comedia de una forma o de otra.

Nos hemos podido dar cuenta, gracias a los diferentes personajes y a sus acciones, que aquello que espantaba a los cristianos, así como algunas conductas que

²⁰¹ *Op. cit.*, III, vv. 1061-1072.

éstos les reprochaban a sus enemigos, eran costumbres diferentes que provocaban el miedo a lo desconocido en los españoles y en los moros. Este miedo, que desembocaba en enfrentamientos, se debía a la falta de intención por parte de ambas culturas de entender al *otro*, en vez de enfrentarlo.

Cabe señalar que si bien Cervantes nos presenta a una mora-cristiana que es un ejemplo a seguir, no es muy diferente su visión de la que tenían sus compatriotas, los cuales identificaban a Argel con lo diabólico sólo por ser diferentes. Es entonces cuando la percepción de lo bueno y lo malo se torna relativa, puesto que dependía del cristal con el que se vieran las acciones de unos y otros para juzgarlas como buenas o malas. Si bien en esta comedia los moriscos se presentan bien definidos, siendo malos los villanos y buenos los cristianos, hay ejemplos en otras obras del autor —como es el caso del *Quijote* por mencionar un ejemplo—, en que los personajes no son malas personas y, aun así, Cervantes reconoce, claro está en boca de un paria, que la expulsión de los moros de España ha sido acertada, puesto que pertenecían a una cultura diferente, lo cual era motivo suficiente para haberlo hecho. Aclaro, siempre estas opiniones están en boca de personajes y no en palabras del narrador, ese echar la piedra y esconder la mano que ya nos había planteado Américo Castro.

Sin embargo, algo que no debemos olvidar y que hay que tener presente a la hora de juzgar esa *hipocresía* de la que habla Castro, es que no existía la posibilidad de expresar las ideas con franqueza en aquellos tiempos, por lo que toda opinión que contraviniera a la Corona o al Clero podía resultar mortal. Esto explica perfectamente porque todo comentario que pudiera crear un conflicto con la Inquisición debía aparecer muy bien disfrazado ante los ojos de los españoles de la época y, preferentemente, puesto en boca de un personaje sin autoridad moral o de un personaje cómico, para que dicha opinión se la pudiera tachar de bufonada.

Conclusión

Como hemos podido apreciar, las diferentes tramas buscan resaltar dos temas principales (amor y libertad), teniendo como marco el asunto del cautiverio. Si bien hay temas secundarios que se unen de manera indirecta con éstos —como la libertad religiosa, el amor a Cristo, el amor al prójimo, etcétera—, siempre se ven de alguna manera ligados a ambas temáticas antes mencionadas.

Hay que reconocerle a Cervantes que su teatro buscó innovar con temas como el cautiverio, mismo que fue llevado a las tablas por primera ocasión gracias al ingenio de su pluma. Acerca de esto Camamis dice en su estudio:

Los críticos de la literatura, no obstante, no han dedicado muchos esfuerzos al estudio de este motivo tan interesante [...] Tal vez haya influido en esto el juicio de Menéndez Pelayo. Parece que al autor de la *Historia de las ideas estéticas en España* no le entusiasmaban mucho las obras sobre la vida de los cautivos [...] Para el ilustre santanderino, el cautiverio es simplemente un lugar común, que no merece su atención y análisis crítico. Y los críticos e historiadores que continuaron su trabajo no prestaron mayor atención, por regla general, a nuestro tema.²⁰²

Esto sin duda se debe a que los autores de los Siglos de Oro tomaron el tema del cautiverio como novedad, pero, naturalmente, al repetirse de forma constante dejó de serlo para pasar a ser lugar común. Hasta aquí tiene razón Menéndez Pelayo, sin embargo, al crítico le faltó profundizar en su investigación, pues tomó el cautiverio de Cervantes y lo equiparó al del resto de los autores anteriores áureos, sin percatarse de que el tema del cautiverio en Cervantes es diferente:

Siguiendo sus huellas, los novelistas posteriores continuarán desarrollando los temas cervantinos sobre el cautiverio, hasta caer en los trillados senderos de la esterilidad, fruto del agotamiento de las situaciones del cautiverio.

Paralela al desarrollo iniciado por Cervantes existe otra vertiente muy entroncada con el fenómeno cervantino, la cual tiene su origen en la célebre *Topographia e historia general de Argel* de Fray Diego de Haedo. Esta obra, tan conocida en su vinculación con el tema de los cautivos en Cervantes [...] estos dos autores son, en la Edad Moderna, los verdaderos precursores del tema de los

²⁰² Camamis, “Antecedentes en la literatura clásica e italiana”, *op. cit.*, p. 13.

cautivos, no sólo en la España del Siglo de Oro, sino en toda la Europa de aquella época.²⁰³

Hay que señalar que el cautiverio se convierte en lugar común en una fecha posterior a la creación de *Los tratos*, de la cual toma algunos elementos la comedia que nos ocupa; antes de ello el cautiverio sólo sigue a los modelos griegos y latinos que se ubican en tierras inexistentes, modelos más cercanos a la novela bizantina. Un error frecuente es tomar como lugar común el tema del cautiverio, lo que le ocurrió a Marcelino Menéndez y Pelayo y también algunos críticos modernos.²⁰⁴

En cuanto a la visión del cristianismo que nos presenta el autor, hay que entender su época, en la que se presenta un movimiento como la Contrarreforma, que marca un antes y un después en la religión.²⁰⁵ Este quiebre que se da con la Iglesia se debe en gran medida a que surge una figura como Erasmo de Róterdam, quien cuestionó algunas malas costumbres religiosas.²⁰⁶ Vale recordar que las propuestas de Erasmo no tenían el apoyo de la gente en general, sino que eran respaldadas por algunos intelectuales de la época. Por eso se pueden encontrar ideas que parecen resultado de la influencia de este pensador en algunos autores, entre los que podemos contar a Cervantes, los cuales tienen titubeos debido a que no podían expresar su apoyo directamente.

No hay que poner en duda que Cervantes creía de corazón en Cristo, pero el cristianismo del alcaíno es el de un intelectual de la época, por lo que en su obra pudo

²⁰³ “Nota preliminar”, *ibid.*, pp. 7-8.

²⁰⁴ Un estudio en el que se puede apreciar el desdén de Marcelino Menéndez y Pelayo por la temática del cautiverio es *Historia de las ideas estéticas en España*, donde, como señala Camamis, Menéndez y Pelayo da una rápida revisión y señala al cautiverio como lugar común sin presentar un argumento sólido. En su libro, este autor ha hecho patente que existe una evolución de dicha temática, inaugurada en teatro por Cervantes. Probablemente una diferencia que puede apreciarse entre las primeras obras que trataban el cautiverio y una comedia como *Los baños* son los conflictos raciales que ya eran comunes en la España en que vivió nuestro autor.

²⁰⁵ No hay que olvidar que la Reforma había surgido de la misma religión y que los intelectuales, pagados algunas veces por la misma Iglesia, como en el caso de Erasmo, conocían los excesos de la Iglesia cristiana.

²⁰⁶ Sobre las ideas de Erasmo y su influencia en la obra de Cervantes véase el libro de Vilanova (*op. cit.*). Aunque este trabajo es limitado, ya que se dedica a comparar las ideas del pensador holandés con *El Quijote*, sin tener mucho en cuenta el resto de la obra de Cervantes.

existir la influencia de Erasmo.²⁰⁷ En el caso de esta comedia, los personajes generalmente se conducen por los principios del cristianismo, sin embargo, también existen algunos personajes que actúan de forma poco cristiana, o sus acciones nos hacen pensar que puede haber una doble intención, como lo podemos apreciar en varias de las tramas secundarias.²⁰⁸

Algunos críticos han mencionado la posible condición de cristiano nuevo del autor, achacando a ésta su postura crítica hacia la religión cristiana. Este tema sobrepasa los límites de este trabajo y por tanto no entraré en esta discusión. Lo que sí resulta clara, y se hace patente tanto en sus novelas como en sus comedias, es su postura de intelectual de la época, por lo tanto, es cristiana-erasmista. Al respecto Américo Castro dice:

En Cervantes, visto en conexión con el momento en que vive, hallaremos reflejos de ese complicado espíritu en lo que atañe al pensamiento religioso. Católico, sí, hemos de repetirlo; pero en una forma en que lo eran otros hombres de genio, preocupados de novedades. Creyente, piadoso; pero formula la doctrina de la naturaleza como poder divino que crea al hombre, lo que es esencialmente heterodoxo y anticristiano, y cuya consecuencia es una moral con sanciones inmanentes, que para nada tiene en cuenta la vida futura. Frente a ciertas creencias y prácticas católicas, mantiene actitudes bastante críticas. Su cristianismo, según veremos, recuerda, en ocasiones, más a Erasmo que a Trento [...] época maravillosa esta de la Contrarreforma, llena de dualismos (sin duda efectivos y sinceros en muchos casos), pero también de hábil disimulo, de audacia contenida, de mucho tirar la piedra escondiendo muy luego la mano. A nuestro Cervantes es innegable que se le ven las costuras en más de un caso. En medio de tanta piedad, de tanta unción, a lo mejor nos hace un maligno guiño, reprimido prestamente, pero que aleja toda idea de que él admitiera en bloque y sin más ni más cuanto aceptaba el vulgo de su tiempo sobre asuntos religiosos [...] ciertas prácticas y creencias excitan su crítica, y de vez en cuando se le escapa una malicia.²⁰⁹

²⁰⁷ Aunque Américo Castro haya pensado que nuestro autor era un *ingenio lego*, sus textos dejan ver que conocía la obra de Erasmo.

²⁰⁸ Episodios como el del padre y Francisquito, en que el niño pide ser desamarrado y el padre no lo hace porque “así imita más a Cristo”, la comparación de Vivanco de una de las monedas que entrega Zahara en el primer bulto que “parece paternóster del Rosario” o las múltiples malas acciones de Tristán, nos recuerdan la obra de Alfonso de Valdés y el conflicto que existía entre teología y religión. Hay que entender que la postura religiosa de Cervantes es cristiana, pero también erasmista, por ello no dejará de cuestionar a la iglesia aunque siga su doctrina. Al respecto, véase Castro, “Ideas religiosas”, *op. cit.*, p. 245.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 253-254, 261-262.

Como se ve, la idea de un Cervantes *hipócrita* en cuestiones de religión no es nada descabellada puesto que otros hombres ilustres de su época también tenían que esconder sus pensamientos y sentimientos ante la amenaza de la Inquisición. Pero ¿cómo es posible que un autor que alaba también critique la misma religión? La crítica y la alabanza se pueden conjugar gracias a la idea del “engaño a los ojos” que plantea el mismo Castro:

Como molde intelectual, la «doble verdad» sirvió a maravilla a quienes se encontraban en mala postura. En Cervantes esa «doble verdad» vino a armonizarse con el «engaño a los ojos»; y así, su mente y su sensibilidad están gobernadas también ahora por la elasticidad y la ondulación que esencialmente las informan.²¹⁰

Por las razones antes expuestas el escritor alcalaíno hace que sus personajes se guíen por el sentido común, o lo que es moralmente correcto (Sancho y Don Quijote), sin tener mucho en cuenta la opinión de la Iglesia.²¹¹ Los personajes de *Los baños* no coinciden ni en su forma de pensar ni de actuar con la gente de la realidad de la España de los siglos XVI y XVII. Salvo excepciones, los personajes cervantinos de la comedia son modelos de un buen cristiano. Si tenemos en cuenta las ideas de enseñar deleitando y la crítica social nos da por resultado una comedia como *Los baños de Argel*, con un carácter casi ejemplar a nivel moral, ya sea mostrándose fiel a su amado(a), ya sea sintiendo piedad ante el sufrimiento de los demás, ya sea haciendo todo lo posible por ayudar al prójimo.²¹²

Dentro de la ayuda al prójimo podemos mencionar a Zahara, mujer mora que deja atrás sus riquezas para escapar a España y volverse cristiana. El caso de la mora-

²¹⁰ *Ibid.*, p. 250.

²¹¹ Sobre la opinión de Cervantes acerca de la religión, Castro dice que “Para Cervantes, «la reina de todas [las ciencias era] la Teología»”. Sin embargo, considera que el manco de Lepanto pensaba que entre la vida y las creencias religiosas existía un abismo: “La religión queda así relegada a un rincón de la conciencia, queda aparte, y toda la vida discurre sin ella”, *op. cit.*, p. 248.

²¹² Castro dice que la comprensión del sufrimiento ajeno es la mayor virtud que concede el autor a sus personajes. Cabe señalar que Casaldueiro opina de manera similar, aunque él lo entiende como amor visto desde una perspectiva cristiana (“ama a tu prójimo como a ti mismo”, reflejado en las tramas principales), separando amor cristiano hacia el prójimo y amor matrimonial visto desde la óptica cristiana (Fernando/Costanza).

cristiana es digno de mencionar porque no sólo ejerce su libertad de pensamiento (al volverse cristiana), sino que ayuda al resto de los cautivos a escapar a su patria. La lucha por la libertad en el caso de este personaje es doble. Por un lado intenta seguir los mandamientos cristianos y por el otro debe mostrarse como morisca sin que sus compatriotas sepan que es cristiana. Mientras que los cautivos buscan la libertad física, Zahara pretende alcanzar la libertad religiosa. Acerca de esto Castro dice que “en las comedias relativas a su estancia en Argel encontramos avivado el sentimiento religioso. *Cristianismo representaba para Cervantes: libertad, patria y civilización, frente a la barbarie del turco argelino*”.²¹³ Esta oposición entre libertad/cristianismo frente a cautiverio/barbarie/infierno es la base para poder entender el mensaje principal de *Los baños de Argel*: la importancia del amor y la tolerancia, ya que los personajes sufren como en la novela bizantina y sólo al probar que sus sentimientos son verdaderos recibirán el premio de ser liberados físicamente.²¹⁴

Hablando del modelo teatral de Cervantes, probablemente sus comedias han sido desdeñadas por la crítica en los estudios de los Siglos de Oro, porque en su tiempo no lograron la aceptación del público y se piensa que no vale la pena estudiarlas. Siempre se ha querido ver al teatro cervantino como aquel que se opone a las modificaciones de Lope y su *Arte nuevo*. Esto no es del todo cierto, como nos deja ver la trama del sacristán en la que claramente se ve una influencia de los graciosos lopescos. Yo creo que el teatro cervantino no se ha tratado de entender realmente y sólo se le ha comparado con el modelo lopesco del *Arte nuevo*, sin percatarse que el pensamiento de

²¹³ Castro, *op. cit.*, p. 257, énfasis mío.

²¹⁴ Para Joaquín Casaldueiro los temas principales de la comedia son el espiritual y el político. Hasta cierto punto tiene razón, ya que el escape promovido por Zahara tiene la intención de exaltar la religión cristiana en tierra del enemigo, con un trasfondo político y religioso, “Comedia famosa de *Los baños de Argel*”, *op. cit.*, pp. 77-103. Zimic evade entrar en cuestiones de temática como la mayoría de los críticos, quienes sólo se enfocan en el tema el cautiverio sin ver que el amor y la tolerancia religiosa están al mismo nivel que el cautiverio gracias a la trama Lope/Zahara.

Lope y el de Cervantes son diferentes²¹⁵ y, por tanto, también lo son sus propuestas dramáticas,²¹⁶ hecho que vemos en la peculiar estructura que presenta *Los baños de Argel*.

En cuanto a la diferencia de sus obras con las de otros autores, Cervantes buscaba sorprender —ya fuera a sus lectores, ya a sus espectadores— con algo más allá de lo que hacía el resto de los autores de su tiempo. Por eso esta comedia tiene influencia de la novela bizantina, pero también intenta seguir a las comedias al uso al presentarnos dos historias de amor, enredos y episodios cómicos. Quizás lo que diferencia a estas comedias de las del resto de los autores de su tiempo es que Cervantes intenta seguir a la comedia griega y latina en ese enseñar deleitando, es decir, presentar ejemplos de algunos males sociales de su época. Como señala Arnold Hauser: “Por qué se llega ahora tan pronto, por una parte, a la imitación puramente externa de los modelos clásicos, y, por otra, a un íntimo distanciamiento de ellos? Quizá porque el equilibrio

²¹⁵ Sobre la manera de pensar del autor hay estudios como el de María Francisca Vilches de Frutos “El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: Identidad y vanguardia” (*Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 31, no. 2, [2006], pp. 391-425); *Las novelas en el Quijote* de Hernán Lara Zavala (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 79-114); *Cervantes y la libertad* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985) de Luis Rosales; *Cervantes y el teatro* (Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992) de Alberto Sánchez, y el libro de Castro *El pensamiento de Cervantes*, que se han centrado en este aspecto, señalando el grado de modernidad que demuestra el autor. Esto puede apreciarse por la búsqueda de la identidad humana o el concepto de libertad, tan arraigado en la mente del alcaíno, que demuestran sus personajes.

²¹⁶ Algunos trabajos en los que podemos apreciar este tema son: “Cervantès dramaturge, veinticinco años después” y “Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes” (en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 52-64) de Jean Canavaggio, “Texto y representación en las comedias cervantinas” (*Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5, [2003], pp. 397-411) y “Las comedias: El proyecto dramático de Cervantes” (en *Jornadas de investigación cervantina*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 75-85) de Aurelio González; “La idea cervantina de la comedia” (*Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5, [2003], pp. 331-349) de Anthony Close; “Cervantes y la comedia nueva: Lectura y espectáculo” (*Bulletin of the Comediantes*, vol. 56, no. 2, [2004], pp. 219-240) de David Castillo y Nicolás Spadaccini; “Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes” (*Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 29, no. 2, [1999], pp.55-86), “Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la poética especulativa a la Poética experimental” (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, edición digital a partir de *Anuario Lope de Vega* 4, 193-208), “Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino: Sobre decoro y polifonía” (en *Actas de las XXI jornadas del teatro clásico. El teatro en tiempos de Felipe II*, [eds.] Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 65-81) y *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes* de Jesús González Maestro. En ellos se abordan diversos temas que van desde las divergencias estructurales entre el teatro de Lope y el de Cervantes, hasta diferencias entre los graciosos de ambos autores, el grado de complicación de *Los baños de Argel* o la forma en que Cervantes entiende la mezcla de lo trágico y lo cómico.

que encontró su expresión artística en el clasicismo del *Cinquecento* fue desde su comienzo más bien un ideal soñado y una ficción que una sólida realidad”.²¹⁷ Sobre este mismo tema Claude Dubois señala que “G. Bazin con respecto a esta estética [dice]: «El manierismo apareció como una consecuencia ineluctable del clasicismo al que los artistas se oponen instintivamente al mismo tiempo que conscientemente desean ajustarse a él...”.²¹⁸

Esta imitación y distanciamiento de los modelos clásicos es evidente si tenemos en cuenta que nuestro autor recuerda en su “Prólogo” a las comedias, modelos teatrales previos. Dentro de *Los baños* percibimos algunos cambios que estaban en boga respecto a estos modelos, como el gracioso lopesco. Emilio Orozco dice al respecto: “Hay una postura intelectual, esteticista y técnica en su orientación que les hará buscar la consciente complicación, la dificultad por la dificultad; esto es, el acomodamiento de la expresión artística o poética a esquemas compositivos previos; lo mismo la complejidad temática que el artificio estilístico”.²¹⁹ Esa “complejidad temática” de la que habla Orozco, que en *Los baños* podemos traducir a multiplicidad de temas, se puede apreciar en la cantidad de asuntos que aborda su comedia, los cuales parecen no tener ninguna conexión más que la que impone el lector/espectador. Se podría alegar que la multiplicidad de temas se debe a la búsqueda de variedad dentro de la comedia, sin embargo, esta variedad difiere del pluritematismo, característico del manierismo:

Así lo percibía agudamente [...] Ricardo del Turia, razonando sobre el particular y distinguiendo entre *composición* y *mixtura*. En esta *mixtura* se estaba refiriendo a esa mezcla integradora de la concepción dramática barroca distinta de la unión por *composición* del pluritematismo manierista [...] Responden a ese sentido general de *desintegración* manierista e *integración* unitiva barroca.²²⁰

²¹⁷ “El concepto de manierismo”, *op. cit.*, pp. 12-13.

²¹⁸ “La perspectiva manierizante”, *op. cit.*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, pp. 57-58.

²¹⁹ “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, *op. cit.*, p. 176.

²²⁰ *Ibid.*, pp.183-184.

Es decir que “Lo que caracteriza, empero, de la manera más notoria al manierismo, en tanto que arte anticlásico, es el abandono de la ficción de que la obra de arte es un todo orgánico, indivisible e inmutable, *algo de una sola pieza*”.²²¹ A diferencia de otros autores teatrales de los Siglos de Oro, en los que tanto la trama principal y la secundaria parecen ir en la misma dirección, es decir, están integradas, y el fin de la comedia se da de forma natural, en esta comedia las tramas secundarias parecen tener cierta autonomía respecto de las principales y por eso parece no ser “algo de una sola pieza”. La razón de que la comedia a ratos parezca dos historias de amor que se presentan con un marco de cautiverio, en la que hay episodios ajenos a las historias de amor, se debe a lo que Emilio Orozco llama la estructura desintegradora:

Es ello lo que llamamos pluritematismo; la simultánea valoración de los varios elementos de la composición y su distribución en el conjunto de la obra de acuerdo con una rígida y medida estructura desintegradora que les hace valer por sí con independencia y al mismo tiempo los enlaza con un sentido no natural ni derivado de la realidad, sino impuesto por una intelectual intención artística. En este coincidir y valoración simultánea de los varios elementos, el artista del Manierismo [...] gusta muchas veces de desviar o relegar al fondo o al final la figura o motivo fundamental objeto de la obra; resultando así que, cuantitativamente, por el espacio o lugar que ocupa en el cuadro o en el poema, el asunto objeto del mismo queda desviado del eje o al final, y además representa la menor parte en proporción con el subtema o elementos secundarios.²²²

La obra de Cervantes generalmente ha sido vista desde las teorías del Renacimiento por los ideales que representa dicha época en la Historia de la humanidad; además que, por ser el manco alcalaíno el máximo exponente de la literatura hispana, jamás se le ha querido ver más allá del Renacimiento debido a las razones que expone Arnold Hausser:

²²¹ Hauser, “La disolución del Renacimiento”, *op. cit.*, p. 52, énfasis mío. Sobre esto, Díaz Orozco nos hace recordar que en la novela de corte manierista se presentan distintas historias intercaladas, mismas que nos hacen recordar *El Quijote* —máxima obra de nuestro autor—, y que pareciera ser el mismo caso que tenemos en esta comedia: “La solución más frecuente en la novela de la época manierista consiste en el artificio de intercalar, para distraer la atención con un tema distinto y por tanto sin enlazar el episodio o novelita con el relato central; esto es, sin influir ni confluir en la acción principal”, “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, *op. cit.*, p.181.

²²² *Ibid.*, pp. 203-204.

La comprensión de la peculiaridad estilística de Shakespeare se ha hecho difícil precisamente por el empeño de ver en él sencillamente al poeta inglés del Renacimiento. Ciertos rasgos renacentistas —individualistas y humanistas— se hallan sin duda en su arte, y *poder demostrar un movimiento renacentista propio era en el siglo pasado el orgullo de cada una de las literaturas nacionales de Occidente* [...] El arte de Shakespeare contiene naturalmente también elementos barrocos, como el de Miguel Ángel; pero el creador de Otelo es un artista barroco tan escasamente como lo es el de las tumbas de los Medici. Cada uno de ellos es un caso especial, en el que se mezclan de modo particular los elementos del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco, sólo que en Miguel Ángel es el predominante la tendencia renacentista, y en Shakespeare, la manierista.²²³

Este mismo caso lo podemos percibir en Cervantes. Me parece que la crítica se ha empeñado en ver las obras de Cervantes desde los planteamientos del Renacimiento, y en algunos casos se ha optado por denominar su estilo como Barroco, antes que llamarlo Manierista. Desde mi particular punto de vista, la obra presenta un estilo y una estructura diferentes al Renacimiento y el Barroco, aunque retoma elementos de ambas corrientes, pero ni sigue la integración barroca, ni tiene la forma renacentista. La crítica pareciera tener como palabra prohibida el *manierismo*, señalando que tal o cual autor pertenece a un alto Barroco o que intenta revivir los ideales del Renacimiento, antes que vincularlo al Manierismo, como es el caso de Cervantes. Como señala Emilio Orozco Díaz

El hecho de que hablemos de ambos estilos [manierismo y barroco] como distintos supone que no aceptamos la identificación propuesta por Curtius que, como es sabido, sustituyó la palabra Barroco por la de Manierismo, entendiendo en este término todas las formas anti-clásicas que se repiten a través del tiempo [...] si bien en general lo manierista precede a lo barroco, ello se produce sin que obedezca a una periodización claramente delimitada y en consecuencia con variaciones e irregularidades.²²⁴

Esto significa que ambos estilos confluyen en el tiempo, pero se separan en cuanto a sus planteamientos, siendo los del Barroco algo establecido y conforme a una ideología que no cuestiona lo que dice la Iglesia, a diferencia de la época prebarroca,

²²³ Hauser, “La época de la política realista”, *op. cit.*, pp. 92-93, énfasis mío.

²²⁴ Díaz Orozco, “Estructura Manierista y estructura barroca en poesía”, *op. cit.*, p. 172-173.

como señala Hauser.²²⁵ Autores como Lope, Calderón, Tirso de Molina, etcétera, nos muestran un arte definido que no titubea entre lo moderno y lo antiguo, ni cuestiona asuntos como la religión, puesto que el conflicto de la Contrarreforma —que marcó un antes y un después en la Historia— en aquellos años ya era un asunto del pasado, a diferencia de autores como Cervantes, en el que pareciese que estos conflictos sí se ven reflejados. Considero, como reflexión final, que debemos hablar —al menos en esta comedia, aunque habría que considerar el resto de sus obras— de un Cervantes manierista que buscó adecuarse a los gustos de su tiempo, pero no lo logró porque su visión de mundo era muy diferente de la del resto de sus compatriotas.

²²⁵ Véase: Hauser, “La época de la política realista”, *op. cit.*, pp. 22-62.

Bibliografía

- Abi-Ayad, Ahmed, "El cautiverio argelino de Miguel de Cervantes", *Notas y Estudios Filológicos* 9 (1994), pp. 9-17.
- Abi-Ayad, Ahmed, "Argel: Una etapa decisiva en la obra y pensamiento de Cervantes", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (4-9 de abril de 1994, Nápoles), (ed.) Giuseppe Grillo, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 133-142.
- Arco y Garay, Ricardo del, "El realismo en Cervantes", en *La sociedad española en las obras de Cervantes*, Madrid, Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, 1951, pp. 79-124.
- Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), *El arte poética*, traducción directa del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, edición digital basada en la 6ª ed. de Madrid, Espasa-Calpe, 1979. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338308622026274866802/p0000001.htm#I_1_>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- Astrana Marín, Luis, "Cervantes patriota" y "El traje de Zoraida", en *Cervantinas y otros ensayos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1944, pp. 33-36, 125-130.
- Avalle Arce, Juan Bautista, "Cervantes entre pícaros", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, no. 2 (1990), pp. 591-603.
- Aveleyra Arrollo de Anda, Teresa, "El semi-humorismo de Cervantes", en *El humorismo de Cervantes*, México, s/e, 1962, pp. 83-208.
- Avilés Icedo, César, "Apuntes sobre la familia en el teatro de los Siglos de Oro", *Revista Universidad de Sonora*, no. 23, (octubre-diciembre 2008), pp. 4-7. <<http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/231Apuntes%20sobre%20la%0familia%20en%20el%20teatro%20de%20los%20siglos%20de%20oro.pdf>>. Fecha de consulta: 28 de junio de 2009.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, pp. 53-54.
- Boruchoff, David A, "Cervantes y las leyes de reprehensión cristiana", *Hispanic Review*, vol. 63, no. 1, (Winter, 1995), pp. 39-55. <<http://www.jstor.org/stable/474377?&Search=yes&term=de&term=leyes&term=Cervantes&term=cristiana&term=y&term=reprehensi%C3%B3n&term=las&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DCervantes%2By%2Blas%2Bleyes%2Bde%2Bprehensi%25C3%25B3n%2Bcristiana%26wc%3Don%26dc%3DAI%2BDisciplines&item=1&ttl=7&returnArticleService=showArticle>>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- Camamis, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

- Camamis, George, “El hondo simbolismo de ‘La hija de Agi Morato’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 319 (1977), pp. 71-102.
- Canavaggio, Jean, “Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 52-64.
- Canavaggio, Jean, “Estudio preliminar”, en *Los baños de Argel*, (ed.) Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1984, pp. 9-46.
- Canavaggio, Jean, “Sobre lo cómico en el teatro cervantino: Tristán y Madrigal, bufones 'in partibus'”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, no. 2 (1985-1986), pp. 538-547.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Canavaggio, Jean, “La figura del rey en el teatro de Cervantes”, *Crítica Hispánica*, vol. 16, no. 1, (1994), pp. 31-42.
- Canavaggio, Jean, “La captive chrétienne, del *Tratos de Argel* aux *Baños de Argel: Traditions et recreation cervantine*”, en *Images de la femme aux XVI^e et XVII^e Siècles. Colloque International* (Sorbonne et Collège d-Espagne, Septembre 1992), Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 213-225.
- Canavaggio, Jean, “La estilización del judío en *Los baños de Argel*”, en *¿«¡Bon compañero, jura Di!»?: el encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, (eds.) Caroline Schmauser y Monika Walter, Frankfurt/Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 9-20.
- Canavaggio, Jean, “Agi Morato entre historia y ficción”, edición digital a partir de *Cervantes entre vida y creación*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 39-44. <http:cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/canavaggio.htm>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- Canavaggio, Jean, “Cervantès dramaturge, vingt-cinq ans después”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5 (2003), pp. 453-463.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, “Prólogo” y “La fiesta”, en *El moro retador y el moro amigo (estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 7-66.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, “La comedia del Siglo XVII y la frontera norteafricana”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (20-24 de julio de 1999 Münster), (coord.) Christoph Strosetzki, España, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 13-31.
- Casalduero, Joaquín, “Introducción” y “La comedia famosa de *Los baños de Argel*”, en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 7-27, 77-103.

- Castillo, David y Nicholas Spadaccini, “Cervantes y la *Comedia Nueva*: Lectura y espectáculo”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5 (2003), pp. 153-163.
- Castillo, Moisés R., “¿Ortodoxia cervantina? Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*”, en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 56, no. 2 (2004), pp. 219-240.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Bruger, 1972.
- Castro, Américo, “Cervantes y el *Quijote* a una nueva luz”, en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 9-144.
- Celis Sánchez, María Angela, “Planos de comunicación en las comedias cervantinas”, en *Actas de las XXI jornadas del teatro clásico. El teatro en tiempos de Felipe II*, (eds.) Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 83-98.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, “Introducción”, “Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos”, “Donde todavía prosigue el cautivo su suceso”; “Que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna” (caps. XXXIX, LX, XLI, LIV), en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tomos I y II, (ed.) Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, pp. 9-32, 472-513; 451-452.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los baños de Argel*, (ed.) Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1943.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El rufián dichoso*, en *Comedias*, tomo II, (ed.) Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, pp. 185-319.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El trato de Argel*, en *El trato de Argel/La Galatea*, (ed.) Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, pp. 42-151.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, “Prólogo al lector”, en *Comedias*, tomo I, (ed.) Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, pp. 53-56.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, tomos I y II, (ed.) Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, (ed.) Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 2001.
- Chevalier, Maxime, “El cautivo entre cuento novela”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, no. 2 (1983), pp. 403-411.
- Close, Anthony, “La idea cervantina de la comedia”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5 (2003), pp. 331-349.
- Couderc, Christophe, “Papeles femeninos”, en *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria de Navarra/Iberoamericana, 2006, pp. 218-236. <<http://books.google>.

com.mx/books?id=mPMnsr1ne7UC&pg=PA201&lpg=PA201&dq=Galanes+y+damas+en+la+comedia+nueva+%2B+Christophe+Couderc&source=bl&ots=HsfJcRk9G9&sig=At1mO7yBTvCRhRuqSXdn1jpxTnM&hl=en&ei=DItKSouGF8OGtgfmjZjyCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.

Díaz Orozco, Emilio, *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970.

Díez Borque, José María, “La historia del teatro según Cervantes”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, (coords.) Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo, César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 17-53.

Dubois, Claude-Gilbert, “Introducción”, “El artista y su modelo (de la imitación): El mimo y el bufón”, “La imitación diferencial”, “La perspectiva clasicizante”, “La perspectiva manierizante”, “Refuerzo de marcos formales: El campo literario”, en *El manierismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, pp.15-23,27-39, 46-72, 100-118.

Duran, Manuel, “La ambigüedad renacentista”, en *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960, pp. 15-37.

Egido, Aurora, “La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5 (2003), pp. 89-121.

Eisenberg, Daniel, “¿Por qué volvió Cervantes de Argel?”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, edición digital a partir de Elle Anderson, Amy Williamsen, *Ingeniosa invención: Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of his Eighty-Fifth Birthday*, Delaware, Juan de la Cuesta, 1999, pp. 241-253. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12482953119138293087846/index.htm>>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.

Esteban, José, “Refranero anticlerical” y “Ladrillazo al fraile que lo descalabre”, en *Refranero anticlerical*, Madrid, Vosa, 1994, pp. 13-41.

Fothergill Payne, Louise, “Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel: tres ‘trasuntos’ de un ‘asunto’”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro, Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 177-84.

Friedman, Ellen G., “Christian Cautives at ‘Hard Labor’ in Algiers, 16th-18th Centuries”, *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 13, no. 4, (1980), pp. 616-632. <<http://www.jstor.org/stable/218198?Search=yes&term=Ellen&term=Friedman&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DEllen%2BG.%2BFriedman%26gw%3Djtx%26prq%3DChristian%2BCautives%2Bat%2B%2527Hard%2BLabor%2527%2Bin%2BAlgiers%252C%2B16th-18th%2BCenturies%26Search%3DSearch%26hp%3D25%26wc%3Don&item=6&ttl=7015&returnArticleService=showArticle>>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.

- Furlong de la Garza, Rafael, "Cervantes y el tema del cautiverio", *Razón y palabra: Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación*, (junio-julio, 2005) [ponencia presentada el primero de julio de 2005 en el Séptimo Encuentro Internacional de Literatura organizado por la Universidad Autónoma del Estado de México]. <<http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n45/rfurlong.html>>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- García Figueras, Tomás, "Lepanto (1571). El hecho y sus consecuencias" y "El tránsito a un nuevo periodo. Huellas profundas en la carne de España de la lucha contra el turco", en *Presencia de España en Berbería central y oriental*, Madrid, Editora Nacional, 1943, pp. 191-203, 205-216.
- García Martín, Manuel, "Comedias de cautiverio", en *Cervantes y la comedia española en el Siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 208-218.
- González, Aurelio, "Las acotaciones: Elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (4-9 de abril de 1994, Nápoles), (ed.) Giuseppe Grillo, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 155-167.
- González, Aurelio, "Las comedias: El proyecto dramático de Cervantes", en *Jornadas de investigación cervantina*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 75-85.
- González, Aurelio, "El teatro cervantino en la crítica y la escena modernas", *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. 5, no. 2 (julio-diciembre 2003), pp. 33-50.
- González, Aurelio, "Texto y representación en las comedias cervantinas", *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5 (2003), pp. 397-411.
- González Maestro, Jesús, "Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino: Sobre decoro y polifonía", en *Actas de las XXI jornadas del teatro clásico. El teatro en tiempos de Felipe II*, (eds.) Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 65-81.
- González Maestro, Jesús, "Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 29, no. 2 (1999), pp.55-86.
- González Maestro, Jesús, "Introducción" y "Las comedias: Límites y posibilidades de la poética experimental cervantina", en *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, pp. 17-94, 259-359.
- González Maestro, Jesús, "El triunfo de la heterodoxia: El teatro de Cervantes y la literatura europea", *Theatralia: Revista de teoría del teatro*, no. 5 (2003), pp. 19-48.
- González Maestro, Jesús, "Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la poética especulativa a la Poética experimental", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes, 2003, edición digital a partir de *Anuario Lope de Vega* 4, 193-208. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0135050860002638353360/index.htm>>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- González Peña, Carlos, “Cervantes y el amor”, en *Cervantes y Don Quijote: Estudios mexicanos*, (ed.) José Rojas Gracidueñas, México, SEP, 1972, pp. 61-71.
- González Vázquez, Carmen, “La influencia de la dramaturgia Latina en el teatro de Cervantes”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5 (2003), pp. 77-86.
- Güntert, Georges, “‘En manos de Dios y del renegado’: Ambivalencia ideológica en *La historia del cautivo*”, *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill libros, pp. 77-99.
- Hayman, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*, trad. Susana Ibarra Puig, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1998.
- Hauser, Arnold, “Concepto del manierismo” y “La disolución del Renacimiento”, en *El manierismo: La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp.31-70.
- Hauser, Arnold, “El concepto de manierismo”, “La época de la política realista” y “La segunda derrota de la caballería”, en *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 11-94.
- Hermenegildo, Alfredo, “Mirar en cadena: Artificios de la metateatralidad cervantina”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, (coords.) Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo, César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.
- Huerta Calvo, Javier, “Teoría poética de los géneros menores”, en *El nuevo mundo de la risa*, Barcelona, Oro viejo, 1995, pp. 17-87.
- Illades Aguiar, Gustavo, “El renegado”, “Zoraida y Agi Morato” y “Corsarios y reyes (historia y literatura)”, en *El discurso crítico de Cervantes en ‘El cautivo’*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp.11-23, 51-84,107-119.
- Kanellos, Nicolás, “The Anti-Semitism of Cervantes’ *Los baños de Argel* and *La gran sultana*: A Reappraisal”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 27, no. 1 (1975), pp. 48-52.
- King, Willard F., “Cervantes, el cautiverio y los renegados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, no. 2 (1983), pp. 279-291.
- Krömer, Wolfram, “Fuerza humana y asistencia divina en la literatura narrativa del Siglo de Oro, especialmente en las obras de Cervantes”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (20-24 de julio de 1999, Münster), (coord.) Christoph Strosetzki, España, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 746-756.

- Lara Zavala, Hernán, “De la libertad”, en *Las novelas en el Quijote*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 79-114.
- Lozano de Castro, María Teresa y María Pilar Moreno Agudo, “El personaje femenino: expresión de dama, expresividad de gitana”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 15, no. 1 y 2 (1995), pp. 105-110.
- Maravall, José Antonio, “Estructura y carácter de la sociedad estamental”, “El honor como factor de integración en la sociedad tradicional”, “El honor como cuestión social” y “Las vías de inclusión o exclusión en el honor”, en *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979, pp. 20-27, 61-67, 68-79, 93-116.
- María y Campos, Armando de, “Reflejos autobiográficos en *Los tratos de Argel*” y “Dichas y desdichas de los cautivos cristianos en *Los baños de Argel*”, en *30 crónicas y una conferencia sobre el teatro de Cervantes*, México, Compañía de ediciones populares, 1948, pp. 43-48.
- Marín, Diego, “Técnica de la intriga secundaria en Lope de Vega”, *Hispania*, vol. 38, no. 3 (sep., 1955), pp.272-275. <<http://www.jstor.org/stable/335571?&Search=yes&term=secundaria&term=de&term=Lope&term=intriga&term=la&term=e&term=T%C3%A9cnica&term=Vega&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DT%25C3%25A9cnica%2Bde%2Bla%2Bintriga%2Bsecundaria%2Ben%2BLope%2Bde%2BVega%26wc%3Don%26dc%3DAll%2BDisciplines&item=1&ttl=16&returnArticleService=showArticle>>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- Martín, Adrienne L., “Images of Deviance in Cervantes’s Algiers”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 15, no. 1 y 2, (1995), pp. 5-11.
- Martínez Mata, Emilio, “Cervantes y la reforma ilustrada del teatro”, *Theatralia: Revista de teoría del teatro*, no. 5 (2003), pp. 177-185.
- Mejía González, Alma. “El más verdadero hidalgo y el más noble caballero. Las múltiples miradas sobre *Don Quijote*”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, no. 1 (enero-junio 1999), pp. 34-48.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, “De la poética de Aristóteles”, “De las ideas del arte en la edad media”, “De la estética en el Siglo XVI” y “Continúan las teorías acerca del arte literario en España durante los Siglos XVI y XVII”, en *Historia de las ideas estéticas en España*, México, Porrúa, 1985, pp. 27-46, 309-386, 475-584.
- Meregalli, Franco, “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, en *Homenaje a Casaldueiro*, (eds.) Rízel Pincus Sigele y Gónzalo Soberano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 395-409.
- Montoliu, Manuel de, *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1942.

- Mukařovský, Jan, “Sobre el estructuralismo”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, trad. Anna Anthony-Višová, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 157-170.
- Olmos García, Francisco, “El influjo de la Inquisición en la vida material y espiritual de la sociedad española en el Siglo XVI” y “La inquisición en la época y en la obra de Cervantes”, en *Cervantes en su época*, (ed.) Ricardo Aguilera, Madrid, Gráficas Breogán, 1970, pp.13-130.
- Ortiz Lottman, Maryrica, “The Call of the Natural World in *Los baños de Argel*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 56, no. 2 (2004), pp. 345-366.
- Osterc, Ludovic, “El Quijote, la iglesia y la inquisición”, en *En la edad de Oro: estudios de ecdótica y crítica literaria*, (ed.) José Cebrian, México, El Colegio de México, 1999, pp. 55-186.
- Parr, James A., “The Anti-Semitism of Cervantes *Los baños de Argel* and *La gran Sultana*: A Reappraisal”, en *Bulletin of comediantes*, vol. 27, no. 1 (1975), pp. 48-52.
- Pinet, Simona, “Theatrum Mundi: Cervantes, el teatro y la cartografía”, *Theatralia: Revista de teoría del teatro*, no. 5 (2003), pp. 133-142.
- Refranero general ideológico español*, (comp.) Luis Martínez Kleiser, Madrid, Hernando, 1978, pp. 63.
- Rico, Francisco, “Islam e Iberia”, “Tradición islámica y vida española”, “Cristianismo frente a Islam”, “Ordenes militares. Guerra santa. Tolerancia.”, “Literatura y forma de vida”, en *España en su historia: cristianos moros y judíos*, Barcelona, Grijalbo, 1983. 47-221.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, “*Los baños de Argel* y su estructura en cuatro actos”, edición digital a partir de *Hispania*, vol. 77, no. 2 (mayo, 1994), pp. 207-214. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02588518922425095209079/p0000002.htm#6>>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- Roig Hernández, Ana, “Introducción: contexto teatral de la época de Cervantes”, *Sobre el teatro de Cervantes. Ars Theatrica–Estudios e Investigación* (2003). <http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/A_Roig.htm>. Fecha de consulta: 26 de junio de 2009.
- Rosales, Luis, “La evasión de la realidad”, “La libertad de los gitanos”, “La libertad de los aventureros”, “Literatura y realidad”, “El naturalismo cervantino”, “Naturaleza y libertad” y “Providencia y naturaleza”, en *Cervantes y la libertad*, tomos I y II, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985, pp. 147-213, 255-365, 699-732, 903-1068.
- Ruffinato, Aldo, “El arte viejo de hacer comedias y fracasar”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, no. 5 (2003), pp. 361-373.

- Ruta, Maria Caterina, "Elementos teatrales y elementos narrativos en los textos de cautiverio de Cervantes", *Criticón* 87-89 (2003), pp. 765-774.
- Salazar Rincón, Javier, "La jerarquía nobiliaria: Grandes títulos, señores de vasallos", "La jerarquía nobiliaria: Caballeros, hidalgos y escuderos", "Honor y limpieza de sangre" y "El Quijote, parodia y lección", en *El mundo social del Quijote*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 17-159, 228-315.
- Sánchez, Alberto, "Aproximación al teatro de Cervantes", en *Cervantes y el teatro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 11-30.
- Stackhouse, Kenneth A., "Beyond Performance: Cervantes's Algerian Plays, *El trato de Argel* and *Los baños de Argel*", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 52, no. 2 (2000), pp. 7-30.
- Ubersfield, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- Usunáriz, Jesús M., "El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: La promesa matrimonial", en *Temas del Barroco Hispánico*, (eds.) Ignacio Arellano y Eduardo Godoy, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 293-311.
- Valbuena Prat, Ángel, "Introducción" y "Clasicismo y vía libre", en *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 11-88.
- Vega, Lope de (1562-1635). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, (ed.) Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0036739753359239533228/p0000001.htm#I_1_>. Fecha de consulta: 19 de junio de 2009.
- Vilanova, Antonio, "El ocaso del movimiento erasmista: Erasmo sin erasmismo", "La peregrinación amorosa en la novela bizantina", "El tema del gran teatro del mundo", en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 51-56, 351-356, 456-463.
- Vilches de Frutos, Ma. Francisca, "El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: Identidad y vanguardia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 31, no. 2 (2006), pp. 391-425.
- Wikipedia. "Zahara de la Sierra" y "Mahoma". <http://www.wikipedia.org/wiki/Zahara_de_la_Sierra>; <<http://es.wikipedia.org/wiki/Mahoma>>. Fecha de consulta: 19 de junio de 2009.
- Zimic, Stanislav, "Prólogo" y "*Los baños de Argel*", en *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 9-31, 139-155.